

Adriano de Sousa Lopes (1879-1944).

Um pintor na Grande Guerra

Carlos da Silveira Gonçalves

**Tese de Doutoramento em História da Arte,
Especialização em Museologia e Património Artístico**

Janeiro 2016

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte – Especialização em Museologia e Património Artístico, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva.

Apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia
através de fundos nacionais do Ministério da Educação e Ciência
Referência SFRH/BD/79954/2011

Declaro que esta Tese de Doutoramento é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O Candidato,

(Carlos da Silveira Gonçalves)

Lisboa, de de

Declaro que esta Tese de Doutoramento se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A Orientadora,

(Professora Doutora Raquel Henriques da Silva)

Lisboa, de de

Agradecimentos

A Professora Raquel Henriques da Silva foi mais do que a orientadora científica da presente tese. Foi um apoio sempre presente e generoso, quando mais precisei. As suas aulas, o seu rigor e o seu entusiasmo inspiraram o meu trabalho. Para ela o meu profundo agradecimento.

O Tenente-Coronel Francisco Amado Rodrigues, Chefe da Repartição de Património da Direcção de História e Cultura Militar do Exército Português, e co-orientador da tese, teve um papel determinante no apoio do Exército a este doutoramento e em assegurar a colaboração dos seus serviços, o Museu Militar de Lisboa e o Arquivo Histórico Militar, como instituições de acolhimento do projecto. Estou-lhe muito grato por isso.

Agradeço igualmente a confiança dos antigos Directores de História e Cultura Militar do Exército, Major-General Adelino Matos Coelho e Major-General João Santos de Carvalho.

Um vivo agradecimento ao Coronel Luís de Albuquerque, Director do Museu Militar de Lisboa, por uma entusiasmante colaboração de quatro anos, não só no âmbito do doutoramento, e pelo seu interesse na investigação e ajuda constante. Agradeço também a toda a equipa do Museu. No Arquivo Histórico Militar uma palavra de agradecimento ao antigo Director, Coronel Raul Pires, e ao Dr. João Tavares pela ajuda preciosa na investigação.

O Dr. José Pedro de Sousa Lopes Pérez e sua esposa Dr.^a Maria Teresa Pérez receberam-me com grande amizade e generosidade, deram-me acesso ao espólio do artista e à sua colecção de arte que muito enriqueceram esta tese. Para eles o meu profundo agradecimento. A Dr.^a Felisa Perez, sobrinha-bisneta do artista e também sua investigadora, foi uma amiga cúmplice deste projecto e cedeu-me generosamente material inédito. Na família do artista estou igualmente grato ao Dr. José Manuel de Sousa Lopes Pérez, Engenheiro Avelino de Sousa Lopes e Arquitecto Fernando Bagulho.

Em Paris a Doutora Sylvie Le Ray-Burimi, responsável pelo Departamento de pintura, escultura, desenho, gravura e fotografia do Musée de l'Armée, e co-orientadora da investigação, foi de uma disponibilidade total para me proporcionar condições de observação e registo das obras do artista, oferecidas pelo governo português em 1922, e documentação referente. A Dr.^a Hélène Boudou-Reuzé ajudou-me na localização e fotografia das obras. A Dr.^a Michèle Mezenge encontrou informação relevante de arquivo. Quero ainda agradecer ao Dr. Jorge Costa, doutorando de História da Arte na Universidade de Paris, que me ajudou a encontrar estadia e pelo convívio na capital francesa. Afonso da Silva Maia recebeu-me com a maior amabilidade

para um *tour* da antiga frente portuguesa, em torno do cemitério militar de Richebourg, e beneficiei do seu conhecimento do terreno, que há três décadas vem cultivando.

No Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado beneficiei da amizade e incentivo da Dr.^a Maria de Aires Silveira, Conservadora do museu, e recordo com saudade tempos de trabalho em comum no Chiado. Fico-lhe grato pelo convite para organizar com ela a exposição e o catálogo de Sousa Lopes em 2015. Agradeço igualmente a confiança de antigos directores do museu, Doutor David Santos e Dr. Paulo Henriques. Nesta investigação tive ainda a ajuda preciosa do Dr. Ricardo Varandas dos Santos (Liga dos Combatentes), Dr.^a Fátima Lopes (Biblioteca Nacional de Portugal), Professor Fernando Rosa Dias e Professor Luís Lyster Franco (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa), Dr. Élvio Melim de Sousa (Casa-Museu de Leal da Câmara), Dr.^a Ângela Pereira e Dr.^a Manuela Fernandes (Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira) e Professora Carla Rego (Instituto Politécnico de Tomar).

Agradeço igualmente as arguições de membros do júri da prova final, Professor Fernando Rosa Dias, Professora Laura Castro, Professor António Ventura e Professora Margarida Brito Alves.

Apoiaram com generosidade a minha candidatura à bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia o Professor Vítor Serrão, que viu nascer esta investigação, enquanto seu aluno na Faculdade de Letras, o Professor António Ventura, Professor Fernando António Baptista Pereira e Professora Arquitecta Helena Barranha. Uma palavra de agradecimento à Professora Maria Fernanda Rollo, pelo incentivo e interesse neste doutoramento e pelos desafios que me lançou.

Beneficiei de conselhos de colegas e amigos, sobretudo de Joana Baião e de Luís Soares, que me indicaram pistas importantes de investigação, mas também de Begoña Farré Torras, Ana Celeste Glória, Marta Soares, Rosário Salema de Carvalho, Luís Sepúlveda Teixeira, Lúcio Moura, Pedro Tiago de Sousa Nunes e Sandra Leandro.

Um agradecimento especial a Margarida Portela, pela partilha de tantos momentos felizes e por preciosos comentários e sugestões.

Estarei para sempre grato a minha mãe, Maria Francisca, ao meu irmão Ricardo, e ao meu pai Alberto Ricardo, cuja memória está sempre comigo.

Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Um pintor na Grande Guerra

CARLOS DA SILVEIRA GONÇALVES

RESUMO

A presente tese estuda o período dedicado à Grande Guerra na vida e obra de Adriano de Sousa Lopes. Foi o único artista oficial do Corpo Expedicionário Português, em França, nomeado em Agosto de 1917, e por isso se discute as suas motivações, os objectivos que propôs ao ministro Norton de Matos e a sua experiência singular na frente de guerra da Flandres. Centrando a análise nas obras de arte e documentação inédita, a tese examina as múltiplas facetas e realizações do artista de guerra – o capitão equiparado e chefe do Serviço Artístico do CEP, o desenhador, o água-fortista, o pintor – e propõe uma interpretação crítica dos seus projectos mais ambiciosos: a representação portuguesa na Sala dos Aliados do Musée de l'Armée, em Paris e, o mais decisivo, a concepção das Salas da Grande Guerra no Museu Militar de Lisboa, para onde pintou sete telas monumentais. A tese revela pela primeira vez a prolongada disputa sobre essas Salas, entre o artista e a direcção do Museu Militar, e as suas consequências determinantes. Estuda ainda a colaboração desconhecida de Sousa Lopes na decoração dos cemitérios de guerra e no Panthéon de la Guerre, um panorama colossal em pintura inaugurado em Paris em 1918.

Contudo, a tese não se limita a analisar um período específico de um artista. Procura contextualizá-lo no plano nacional e internacional. Um novo entendimento do conjunto da obra de Sousa Lopes foi por isso necessário, assim como das suas ideias estéticas e recepção crítica. Explorou-se de seguida o impacto internacional da Grande Guerra na pintura, na ilustração e noutras artes visuais, e discute-se a acção dos governos beligerantes no patrocínio dos artistas e sua relação com a propaganda. Em Portugal foi analisado o debate ideológico em torno da intervenção, na esfera cultural, e as respostas mais significativas dos artistas portugueses ao conflito. Uma das descobertas centrais da presente tese é a colaboração próxima de Sousa Lopes com figuras capitais da intervenção na Flandres, como Vitorino Godinho, Américo Olavo, Jaime Cortesão e outros, que legitimaram e promoveram a sua obra. Mas discute-se também o seu

impacto na sociedade portuguesa do pós-guerra, através das exposições e da recepção crítica, seja na comunidade de combatentes e na esfera institucional, seja na imprensa contemporânea ou na historiografia de arte até ao presente.

PALAVRAS-CHAVE: Sousa Lopes, Arte do século XX, Pintura de história, Pintura de batalha, Gravura, Desenho, Museu Militar de Lisboa, Intervencionismo, Primeira Guerra Mundial.

Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). A painter in the Great War

CARLOS DA SILVEIRA GONÇALVES

ABSTRACT

This thesis studies the period of the Great War and his aftermath in the life and work of Portuguese painter Adriano de Sousa Lopes. He was the only official war artist of the Portuguese Expeditionary Corps (CEP) in France, appointed in August 1917. First we discuss his motivations, the objectives he proposed to the War Minister Norton de Matos and his unique experience at the front. Focusing on the works of art and unpublished documents, this study examines the many facets of the war artist – the captain and chief of CEP’s Artistic Service, the draughtsman, the etcher, the painter – and proposes an interpretation of his most ambitious projects: the Portuguese section in the Allied Room at the Musée de l’Armée, in Paris and, most crucial, the conception of the Great War Rooms at the Military Museum of Lisbon, where seven of his monumental canvases were installed. This research reveals for the first time the dispute over the Lisbon rooms between the artist and the museum’s direction and its problematic results. It analyzes also the unknown collaboration of Sousa Lopes in decorating the war cemeteries in France and in the Panthéon de la Guerre, a colossal panorama painting premiered in Paris in October 1918.

However, this study is not limited to a specific period of Sousa Lopes. It provides a context for it at the national and international level. A new understanding of the whole of Sousa Lopes’s carrer was needed, as well as his aesthetic ideas and critical reception. Then I explore the international impact of the Great War in painting, illustration and other visual arts, discussing the governments’ patronage of artists and its relation to propaganda. Next I consider the ideological debate in Portugal about the country’s intervention in the war, mainly in the cultural sphere, and the most relevant responses of Portuguese artists to the conflict. One of the central findings of this thesis is Sousa Lopes’s close collaboration with crucial combatants in Flanders, such as Vitorino Godinho, Américo Olavo, Jaime Cortesão and others, who legitimized and promoted his work. But it is also discussed the impact of Sousa Lopes’s works in the postwar years,

through his exhibitions and critical reception, whether in the community of combatants or at the institutional level, in the contemporary press or in the history of art up to the present.

KEYWORDS: Sousa Lopes, Official War Artist, 20th Century Portuguese Art, Painting of the Great War, History Painting, Battle Painting, Etching, Drawing, Military Museum of Lisbon, Portuguese Intervention, First World War.

ÍNDICE

Abreviaturas	xiii
Nota prévia	xv
Epígrafe	xvii
Introdução	1
Primeira Parte. Adriano de Sousa Lopes (1879-1944)	
Capítulo 1. Poesia, impressionismo e epopeia.	
As metamorfoses da pintura de Sousa Lopes	11
Capítulo 2. A “reconquista do estilo”: teoria da arte e fortuna crítica	51
Segunda Parte. As artes face à Grande Guerra. Impactos internacionais	
Capítulo 3. O patrocínio oficial das artes. Programas, artistas e práticas	73
Capítulo 4. Pintura e experiência da guerra moderna	90
Capítulo 5. A guerra ilustrada e mediática	108
Terceira Parte. Portugal na guerra mundial	
Capítulo 6. Compromisso e rebeldia: a guerra na arena política e cultural	121
Capítulo 7. A Grande Guerra e os artistas portugueses	141
Capítulo 8. O fotógrafo oficial Arnaldo Garcez	165
Capítulo 9. Sousa Lopes no Corpo Expedicionário Português	175

Quarta Parte. Um pintor nas trincheiras

Capítulo 10. Vivência da guerra e prática do desenho	193
Capítulo 11. A primeira grande pintura: <i>A rendição</i>	210
Capítulo 12. A série de gravuras a água-forte	234
Capítulo 13. Sousa Lopes na literatura da Grande Guerra	251

Quinta Parte. Sousa Lopes e os lugares da memória

Capítulo 14. Dignificar os cemitérios de guerra	261
Capítulo 15. A secção portuguesa no Musée de l'Armée e outras obras	274
Capítulo 16. As pinturas murais para o Museu Militar de Lisboa	292
Capítulo 17. Exposições e recepção crítica dos trabalhos de guerra	320
Capítulo 18. A defesa de “um grande sonho d’arte e de patriotismo”.	
A difícil abertura das Salas da Grande Guerra	334

Conclusão	359
------------------------	-----

Fontes e Bibliografia	371
------------------------------------	-----

Manuscritos e dactiloscritos	371
Fontes impressas	373
Catálogos	375
Internacional	377
Portugal	384
Sousa Lopes	396
Internet	404

Lista de Anexos no CD	407
-----------------------------	-----

Abreviaturas

AGE – Arquivo Geral do Exército, Lisboa

AHM – Arquivo Histórico Militar, Lisboa

AN – Archives Nationales, Site de Pierrefitte-sur-Seine, França

ANBA – Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa

BDIC – Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, Nanterre

BMALV – Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira, Leiria

BNF – Bibliothèque Nationale de France, Paris

BNP-ACPC – Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Lisboa

BWMC – British War Memorials Committee (Reino Unido)

CAM-FCG – Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

CEP – Corpo Expedicionário Português

CMLC – Casa-Museu de Leal da Câmara, Rinchoa (Sintra)

CPF – Centro Português de Fotografia, Porto

CPI – Committee on Public Information (Estados Unidos da América)

CPSG – Comissão Portuguesa de Sepulturas de Guerra, La Gorgue (França)

CWMF – Canadian War Memorials Fund (Canadá)

EASL – Espólio Adriano de Sousa Lopes (HJSLPF)

ENSBA – École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, Paris

HJSLPF – Herdeiros de Júlia de Sousa Lopes Pérez Fernandes, Lisboa

HM – Hemeroteca Municipal, Lisboa

IWGC – Imperial War Graves Commission (Reino Unido)

IWM – Imperial War Museum, Londres

LC – Liga dos Combatentes, Lisboa

MA – Musée de l’Armée, Paris

MML – Museu Militar de Lisboa, Lisboa

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

MNAC-MC – Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa

MNSR – Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto

MPGG – Museu Português da Grande Guerra (Lisboa, 1917-1918)

NGC – National Gallery of Canada, Otava

PNA – Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa

PRP – Partido Republicano Português

QGC – Quartel General do Corpo (Expedicionário Português)

RI – Repartição de Informações do QGC

SAEP – Serviço Artístico do Exército Português

SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa

SPCA – Section photographique et cinématographique de l’armée (França)

Nota prévia

Utilizo nesta tese, para as referências bibliográficas, o sistema abreviado autor-data de Chicago, utilizado na revista científica do Instituto de História da Arte. O objectivo mais importante foi não sobrecarregar o texto com repetitivas referências bibliográficas isoladas nas notas de rodapé.

Qualquer obra referida no corpo do texto ou em nota de rodapé segundo o sistema autor-data possui referência completa na bibliografia final. Em cada capítulo os artigos de publicações periódicas têm sempre referência completa em nota de rodapé. Destes os que possuem autoria atribuída a segunda menção é na norma abreviada autor-data. Por motivos de espaço adoptei um critério de relevância para a bibliografia final, e nesta só estão listadas as obras e materiais que foram realmente operativos nesta investigação. Bibliografia mais específica e recomendada, sobretudo a relativa a outros artistas e individualidades, tem referência completa nas notas de rodapé. Na bibliografia final os artigos de imprensa sem autoria atribuída estão organizados por ordem cronológica.

Todas as figuras mencionadas no texto são reproduzidas no Anexo 1, numeradas e com as respectivas referências. Traduzi para a língua portuguesa todos os títulos de obras de arte internacionais analisadas, referindo no entanto o título original. No caso das obras de Sousa Lopes fixei, quando possível, os títulos da sua primeira apresentação pública, ou mencionados pelo próprio em correspondência, entrevistas e documentação oficial. No caso de muitos desenhos de guerra pertencentes a particulares atribuí-lhes um título, sucinto e descritivo. As datas que figuram entre parêntesis são atribuídas, no caso de Sousa Lopes por mim.

Por seu lado o Pintor estacára ante o quadro trágico.

Depois seguiu e andou à volta, olhando fixamente.

E olhava, com olhos de quem pinta, mas também com olhos de quem reza.

Jaime Cortesão, 1919, 140

Introdução

A presente tese de doutoramento tem a sua origem no já distante ano de 1998 e nasceu de várias perplexidades. Viajando de comboio entre Bruxelas e Antuérpia, em ano de comemorações do armistício da Grande Guerra, li um artigo de Philippe Dagen que falava do “silêncio dos pintores” durante o conflito (Dagen 1998). O autor argumentava que este conflito, dominado por uma modernidade técnica e industrial, havia tornado a pintura de história irrelevante e que essas condições favoreciam os meios mecânicos de reprodução, saldando-se por isso na derrota da pintura e no apogeu da fotografia.

Portugal também participara na guerra, era a pergunta a fazer. E os nossos pintores, que respostas teriam dado ao conflito? Cedo percebi que entre eles se destacava Adriano de Sousa Lopes, o único artista oficial enviado para junto do Corpo Expedicionário Português em França. Porém, observando as enormes pinturas murais no Museu Militar de Lisboa, elas desafiavam a validade dos argumentos do historiador francês, e as dimensões invulgares não pareciam ter paralelo na arte internacional. Em que circunstâncias pôde emergir um conjunto com tal ambição, e que assuntos e visão artística Sousa Lopes quis concretizar?

Redigi o trabalho final da licenciatura sobre este tema (Silveira 1999), com fatais insuficiências, é certo, mas propondo conclusões que hoje não me envergonham. Contudo, ao regressar à vida académica dez anos depois o assunto permanecia inexplorado, e revelava-se talvez mais relevante com o aproximar do centenário da Grande Guerra, que ainda hoje decorre. Faltava-nos, no campo da história da arte, uma compreensão mais profunda e global da obra de Sousa Lopes realizada nesse âmbito. Mas outros problemas surgiram, com o reatar da investigação: importava esclarecer cabalmente o processo da sua nomeação, examinando em que medida se diferenciava dos seus pares internacionais, mas sobretudo perceber porque razão algumas pinturas do Museu Militar permaneciam visivelmente inacabadas.

Este é o primeiro estudo que se realiza sobre o conjunto da produção artística de Sousa Lopes relativa à Grande Guerra, e da sua acção e resultados enquanto capitão

equiparado do Corpo Expedicionário Português. É um contributo para compreender a escolha governamental deste artista, as suas motivações, a sua invulgar experiência da guerra e a singularidade de uma vasta produção em pintura, gravura e desenho. Discute-se também o impacto que a obra teve nos combatentes, na intelectualidade e na sociedade portuguesa do pós-guerra. Essa produção traduziu-se, essencialmente, num conjunto extenso de desenhos (perto de três centenas) dispersos por colecções públicas e particulares, uma série de 14 gravuras a água-forte na mesma situação, pinturas a óleo de médio formato, também existentes em França, e as sete pinturas murais de grande escala do Museu Militar de Lisboa. Trago assim para o debate da disciplina uma interpretação crítica sobre a mais completa colecção de trabalhos de guerra do artista reunida até ao presente, publicando também documentação oficial inédita e correspondência particular sobre o tema.

As circunstâncias da sua carreira não foram irrelevantes para a nomeação oficial em 1917. Sousa Lopes teve uma sólida formação académica em pintura histórica, nas escolas de Belas-Artes de Lisboa e de Paris, onde chegou em 1903 como bolseiro do Legado Valmor. A sua pintura inicial procura uma síntese com a poesia, buscando inspiração na lírica de Camões, de Antero de Quental ou de Heinrich Heine, em obras que envia para Lisboa como provas de bolseiro. Manteve paralelamente uma presença regular, sobretudo como retratista, nos salões anuais da Société des Artistes Français. O impressionismo foi outra influência crucial, que desenvolveu numa grande série de vistas pintadas em Veneza em 1907, seguindo o método das “impressões” e “estudos” ao ar livre de Claude Monet. Elas terão uma sequela notável nas marinhas pintadas na Costa de Caparica, duas décadas depois.

Nos anos iniciais da Grande Guerra Sousa Lopes começou a experimentar uma nova técnica, a gravura a água-forte, realizando originais retratos de amigos e de artistas, cabeças em tamanho natural. Atingirá o zénite desta criação na série de águas-fortes da guerra, executada em 1917-1921. Quando os regimentos do Corpo Expedicionário Português embarcaram para a frente ocidental em França, nos primeiros meses de 1917, Sousa Lopes teve o mérito de perceber que o tremendo esforço do país merecia que um artista registasse no terreno essa campanha. Ele sabia que os principais países beligerantes vinham promovendo acções como essa nos seus exércitos, com destaque para a França, o Reino Unido e o Canadá. A sua primeira exposição individual em Lisboa, em Março de 1917, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, chamou a

atenção da imprensa e do governo; especialmente do ministro da Guerra Norton de Matos, que aprovou por fim a proposta de Sousa Lopes para seguir para a Flandres como artista oficial. A sua incorporação foi original internacionalmente: Sousa Lopes era nomeado capitão equiparado enquanto durasse o estado de guerra, chefiando um Serviço Artístico criado especialmente para ele e do qual ele seria o único elemento.

Montando um atelier no sector português, Sousa Lopes ultrapassou as restrições que limitavam a actividade de artistas oficiais de outras nacionalidades, conseguindo trabalhar semanas a fio nas trincheiras da linha de fogo, exposto ao perigo. Testemunhou também os eventos da dramática batalha do Lys, a 9 de Abril de 1918, que representará em pintura e água-forte. Após o armistício o artista prosseguiu a sua actividade intensa, colaborando na decoração dos cemitérios em França e na representação portuguesa no Musée de l'Armée em Paris, o museu militar francês. Em ambos desempenhou um papel crucial o adido militar na capital francesa, o coronel Vitorino Godinho. Assinando contrato em 1919 com o Ministério da Guerra, para a decoração de salas dedicadas ao conflito no Museu Militar de Lisboa, Sousa Lopes executou nos ateliers de Paris e depois em Lisboa um conjunto de sete telas monumentais, que apresentou em exposições na capital em 1924, 1927 e 1932. As salas só seriam abertas ao público em 1936, num processo polémico que esta tese relata e interpreta pela primeira vez, com base em documentação oficial.

A importância desta obra de guerra e o empenho do artista são por isso maiores do que tem sido admitido. Veremos também que não foi um período isolado, e que composições tão importantes na sua carreira como *Os cavadores* e *Os pescadores (Vareiros do Furadouro)*, que realiza na década de 1920, descendem na realidade dos murais para o Museu Militar.

Situando-se a tese num tema de dimensão internacional, pareceu-me limitada uma investigação exclusivamente centrada em Sousa Lopes. Por isso conduzi-a para o plano internacional, de modo a compreender o pintor no âmbito mais vasto das representações artísticas realizadas noutros países. Os resultados mostram que a nomeação de Sousa Lopes coincidiu com as iniciativas mais avançadas dos governos do Reino Unido, Canadá e da França, de patrocínio oficial de uma arte representativa da guerra. Procuravam nos artistas uma visão credível e original, que resultasse do testemunho pessoal da guerra, e nisso Sousa Lopes distinguiu-se, cumprindo integralmente essa missão em Portugal. Um estudo ou uma síntese sobre este assunto, e

sobre a pintura internacional da guerra, não existia na bibliografia portuguesa. O mesmo se pode dizer para Portugal. Não existia na historiografia uma síntese do impacto da guerra na esfera cultural e nos artistas portugueses, num período particularmente crítico da Primeira República. Por isso examinei o impacto da guerra no panorama dos anos de 1910, dominado pelos escritores e suas filiações, reunidos em torno das revistas literárias. Proponho também uma síntese sobre as representações do conflito na pintura e ilustração portuguesas, e sobre as diferentes atitudes dos artistas face à guerra, reunindo pesquisa própria e informação dispersa por inúmera bibliografia.

A necessidade de um estudo com estes objectivos não é difícil de verificar. Até anos muito recentes, o período de guerra de Sousa Lopes sempre foi diluído no âmbito mais vasto de uma carreira de quatro décadas, e nunca avaliado por si como um momento definidor da sua obra. A fase mereceu referências breves em historiadores de arte como José de Figueiredo (1927), Diogo de Macedo (1953), Fernando de Pamplona (2000 [1957]) e, já nas últimas décadas, José-Augusto França (1973 e 1991 [1974]) e Raquel Henriques da Silva (1994), que acentuaram a qualidade das águas-fortes e desvalorizaram a pintura de guerra.

Neste contexto a investigação pioneira de Manuel Farinha dos Santos merece referência especial. O seu trabalho final do curso de conservador dos Palácios e Museus Nacionais incidiu sobre a obra do artista (Santos 1961), sintetizando-o no ano seguinte no estudo que publicou no catálogo da primeira grande retrospectiva de Sousa Lopes (Santos 1962). Beneficiei da sua investigação, caracterizada por uma pesquisa metódica na imprensa da época. Pela primeira vez se propunha uma interpretação das principais obras e uma narrativa que descreve com sensibilidade as particularidades das cenas de guerra. Não está ausente, porém, uma visão idealizada do artista nas trincheiras. Questões que levanta como a representação de Sousa Lopes no Musée de l'Armée em Paris e o conflito com o Museu Militar de Lisboa têm a sua revelação e discussão na presente tese. Merece igualmente destaque José-Augusto França, que em 1996 regressou a uma análise mais atenta das pinturas murais de Sousa Lopes, numa obra em que examina toda a decoração artística do Museu Militar, e contrariou antigas apreciações. Agora as pinturas surgiam-lhe eficazes na evocação da realidade vernacular das trincheiras. Afirmavam-se, sobretudo, como “as melhores (ou as únicas) pinturas de batalha da pintura portuguesa” (França 1996, 137). As obras de Sousa Lopes

descendiam, intuía França, de uma longa tradição da pintura de batalhas na arte ocidental.

No âmbito académico, surgiram recentemente três dissertações de mestrado dedicadas a Sousa Lopes. Vítor Santos investigou especificamente o desenho de guerra (2006). Como seria previsível numa dissertação em Desenho, o autor detém-se na análise formal e estilística das obras, classificando-as por tipologias. Dá no entanto um contributo sólido para a investigação deste período, revelando um número considerável de desenhos inéditos, pertencentes a herdeiros, e recorre já ao Arquivo Histórico Militar. A dissertação de Helena Simas, em Teorias da Arte, tem méritos a vários níveis, mas resulta da sua análise uma clara desvalorização do pintor histórico e do artista da Grande Guerra. Subscrive no fundo uma ideia de José de Figueiredo (1927), de que esta fase seria “um desvio da trajectória de realização plástica que lhe interessava seguir” (Simas 2002a, vol.1, 33). Outras interpretações suscitam reserva, como a insistência no realismo descritivo do pintor e na alegada ausência de um envolvimento na experiência de guerra (Idem, 145). Deve-se contudo referir um artigo que publicou sobre as águas-fortes (Simas 2002b). A dissertação de mestrado mais recente, de Felisa Perez, focou-se essencialmente na acção de Sousa Lopes enquanto director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (Perez 2012).

O período de guerra em Sousa Lopes começou a despertar mais atenção por ocasião do centenário da República (Nazaré 2010; Silva 2010c; Silveira 2010a) e, justificadamente, durante o centenário da Grande Guerra (Silveira 2015e). Deve-se referir por último o livro catálogo coordenado por Maria de Aires Silveira e por mim, que abrange toda a obra do artista (Silveira 2015a). Nele tive oportunidade de sintetizar alguns resultados a que cheguei na tese, e foi possível expormos no MNAC, outrora dirigido pelo artista, um núcleo consistente de obras de guerra seleccionado em colecções públicas e particulares, entre as quais obras que vieram do Musée de l’Armée, totalmente desconhecidas e vistas pela primeira vez em Portugal.

É talvez consensual dizer-se que a prática da História não é a aplicação de modelos teóricos prévios, mas uma tentativa de responder a problemas gerados no confronto do historiador com as suas fontes. Mas neste caso a História social da arte, com qual me identifico teoricamente (sobretudo na vertente mais atenta às obras de arte, praticada por um autor como T. J. Clark), provou ser particularmente adequada, já que a nomeação de Sousa Lopes instaurou um campo de acção onde se cruzaram arte e

política. Com efeito, a actividade do capitão artista está ligada, desde a incorporação e a vivência na frente portuguesa, até à promoção do seu trabalho e encomendas do pós-guerra, a militares e intelectuais que defendiam a intervenção activa no conflito, capitaneada pelo Partido Republicano Português de Afonso Costa. Os nomes em destaque são Norton de Matos, Vitorino Godinho e Helder Ribeiro. Especial atenção merece neste aspecto a literatura da Grande Guerra, ainda pouco estudada. São as memórias dos combatentes que constroem os primeiros retratos do artista na guerra, nos livros de Américo Olavo, André Brun, Augusto Casimiro e Jaime Cortesão, quase todos publicistas da intervenção na Flandres. Eles são como que o “coro” do actor principal, que Vitorino Magalhães Godinho sentiu ser necessário à biografia histórica (Godinho 2004, 15), e que procurei convocar evitando generalidades e desvios escusados.

Contudo, nunca se trata de limitar a explicação histórica a um determinismo unívoco ou reflexo ideológico, como se poderia considerar numa abordagem estritamente marxista. Isso revela-se especialmente problemático no terreno da história da arte moderna e contemporânea. Interessou-me sobretudo analisar as condições específicas e complexas do encontro do artista com a ideologia intervencionista, chamemos-lhe assim, e o modo como lhe respondeu através da sua arte. Nessa medida, a história da arte é assumida aqui como um espaço de possibilidades críticas onde se entrecruzam arte, política, literatura, história militar e a memória comemorativa do conflito.

Beneficiei da colaboração generosa da Direcção de História e Cultura Militar do Exército Português, e sobretudo dos seus serviços, o Museu Militar de Lisboa e o Arquivo Histórico Militar. Beneficiei também da generosidade dos herdeiros da sobrinha do artista, Júlia de Sousa Lopes Pérez Fernandes, em Lisboa, que me facilitaram o estudo do espólio do pintor e da colecção de arte. Em França, foi igualmente importante o apoio do Musée de l’Armée, em Paris, que me permitiu localizar e registar todas as obras do pintor oferecidas pelo governo português em 1922, que actualmente se encontram em reserva ou depositadas noutros museus. Visitei igualmente o antigo sector do Corpo Expedicionário Português, no norte de França.

Publicam-se nesta tese, pela primeira vez, documentos críticos para a discussão desta fase do artista, com destaque para o contrato de 1919 com o Ministério da Guerra e a extensa correspondência oficial que se lhe seguiu. A problematização e crítica das fontes primárias revelou-se crucial para as interpretações e hipóteses aqui construídas.

São elementos que ficam para a investigação futura (Anexo 4). Por outro lado, a análise sistemática da correspondência com Afonso Lopes Vieira e Luciano Freire (esta utilizada pela primeira vez nesta investigação) revelou-se especialmente importante na primeira parte, para se estabelecer uma cronologia mais segura das suas obras, assim como da sua biografia, sintetizada no Anexo 2. Mas este trabalho tem como evidência primeira as próprias obras de arte, escolha deliberada e na verdade indispensável nesta disciplina. A minha análise procura estar sempre próxima das obras de arte. Por isso não deve surpreender o volume de imagens recolhido, e todas as obras analisadas são reproduzidas no Anexo 1. Procurei recuperar os títulos originais de algumas pinturas importantes, não só da fase da guerra, e proponho datações para todas as obras examinadas e não datadas.

A tese está organizada em cinco partes. Vejamos os pontos essenciais. Na Primeira Parte o capítulo 1 é extenso, mas um novo entendimento da sua obra pareceu-me indispensável. Que contributos novos trouxe Sousa Lopes para a arte portuguesa? Muito estava ainda por dizer e sublinhei três aspectos cruciais na sua obra. As tentativas iniciais de criar uma pintura histórica original, de síntese entre poesia e pintura. A influência do impressionismo, de que descobri novas evidências, como um fascínio especial por Monet. E as grandes pinturas do pós-guerra, onde Sousa Lopes tenta recriar, depois do drama, um sentido de epopeia na faina marítima e rural. No capítulo seguinte as ideias estéticas do pintor são examinadas em diálogo com a recepção crítica mais relevante sobre a sua obra, discutindo conceitos e movimentos como o de arte moderna, modernismo e impressionismo. Relacionado com esta parte, o Anexo 2 é a primeira cronologia biográfica e sistemática do artista, revelada parcialmente na recente publicação do MNAC-MC (Silveira 2015a).

A Segunda Parte discute, essencialmente, o contexto internacional de promoção e difusão da pintura oficial da Grande Guerra e a acção dos pintores mais representativos. Tento no capítulo 3 uma análise comparativa dos programas desenvolvidos nos países beligerantes, que tal como o anterior é instrumental para verificar a singularidade da incorporação de Sousa Lopes. No capítulo seguinte examinam-se vários artistas e, no fundo, considera-se a questão subliminar que supõe o título da presente tese: o que significou ser um pintor na Grande Guerra? Analisam-se as obras mais relevantes e discutem-se aspectos como o lugar da pintura de história no conflito e o surgimento de uma pintura moderna da guerra. Há autores com os quais

diálogo preferencialmente, como Richard Cork (1994), Philippe Dagen (1996), Frédéric Lacaille (2000), e mais recentemente Sue Malvern (2004). Proponho uma interpretação crítica da pintura internacional da Grande Guerra, percorrendo as suas diferentes declinações: renovação da pintura de batalha, experiência sensorial, metáfora de destruição e ainda memória pública. Termino esta parte com uma síntese sobre as representações da propaganda visual de massas, durante a guerra, a que Sousa Lopes não ficou indiferente, sobretudo no campo da ilustração.

Na Terceira Parte o inquérito centra-se em Portugal e no impacto do conflito na esfera cultural. Tenta-se uma síntese das posições mais marcantes dos intelectuais face à Grande Guerra, a favor ou contra a intervenção na guerra, donde se destaca um movimento como a Renascença Portuguesa, a vanguarda intelectual do intervencionismo. Sousa Lopes recolherá apoio de dois dos seus membros, Augusto Casimiro e Jaime Cortesão. Outros protagonistas deste capítulo são Aquilino Ribeiro, João de Barros e Fernando Pessoa. Oferece-se no capítulo 7 uma síntese das representações da guerra na arte portuguesa, e dos modos como os artistas portugueses responderam ao conflito, com destaque para a acção de Leal da Câmara, Christiano Cruz e José Joaquim Ramos. A actividade do fotógrafo oficial do CEP, Arnaldo Garcez, mereceu um capítulo à parte. Sousa Lopes irá utilizar algumas das suas fotos, como veremos nos capítulos seguintes. A parte termina com a acção de Sousa Lopes no início do conflito e durante a mobilização portuguesa, uma interpretação das suas motivações e o processo da nomeação oficial.

As duas últimas partes da tese são, evidentemente, as mais importantes e os capítulos seguem a partir daqui uma sequência de certo modo cronológica, divididos por géneros ou projectos do artista. A Quarta Parte situa-se em geral durante o período da guerra, narrando a sua experiência no sector do CEP e fazendo uma síntese da sua imensa produção em desenho. Examina a fundo a génese e o impacto de uma obra definidora deste período, a que o artista deu grande importância, a pintura *A rendição*, depois instalada no MML. A série de águas-fortes é analisada no capítulo seguinte, relacionando-as com desenhos onde tiveram ou não origem. No último capítulo desta parte pretendi resgatar um primeiro nível de recepção da sua obra, na literatura da Grande Guerra, que se tinha perdido na fortuna crítica do pintor, só reavivado pontualmente em Farinha dos Santos (1961, 1962). Veremos de que modo o capitão artista se revelou ao olhar de combatentes ilustres, referidos há pouco.

Na última parte discute-se os diferentes projectos do artista no imediato pós-guerra, que se configuram como diferentes “lugares de memória”, na expressão de Jay Winter recuperada de Pierre Nora (Winter 2014). No caso do artista português contruíram-se sobretudo em ambiente museal. No capítulo 14 revela-se a sua actividade na decoração dos cemitérios de guerra em França, totalmente desconhecida, tal como a colaboração no colossal panorama em pintura chamado de “Panteão da Guerra”, inaugurado em 1918 em Paris. De seguida, discutem-se os projectos centrais do artista oficial: a representação portuguesa na Sala dos Aliados do Musée de l’Armée, em Paris, e a concepção das Salas da Grande Guerra no Museu Militar de Lisboa. O capítulo 17 sintetiza a recepção crítica das exposições e dos trabalhos de guerra na imprensa contemporânea e na historiografia posterior. Já o último capítulo é um contributo para uma interpretação do significado das salas do Museu Militar, e revela a história quase secreta, nunca examinada, do conflito com a direcção do museu, oferecendo uma interpretação fundada em documentação oficial inédita, publicada no Anexo 4.

Primeira Parte. ADRIANO DE SOUSA LOPES (1879-1944)

Capítulo 1

Poesia, impressionismo e epopeia: as metamorfoses da pintura de Sousa Lopes

Uma análise crítica da obra pictórica que Adriano de Sousa Lopes realizou nas primeiras quatro décadas do século XX tem a utilidade de situarmos melhor na sua carreira o âmbito de investigação desta tese. Este percurso é uma síntese das principais linhas temáticas e de pesquisa pictórica que a sua obra suscita, avaliando a documentação e a sua bibliografia essencial.¹ No decurso da investigação foi possível reunir vasta informação inédita ou subestimada que permitiu sistematizar linhas de análise, em parte esboçadas na fortuna crítica, trazer novos dados sobre obras específicas e esclarecer vários pontos da sua biografia. Será útil por isso consultar a Cronologia biográfica do artista (Anexo 2), que permite compreender com maior detalhe o percurso da vida deste pintor viajado, nascido entre o campesinato humilde da região de Leiria, determinado em obter a consagração oficial mas exigente nas opções estéticas a seguir, mantendo amizades influentes e duradouras que merecem especial atenção aqui e que terei oportunidade de convocar ao longo desta tese.

Muito cedo, ainda estudante de pintura histórica na Escola de Belas-Artes de Lisboa, Sousa Lopes inicia uma linha de pesquisa estética que irá desenvolver com consistência, em sucessivas declinações, entre 1901 e 1910. No primeiro ano do novo século participa na exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, criada nesse ano, apresentando uma primeira obra original, com o título *Engano de alma ledo e cego* (Figura 1), segundo um verso de *Os Lusíadas* de Luís de Camões.² Numa composição

¹ Veja-se Figueiredo 1917; Figueiredo 1927; Macedo 1953; Santos 1962; França 1991 (1974); Matias 1980; Silva 1994; França 1996; Simas 2002a. Já depois deste capítulo escrito saiu a lume Silveira 2015a.

² Veja-se *Sociedade Nacional de Bellas-Artes. Primeira exposição. Catalogo illustrado* 1901, 23, n.º cat. 71. O verso muito citado do poeta lê-se no canto terceiro, estrofe 120 (cujo *incipit* é “Estavas, linda Inês, posta em sossego”). Veja-se por exemplo Camões 1983a (1572), 137. Por esta altura o jovem estudante encontrava-se plenamente integrado no meio artístico da capital: foi um dos sócios fundadores da Sociedade Nacional de Belas-Artes, tendo participado na assembleia geral de 26 de Dezembro de 1900 que aprovou os seus estatutos, como representante do extinto Grémio Artístico. A este respeito veja-se Tavares 1999, vol.1, 47. A autora refere que o artista participou nos salões anuais de 1901, 1903, 1915 e

simples, a frágil Inês de Castro é amparada pelo amado príncipe (D. Pedro), nus idealizados sob o fundo panorâmico de uma serra inóspita e intemporal, que um crítico elogiou pelo estranho efeito e pela precisão geológica e botânica (Arthur 1903, 311-312). Sem querer desenvolver a análise, esta obra idílica parece ter tido como referência uma conhecida pintura do seu mestre Veloso Salgado, o célebre *Jesus*, pintado em Florença dez anos antes.³ Importa sobretudo sublinhar o modo como o jovem artista, com as fragilidades compreensíveis numa primeira obra, se afasta de um imaginário camoniano mais convencional inspirado também no poema épico, visível em propostas mais oficiais de Salgado – como a emblemática pintura de 1898, *Vasco da Gama perante o Samorim de Calecute* (Sociedade de Geografia, Lisboa) – ou nas composições históricas que Columbano realizava nesses anos para o Museu de Artilharia.⁴

Inicia-se com esta obra a procura de um imaginário sentimental e uma linguagem pictórica que traduzam a palavra poética, uma ideia de pintura-poesia que já foi definida como “um ideal de puro lirismo com preocupações literárias” (Macedo 1953, 5). Esta via estará presente nas obras mais ambiciosas dos anos seguintes, o que poderá sugerir-nos um jovem artista permeável a um imaginário neo-romântico,

1917 (Idem, v.2, 67). Porém, consultando os catálogos, Sousa Lopes só participa nos primeiros dois. Com o pensionato Valmor em Paris a partir de 1903 e a presença assídua nos *salons* anuais do Grand Palais, como veremos de seguida, a sua opção internacional é clara.

³ Esta obra emblemática de Salgado, apresentada em 1900 na Exposição Universal de Paris e concebida em Itália sob o influxo do simbolismo, não estaria assim tão isolada na arte portuguesa como a historiografia a tem avaliado. José Veloso Salgado (1864-1945) é considerado um dos maiores pintores históricos da arte portuguesa. Pensionista em Paris, obteve prémios nos *salons* de 1891 e 1892 (com o *Jesus*), e sucessivamente em todas as exposições internacionais em que participou. Foi professor de pintura histórica na Escola de Belas-Artes de Lisboa desde 1895 (interino) até à aposentação em 1934. Sobre o *Jesus* e a carreira do artista veja-se Santos e Tavares 1999, 23 e Santos 2010, xcvi. Sousa Lopes poderá tê-la observado no atelier do mestre. Esta obra desaparecerá precisamente em 1901, na volta da Exposição Universal de Paris, com o naufrágio do vapor *Saint-André*. Salgado irá assinar uma réplica em 1922, propriedade da família.

⁴ Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) foi o mais célebre pintor português do seu tempo. Medalha de ouro na Exposição Universal de Paris em 1900, *Grand Prix* na Exposição Internacional de Saint-Louis (EUA) em 1904. Celebrizou-se como retratista. Professor de pintura histórica e decorativa na Escola de Belas Artes desde 1901, foi director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, entre 1914 e 1929. Foi amigo pessoal de Sousa Lopes, que lhe sucedeu na direcção do MNAC. No museu conserva-se o cartégio deste para Columbano, conservado no espólio do mestre. Para a sua obra veja-se Elias 2011, Lapa 2007 e Silveira 2010. O antigo Museu de Artilharia tem a designação, desde 1926, de Museu Militar de Lisboa. Outra questão que apenas esboço aqui são os escassos exemplos anteriores desta pintura lírica ensaiada por Sousa Lopes: é o caso de *Sagramor* de Leopoldo Battistini (1865-1936), segundo o poema homónimo de Eugénio de Castro, exposta na Bienal de Veneza de 1897 – cf. Lázaro, Maria Alice de Oliveira. 2002. *Leopoldo Battistini: Realidade e Utopia. Influência de Coimbra no percurso estético e artístico do pintor italiano em Portugal (1889-1936)*. Coimbra: Câmara Municipal, 374-375. Sousa Lopes dificilmente a conheceria. O notável tríptico *A Vida* de António Carneiro (1872-1930), apresentado na Exposição Universal de Paris em 1900, ultrapassava já em muito uma relação ilustrativa ou subsidiária com a poesia. Sobre este particular veja-se, por exemplo, Ramos, Afonso. 2010. *António Carneiro*. Col. Pintores Portugueses, 7. Matosinhos: QuidNovi, 41-49.

lusitanista e esteticista, que atraía a intelectualidade e os escritores portugueses desde 1890 (Pereira 2004, 358 s.s.). Porém, será mais importante sublinhar uma relação esquecida pela historiografia e que certamente influenciou na formação literária e intelectual do jovem pintor: a amizade e a cumplicidade artística que manteve toda a vida com um seu primo, o poeta Afonso Lopes Vieira.⁵

Seu conterrâneo de Leiria, um ano mais velho, Lopes Vieira encorajou sempre a vocação artística do amigo e ajudou-o financeiramente a vir para a capital, para ingressar na Escola de Belas-Artes em 1895. Na sua obra desenvolverá uma subtil poética historicista, inspirando-se nas trovas galaico-portuguesas, nas cantigas de amigo ou nos vilancetes e sonetos de Camões. Teve igualmente destaque como editor e tradutor de composições de Gil Vicente, Amadis de Gaula, o Poema do Cid ou na mediática iniciativa da “edição nacional” de *Os Lusíadas* em 1928. Por agora, sublinhe-se a permanente cumplicidade que existiu entre os dois, que o poeta qualificou mais tarde como “relações de íntima camaradagem espiritual” (Vieira 1917, 29).

Frequentando o curso especial de Pintura Histórica, com visível aptidão, e obtendo excelentes notas nas cadeiras artísticas e alguns prémios em concurso (ver Cronologia biográfica),⁶ Sousa Lopes beneficiou do magistério oficial de Salgado e sobretudo do incentivo e conselhos de Luciano Freire, seu professor de desenho e de

⁵ Sobre a vida e obra de Afonso Lopes Vieira (1878-1946) veja-se Nobre 2005 (*Afonso Lopes Vieira. A reescrita de Portugal*, 2 vols.), a melhor biografia literária do poeta. Na primeira década de novecentos Lopes Vieira traz a lume importantes recolhas da sua poesia, como *O Poeta Saudade* (1901), *O Encoberto* (1905), *Ar Livre* (1906) e ainda *O Pão e as Rosas* (1908), para o qual Sousa Lopes desenhou as vinhetas da capa. Um requintado culto da beleza natural e um panteísmo inspirados em Espinosa e São Francisco de Assis são os traços marcantes da sua poesia, referidos na sua bibliografia passiva. Fez parte do comité lisboeta da importante sociedade cultural Renascença Portuguesa, sedeadada no Porto após a implantação da República. Muito interessado por arte, teve importantes intervenções públicas sobre os Painéis de São Vicente (1914) e a “reintegração” da pintura dos Primitivos Portugueses (1923). Foi também um sensível fotógrafo amador; sobre essa faceta pioneira veja-se “A poesia da photographia”. 1905. *Serões* 6 (Dezembro): 494-495 e Vieira, Afonso Lopes. 1909. “Photographia Moderna. Com clichés inéditos do auctor”. *Ilustração Portuguesa* 199 (13 Dezembro): 756-760. A cumplicidade artística entre os dois amigos, verificável nos sucessivos comentários de Sousa Lopes aos livros do poeta, encontra-se bem documentada na coleção de 12 cartas e 42 postais enviados pelo pintor entre 1903 e 1940, disponíveis na Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira, Leiria. Excertos das cartas (e outras integralmente) foram publicados em Simas 2002, vol. anexos, anexo 1. A correspondência de Lopes Vieira para Sousa Lopes não se encontra no espólio pertencente aos herdeiros do artista (HJSLPF).

⁶ As notas dos exames de frequência e de passagem do curso geral de Desenho (1895-1898) e do curso especial de Pintura Histórica (1898-1901) – que não concluiu – foram publicadas por Simas 2002, vol. anexos, anexo 5 e por Santos 2006, 37-43.

pintura, cujo atelier frequentava assiduamente desde que chegara Lisboa e de quem ficará amigo próximo.⁷ Sousa Lopes considerava ambos os seus mestres.

A 25 de Maio de 1903 é aprovado pela Academia Real de Belas-Artes pensionista do Legado Valmor no estrangeiro, na especialidade de Pintura Histórica, tendo sido o único concorrente. A prova obrigatória, uma composição interpretando o canto 17 da *Ilíada* de Homero (Figura 2), mostra os seus progressos em compor uma acção dramática com várias figuras, atingindo uma qualidade assinalável nos escorços e na desenvoltura com que transmite a rapidez e a violência dos gestos.⁸ Fialho de Almeida deixou-nos uma notável crítica da obra, apreciando-a como “uma verdadeira batalha corpo a corpo, e audacias e não vulgares seguranças de desenhista” (Almeida 1925a, 71), vendo, porém, mais habilidade técnica e de composição do que originalidade e “maneira própria”; o que era compreensível. Mais discutível era a apreciação de que o colorido imitava Salgado, quando se observa um maior contraste nos valores da iluminação e apontamentos de cor e já, curiosamente, um interesse muito particular pelo valor dos empastes. Para o estudo em Paris, dirige um conselho que o jovem artista certamente acolhia de bom grado: “Trate de lêr, lêr muito, e pela elucidação da leitura crear-se um areopago interior onde represente primeiro os temas dos seus quadros, antes que o pincel lh’os transfiltre por coloridos e fórmias [...]” (Idem, 74).

Chegado à capital francesa em Julho desse ano, Sousa Lopes frequenta intensivamente a conhecida Academia Julian, em Saint-Germain-des-Prés, para praticar o desenho do modelo vivo e preparar-se para o chamado *concours de place* da École

⁷ Luciano Freire (1864-1934), pintor de história formado em 1886, foi eleito académico de mérito da Academia Real de Belas Artes da capital, tendo sido secretário da sua comissão executiva durante décadas e ainda professor de modelo vivo na Escola de Belas-Artes, desde 1895. Em 1911 assumiu a direcção do Museu Nacional dos Coches. Tornou-se no início do século o principal restaurador de pintura antiga em Portugal. O precioso cartégio de Sousa Lopes dirigido a Freire entre 1903 e 1930, que se encontra no Arquivo José de Figueiredo (MNAA) foi fundamental, a par do espólio Lopes Vieira, para estabelecer a Cronologia biográfica do artista (Anexo 2). Desta correspondência indico sempre o código de referência em linha dos documentos. Sousa Lopes dirige-se invariavelmente a Luciano Freire com as palavras “Caro Mestre e Amigo”. Freire foi um republicano da geração de 1890, maçom desde 1898 na Loja “Fiat Lux” (Lisboa). Adoptou o sugestivo nome simbólico de “Sequeira”, segundo o célebre pintor Domingos Sequeira (1768-1837) (Baião 2014b). Na ausência de uma monografia actual sobre o artista, veja-se o estudo pioneiro de Macedo 1954 e os artigos de Leandro 2007 e Baião 2014b, que sublinham o importante legado de Freire no restauro da pintura antiga.

⁸ O título original da obra é *Menelau e Meriones, protegidos pelos dois Ajazes, salvam o corpo de Pátroclo*, segundo Fialho de Almeida, que o registou nas páginas do jornal *O Intransigente* (Almeida 1925a, 69).

Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, perto dali.⁹ Obtém um lugar na École logo à primeira tentativa, em Outubro, e matricula-se nas aulas do pintor Fernand Cormon, onde aperfeiçoa a técnica realizando torsos e academias pintadas.¹⁰ A par do treino académico, os museus e as galerias parisienses indicam-lhe novos horizontes estéticos, desde os mestres antigos à pintura contemporânea, que estuda avidamente: nas cartas que envia assiduamente a Luciano Freire, o jovem pensionista descreve as visitas ao Museu do Louvre (onde realiza pochades), do Luxemburgo, ao Museu do Prado, que visita em trânsito para Paris, ao *Salon* oficial do Grand Palais, e em 1904 faz apreciações do Salão dos Independentes e do recém-fundado Salão de Outono.¹¹ O entusiasmo deste primeiro impacto parisiense comunica-o também num postal enviado

⁹ Na Academia Julian foi aluno de Marcel Baschet (1862-1941) – conhecido retratista e *Prix de Rome* (1883) – entre Julho e Outubro de 1903. Os registos no arquivo da academia mostram que o preçário era dispendioso para o pensionista português, que recebia mensalmente 333 francos (60 mil réis). Aí se conservam as datas de frequência de Sousa Lopes, que se inscreveu no dia 24 Julho 1903. *Matin et chevalot* (31 francos): 27 Julho, 3 Agosto, 10 Agosto, 17 Agosto. *Journée* (50 francos): 24 Agosto, 31 Agosto, 7 Setembro, 14 Setembro. *Matin* (25 francos): 21 Setembro, 28 Setembro, 5 Outubro. Veja-se Archives Nationales – Site de Pierrefitte-sur-Seine, Service Microfilm. Archives de l’Académie Julian, Livres de comptabilité des élèves: 63/AS/5 (1) – 31 rue du Dragon, Atelier J.P. Laurens 1901-1904, fólio 442 (microfilme). O desejo inicial de Sousa Lopes foi o de ter aulas com Jean-Paul Laurens (1838-1921), célebre pintor histórico, mas este gozava férias. O mestre acabou por dirigir as últimas aulas que o português aí teve nesse ano, nomeadamente a 7 e 9 de Outubro. Cf. Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 8 Outubro 1903. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0056. O pensionista voltou a frequentar a Academia Julian em Outubro de 1904, atelier de Laurens, em horário completo, nos dias 10, 17 e 24.

¹⁰ Sousa Lopes foi admitido no atelier do mestre a 2 de Novembro de 1903 e inscreveu-se como aluno “à titre temporaire” no dia 10 seguinte. Em Abril de 1904 fez novamente provas de admissão à ENSBA e inscreveu-se como aluno temporário a 19 de Maio de 1904. Veja-se Archives Nationales – Site de Pierrefitte-sur-Seine, Service Microfilm. Archives de l’École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, AJ/52/297, Feuille de Renseignements/Section Peinture. No processo individual consta um ofício de Baschet (professor na Academia Julian) dirigido ao director da ENSBA, datado de 3 Outubro 1903, pedindo para serem admitidos às provas uma lista dos “seus alunos”, referindo-se em rodapé o nome de Sousa Lopes, morador na rua Vaugirard 99. Ainda no mesmo processo, regista-se numa *Minutes des Certificats*: “[...] M. Cormon qui le considère comme un bom élève”, num item datado de 2 Julho 1904. Pintor histórico prestigiado na arte francesa, Fernand Cormon (1845-1924) foi expositor regular no *Salon* oficial desde os anos de 1870, obtendo um prémio em 1875 e o *Grand Prix* na Exposição Universal de Paris de 1889. Celebrizou-se com a pintura de temas situados na Pré-história, temática que inaugurou. Em 1882 abriu um atelier para preparar os artistas a serem aceites no *Salon* oficial. Pintores como Toulouse-Lautrec, Van Gogh e Matisse escolheram as suas aulas, também na Escola de Belas-Artes parisiense, tendo sido eleito para a Academia de Belas-Artes em 1898. Para a sua obra veja-se Theuriau, Frédéric-Gaël. 2013. *L’influence romantique dans l’art académique de Fernand Cormon. L’alliance entre littérature et peinture*. Paris: Mon Petit Éditeur e ainda Maxence, Edgard. 1925. *Notice sur la vie et les travaux de M. Fernand Cormon*. Paris: Imp. de Firmin-Didot et Cie.

¹¹ Cartas de Sousa Lopes a Luciano Freire, datadas de Madrid, 18 Julho 1903; Paris, 17 Agosto 1903; Paris, 1 Setembro 1903; Paris, 7 Março 1904; Paris, 1 Junho 1904; Paris, [c. Outubro 1904]. Veja-se MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0031, m0039, m0043, m0070, m0088, m0123. A visita ao Salão de Outono resta uma possibilidade, uma vez que o pintor escreveu a Freire: “Por Paris nada de novo que eu saiba a não ser o Outomno que ainda não tive tempo de vêr mas que me dizem ser interessante.” Exposição dominada por artistas que no ano seguinte causariam o escândalo dos *Fauves*, e onde foram dedicadas retrospectivas a pintores seminais como Paul Cézanne (1839-1906), Puvis de Chavannes (1824-1898) e Odilon Redon (1840-1916).

a Afonso Lopes Vieira, logo à chegada: “Estou na rue Gay Lussac 51 às suas ordens. Logo que consiga ter mais sossego direi alguma coisa sobre as surpresas que tenho tido em Paris.”¹²

A primeira obra onde este sopro vital se faz sentir é assinada em 1905, *O caçador de águias* (Figura 3).¹³ A inspiração na arte poética confirma-se de novo, interpretando aqui uma composição de Leconte de Lisle, “Un coucher de soleil”, inserido na colectânea *Poèmes barbares*.¹⁴ A acção dos versos decorre num tempo mítico, entre a natureza exótica das margens do rio Niagara, onde o gigante caçador Orion flecha por fim o mítico pássaro Rok, transformado em pássaro do sol, desencadeando-se uma convulsão solar e celeste bem sugerida no léxico extravagante do poeta parnasiano. Manifesta-se desde logo na escolha do jovem pensionista um interesse pelo exótico e por um primitivismo completamente novo na pintura portuguesa. O quadro poderá ter tido um modelo, como propôs Maria de Aires Silveira, em algumas pinturas célebres de Cormon, com destaque para a sua obra-prima, *Caim* (1880, Museu d’Orsay, Paris), que introduziu o tema pré-histórico na pintura (Silveira 1994a, 184).

Porém, em termos pictóricos, importa valorizar que temos aqui a primeira obra de um artista português a adoptar a técnica do impressionismo.¹⁵ Isso é claramente

¹² Postal de Sousa Lopes a Afonso Lopes Vieira, enviado de Paris, 5 Agosto 1903. BMALV, postal n.º 33056.

¹³ Título atribuído pelo MNAC-MC. Foi apresentada na Escola de Belas-Artes, em 1906, sob o título: *Estudo de uma figura destinada a uma composição decorativa*. Veja-se *Catalogo da exposição dos trabalhos dos alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1904-1905*. 23.ª *Exposição annual* 1906, 21, n.º cat. 145.

¹⁴ Veja-se Lisle 1872, 194-196. Charles-Marie-René Leconte de Lisle (1818-1894), crioulo nascido na ilha da Reunião, perto de Madagáscar, foi o poeta emblemático do parnasianismo francês, movimento que se afirmou publicamente na revista *Parnasse Contemporain* em 1866, reagindo contra o romantismo e inspirando-se nas formas poéticas da Antiguidade. As suas principais recolhas de poesia são *Poèmes antiques* (1852), *Poèmes barbares* (1862, ed. definitiva 1872) e *Poèmes tragiques* (1884). Sousa Lopes não identificou o poema mas sim o escritor, numa carta que o secretário da Academia Real de Belas Artes Lisboa, Luciano Freire, recebeu no dia 29 Dezembro 1905: “O referido envio, é um fragmento, executado, para estudo, destinado a uma composição decorativa que projecto, inspirada n’uma poesia de Leconte Delisle.” Fólio 1. Cf. ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0588. A proposta de identificação do poema foi feita primeiramente em Silveira 2015b, 18. Simas 2002 (anexo 1) transcreveu a carta mas não leu o nome do poeta. Do arquivo da ANBA indico sempre o código de referência em linha dos documentos.

¹⁵ Movimento artístico surgido em Paris, na célebre exposição colectiva de 1874, que reagiu contra a pintura exposta nos *Salons* oficiais, procurando representar temas contemporâneos e registar mais directamente a natureza, sob os efeitos mutáveis da luz. A sua técnica inovadora, utilizando preferencialmente cores puras (do prisma solar) e uma pincelada precisa e veloz, beneficiou das teorias de análise da luz e do contraste simultâneo de Eugène Chevreul (1786-1889), que os neo-impressionistas – veremos adiante – radicalizaram no chamado divisionismo. Na crítica e interpretação mais recente do

visível na atmosfera luminosa e mutável que irradia pelo espaço compositivo, para a qual as descrições visuais de Lisle forneciam um bom guião: pela tela vêm-se pinceladas de cores puras e justapostas sem mistura, que se combinam em pares de complementares como o laranja e o azul, o amarelo e o violeta, deixando caracteristicamente as sombras para os tons violeta. A luz fogaosa que desponta da nuvem do fundo reflecte-se em tons de laranja no tronco da figura, sugerindo um efeito luminoso de crepúsculo. Deste modo o exercício pictural vai-se sobrepondo ao assunto literário, contaminando a figura do caçador modelada segundo os preceitos da pintura do modelo vivo, mas atingindo uma coesão plástica assinalável. É uma obra importante na abertura da paleta de Sousa Lopes e para a moderna pintura portuguesa, na charneira entre dois tempos culturais: revela-se aqui uma tensão entre valores plásticos contraditórios – a correcção do exercício académico e uma análise moderna das propriedades da cor – em que o impressionismo, num contexto pré-vanguardas, se oferecia como uma das técnicas mais radicais.

O atento Fialho de Almeida percebeu bem a excentricidade desta obra, embora desagradando-lhe a inesperada autonomia da cor que se insinuava na prova académica: “A figura é talvez muscularmente bella e bem plantada, a attitude talvez fêra e feliz, mas do colorido e da luz só julgariamos vendo-a integrada no ensemble do quadro. Isoladamente, parece cosida e d’um desagradavel tom que choca a vista.” (Almeida 1925b, 123)¹⁶ Porém, junto de outros artistas, a originalidade da obra foi mais valorizada. Manuel Jardim, pintor mais novo que Sousa Lopes conheceu em 1905, deixou-nos um precioso relato sobre as diferenças na recepção contemporânea de *O caçador de águias*, numa carta a um primo:

impressionismo, destacam-se essencialmente duas abordagens, a de uma história social da arte e outra que restaura processos de análise formalistas. No primeiro caso, veja-se a clássica leitura do movimento à luz da recepção mediática na cidade moderna e das vivências de classe, em Clark, T. J. 1999 (1984). *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. Revised Edition. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. No segundo, uma análise inovadora da materialidade pictural da “impressão”, tal como foi apresentada ao público parisiense em 1874 (que reenviava a atenção não para um referente exterior, mas para a “aparência” de uma pintura rápida e espontânea), encontra-se em Brettell, Richard R. 2009. *Impressionisme: Peindre vite (1860-1890)*. Trad. Jean-François Allain. Paris: Hazan (ed. norte-americana 2001). Enfim, para um balanço actual da vasta fortuna crítica e novas perspectivas sobre o tema veja-se Lewis, Mary Tompkins, ed. 2007. *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism. An Anthology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Uma das raras análises da relação do movimento com a pintura portuguesa encontra-se no artigo “O impressionismo e a pintura portuguesa” (França 1975). O autor optou por não referir Sousa Lopes, apesar de o ligar a este movimento num verbete anterior do *Dicionário da Pintura Universal* (França 1973, 388-390).

¹⁶ Artigo publicado originalmente no jornal *A Lucta*, 29 Março 1906.

Estiveste na Exposição dos alunos? [...] Lembras-te de ver lá um quadro enviado por um rapaz Sousa Lopes? Desejava saber a tua opinião sobre êsse lindo efeito de uma tarde da Normandia. É um de tom bronzeado, homem atirando flechas. Segundo se diz, não agradou em Portugal. No entanto, para Cormon, muito bem feito, original e imprevisto. O Sousa Lopes é dos raros portugueses que teem sabido estudar em Paris. Dou-me muito com êle, é muito sincero e inteligente (Vilhena 1945, 94).¹⁷

Procurando novos processos para renovar a técnica aprendida na academia, Sousa Lopes descobria nesses primeiros anos a pintura dos impressionistas e seus seguidores, na transição do século. Vimos já que o artista visitou o Salão dos Independentes em Março de 1904, dominado pelos neo-impressionistas, notando nos melhores “um talento especial para o bizarro”.¹⁸ Mas na correspondência oficial com a Academia o estudante mencionou os pintores que norteavam o seu aperfeiçoamento técnico, qualificando a “paleta do grande artista Albert Besnard”¹⁹ e precisando: “Este pintor e Claude Monet²⁰ são, entre os francezes d’hoje, os mestres da luz,

¹⁷ Manuel Jardim (1884-1923) viveu em Paris entre 1905 e 1914, onde estudou na Academia Julian com Jean-Paul Laurens. Expôs no *Salon* dos Artistes Français em 1911 e no *Salon d’Automne* dois anos depois. Regressado a Coimbra, após eclodir a Grande Guerra, participou em alguns projectos na afirmação da arte moderna em Portugal. Sobre o artista veja-se Vilhena 1945 e também Morais, Telo de, et al. 1985. *Manuel Jardim (1884-1923). Exposição comemorativa do centenário do seu nascimento*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural. A biografia de Henrique de Vilhena, primo do artista, transcreve amplamente a correspondência do artista. É uma fonte útil no retrato da vida de um artista português em Paris nas duas primeiras décadas de 1900, do seu estudo nas academias e descrição da vida social e amorosa, bem como da comunidade lusa expatriada.

¹⁸ O interesse que Sousa Lopes demonstrava por ver salões alternativos ao do Grand Palais, que terá continuado nos anos seguintes, era depois experienciado com algumas reservas, duvidando da sinceridade da maioria das propostas: “Fui hontem ao Salon dos Independentes, onde entre 2000 ou 3000 pepineiras se encontram uns 20 ou 30 quadros que revelam sincero valor da parte do autor e um talento especial para o bizarro. E interessante ver este salon. Ha, no entanto, un typos que não são nada independentes e que andam a pescar nas aguas turvas. E aproveitão se do entusiasmo e sympathia que existe por este salon n’alguns.” Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 7 Março 1904, fôlios 3 e 4. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0072-73. Ver transcrição integral do documento no Anexo 3, carta n.º 1.

¹⁹ Albert Besnard (1849-1934), pintor e gravador francês, foi premiado nos salons parisienses com os seus retratos femininos, desde os anos de 1880, e executou inúmeras pinturas decorativas em edificios públicos da capital francesa. Foi muito apreciado pelas séries de gravuras a água-forte. Para a sua obra veja-se Mourey 1906 e Bergeret-Gourbin, Anne-Marie. 2008. *Albert Besnard (1849-1934)*. Honfleur: Musée Eugène Boudin. Columbano adquiriu-lhe uma pintura em 1911 para o Museu Nacional de Arte Contemporânea (*Manhã*, 1909, óleo sobre tela, a. 117 x l. 90 cm, n.º inv. 16). A sua recepção crítica sempre foi marcada por críticas de oportunismo que lhe dirigiram alguns impressionistas do grupo inicial, objecções que fizeram caminho na recepção portuguesa da sua obra, apreciando-o como um “aderente oportunista de certo «impressionismo»” (França 1975, 22). Sobre esta questão, e os termos das críticas de impressionistas como Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) e Edgar Degas (1834-1917), veja-se Butler, Augustin de. 2013. “Renoir’s visit to London”. *The Burlington Magazine* 1322: 328.

²⁰ Claude Monet (1840-1926) foi o mais célebre pintor impressionista francês e o seu praticante mais inovador na pintura de ar livre. Para uma leitura da sua obra no interior da tradição da paisagem veja-se a pormenorizada biografia artística de Alphant, Marianne. 2010 (1993). *Claude Monet. Une vie dans le*

principalmente depois dos estudos feitos a Algér.”²¹ Terá sido decisiva nesta viragem a exposição que Sousa Lopes viu deste último na galeria Durand-Ruel, que apresentava a célebre série de vistas do Tamisa em Londres: Monet era “o único impressionista sincero que tenho visto até hoje”, confessará a Luciano Freire.²² Não é difícil observar como as variações do pintor francês, particularmente na série sobre o Parlamento britânico (Figura 4), podem ter guiado as explorações lumínicas de Sousa Lopes desde *O caçador de águias*. Também não perdeu, certamente, a retrospectiva de Besnard na galeria Georges Petit, em Junho de 1905,²³ onde se apreciavam numerosas pinturas da Argélia, assim como uma escolha bastante completa das gravuras a água-forte, que também irão interessar Sousa Lopes, como veremos. A compreensão pictural da técnica destes artistas passava naturalmente pela imitação, e nesse ano o estudante inicia uma cópia de *Une femme nue qui se chauffe* (1887) de Besnard, exposta na Georges Petit e propriedade do Museu do Luxemburgo, mas que não pôde terminar por a mesma ter viajado à Exposição Universal de Liège.²⁴

paysage. Paris: Hazan. Para uma análise mais global, entre vasta bibliografia crítica recente, veja-se o excelente catálogo da exposição retrospectiva de 2010 no Grand Palais – Cogeval, Guy, et al. 2010. *Monet 1840-1926*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, Musée d’Orsay.

²¹ Ofício de Sousa Lopes à Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Paris, 1 Maio 1906, fólio 1. Cf. ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0621. Transcrevo integralmente o ofício no Anexo 3. Este importante documento autógrafo do artista foi publicado em Simas 2002, anexo 1 e em Santos 2006, vol. anexos, 46-47, mas propomos nesta tese a transcrição integral dos dois fólios e sua leitura completa.

²² “Mais tarde lhe fallarei da exposição do grande paysagista, o único impressionista sincero que tenho visto até hoje, Claude Monet.” Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 1 Junho 1904, fólio 8. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0095. A apreciação não foi desenvolvida em correspondência subsequente. A exposição individual do impressionista intitulou-se *Vues de la Tamise à Londres (1902-1904)*, patente na galeria Durand-Ruel, de 9 Maio a 4 Junho 1904. Monet apresentou uma série de 37 pinturas a óleo com aspectos do rio junto ao Parlamento, ou atravessado pelas pontes de Charing Cross e Waterloo, sugerindo os efeitos cambiantes da luz nas águas e a atmosfera anuviada da capital inglesa. Sousa Lopes visitará Londres em Setembro desse ano, na companhia de Luciano Freire, como fica claro pela carta enviada de Paris em Outubro de 1904, fólio 3. Cf. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0125.

²³ Veja-se *Exposition Albert Besnard 1905*. Catálogo tem um importante prefácio de Charlotte Besnard (1854-1931), escultora e esposa do artista.

²⁴ A pintura original pertence à colecção do Museu d’Orsay, Paris (em depósito na embaixada francesa em Viena). Óleo sobre tela, a. 100 x l. 80 cm, n.º inv. RF 753. A cópia de Sousa Lopes não foi localizada, provavelmente destruída por ele. Refere-se-lhe nestes termos, num ofício à Academia datado de Paris, 29 Dezembro 1905, fólio 1: “Tenho incompleto um outro envio, cópia da – Femme qui se chauffe» por Albert Besnard, Musée du Lux., a qual ainda me não foi possível terminar, porque este quadro foi retirado do ref. museu, para representar a arte franceza na exposição universal de Liège.” Cf. ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0588. Em seu lugar enviou para Lisboa *O caçador de águias* para a exposição dos alunos da Escola de Belas-Artes em 1906. Mais tarde, o pensionista José Campas (1888-1971) fará uma cópia do mesmo quadro de Besnard, apresentada em Lisboa na Exposição Livre de 1911 (França 1975, 22).

Esta análise impressionista da cor, que o artista entendia como “uma nova linguagem” (Figueiredo 1917, 17), podia-se concretizar tanto em composições de inspiração literária como em temas mais convencionais da pintura histórica. É o caso de um notável estudo pintado em 1908 para uma obra final que não chegou a executar, tema medieval da *Ala dos Namorados* (Figura 5). Sendo um estudo de composição, um “esquisso” como o pintor preferia designar (à francesa), mas de consideráveis dimensões, exhibe uma liberdade radical nas suas pinceladas de cores puras e fragmentadas, que não descrevem o motivo mas servem para compor contrastes de tons retinianos que potenciam os valores lumínicos da composição. Nesta festa de cor, distingue-se a vila engalanada por onde passam as 200 lanças e cavaleiros da jovem vanguarda do exército de D. João I, a caminho de Aljubarrota. Afonso Lopes Vieira parece estar ligado à encomenda da obra.²⁵ Ela mostra quanto evoluíra o seu pensamento plástico, desde a escola lisboeta, e a determinação em adaptar o impressionismo a grandes composições de tema literário e da história.

Ainda antes, em 1906, vale a pena referir uma obra importante no futuro pintor de batalhas da Grande Guerra, o *Episódio do cerco de Lisboa (1384)* (Figura 6). Inspirada, tal como a obra anterior, em *A vida de Nun'Alvares* de Oliveira Martins,²⁶ foi-lhe encomendada pelo director do Museu de Artilharia, e integrava um projecto mais vasto de decoração que o pintor teve de abandonar, com a morte do general Castelbranco no ano anterior.²⁷ Nela, Sousa Lopes demonstra os resultados benéficos

²⁵ Não foi possível esclarecer este ponto, mas é certo que o poeta lhe perguntava pela pintura. Sousa Lopes escreveu-lhe de Paris a 14 Novembro 1908: “Não tenho resposta alguma sobre a Ala. Espero por estes dias receber de meu irmão a correspondência que elle possa ter guardado para lhe dar uma resposta [ileg.] Abril” – BMALV, postal n.º 33094. E de novo a 20 Novembro: “Nada sobre a Ala! Começo a achar esquisito este silencio... Escrevi simplesmente que estou aqui onde espero novas.” BMALV, postal n.º 33069.

²⁶ Veja-se Martins 1893, 180-181. Foi Luciano Freire quem enviou o livro a Sousa Lopes, segundo a carta deste a Freire datada de Paris, 3 Março 1905, fólio 5, MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0135. Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894), entre actividades políticas e jornalísticas, distinguiu-se como o maior historiador do século XIX, depois de Alexandre Herculano. Particularmente influentes foram as sínteses magistrais da história na longa duração, marcadas pela ideia de “espírito” hegeliano, como *História de Portugal* (1879) e *Portugal Contemporâneo* (1881). No final da carreira entregou-se à biografia das grandes personagens históricas, com insuperável imaginação psicológica: para além da vida do Condestável, publicou *Os Filhos de D. João I* (1891), *Camões*, *Os Lusíadas e a Renascença em Portugal* (1891) e ainda *Príncipe Perfeito* (póstumo, 1895). A esta luz, as melhores leituras da sua obra historiográfica encontram-se em Matos, Sérgio Campos. 1992. “Na génese da teoria do herói em Oliveira Martins”. In *Estudos em homenagem a Jorge Borges de Macedo*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica. 475-504 e em Catroga, Fernando. 1996. “História e Ciências Sociais em Oliveira Martins”. In *História da História em Portugal: Sécs. XIX-XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. 117-159.

²⁷ A encomenda do Museu de Artilharia (actual Museu Militar de Lisboa) consistia na decoração de uma sala dedicada aos feitos militares de Nuno Álvares Pereira, com cinco telas de dimensões aproximadas a

das aulas de Cormon: comparando com a prova de 1903, aqui a composição mostra-se mais eficaz, concentrada em dois vectores que sublinham a acção dramática: a gente do povo que se mistura com os soldados, em primeiro plano, na azáfama para desencalhar um bote à beira-rio e ao centro o Mestre de Avis, que montando um corcel branco aponta decidido a sua espada às naus fundeadas no Tejo. Destaca-se no centro um estudo de luminosidade que se reflecte nas águas calmas do rio, difusa mas intensa, de reminiscência impressionista, aqui mais moderado que noutras composições. A pintura obteve nesse ano uma menção honrosa no *salon* da Société des Artistes Français.²⁸

A viagem de estudo do terceiro ano da pensão Valmor, entre Agosto e o Outono de 1906, levou-o a percorrer a Europa, sobretudo a Itália, visitando os museus principais de Sevilha, Nápoles, Roma, Florença, Bolonha, Parma, Veneza, Milão e Basileia.²⁹ Pouco pintou nessa viagem. Num bloco de apontamentos, foi registando pequenos comentários às obras que observava, entusiasmando-se sobretudo com a arte do Renascimento, os frescos de Rafael no Vaticano, Botticelli, Ticiano, Tintoretto e Holbein.³⁰

A par do estudo como pintor histórico, e das obrigações académicas, Sousa Lopes desenvolveu nesta primeira fase da carreira uma actividade de retratista (Figura 7). Retratos seus figuraram em vários salões da Société des Artistes Français, entre 1905

330 x 230 cm. Ficou reduzida a este quadro, devido ao falecimento a 24 de Fevereiro do primeiro director do museu, general Eduardo Ernesto de Castelbranco (1840-1905). O museu não possui documentação sobre o assunto. Vejam-se as cartas de Sousa Lopes a Luciano Freire, datadas de Paris, 16 e 17 Março 1905, no MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0139 a m0146. Sousa Lopes já conhecia o general Castelbranco de Lisboa, pois retratou-o em 1903, antes de partir para França, obra que apresentou no salão anual da SNBA – veja-se *Sociedade Nacional de Bellas-Artes. Terceira exposição* 1903, 26, n.º cat. 95. O esquisso a óleo *Nun'Álvares em Valverde* (na FBAUL, Lisboa), estuda uma composição a executar no âmbito desta encomenda abortada. Deduz-se da correspondência que o pensionista Valmor beneficiou da influência de Luciano Freire na encomenda: o mestre já pintara para a mesma sala dedicada a Nun'Álvares, em 1904, um retrato a corpo inteiro do Condestável. Uma notícia elucida que “serão feitas decorações pelo auctor do Nun'Álvares e pelo seu discípulo sr. Sousa Lopes” – em *Ilustração Portuguesa* 37 (18 Julho 1904): 583.

²⁸ Veja-se *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées* 1906, p. 136, n.º cat. 1541. O pensionista veio pessoalmente a Lisboa entregar a obra ao Museu de Artilharia, tendo apresentado o quadro numa sala da Academia no dia 31 de Julho de 1906, a pedido de alguns amigos. Veja-se notícia em *O Seculo*, 1 Agosto 1906.

²⁹ Offício de Sousa Lopes à Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Paris, 26 Dezembro 1906, fólio 1. Cf. ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0654.

³⁰ Bloco de apontamentos (marca “G. Rowney/ London”) no espólio do artista, em posse de HJSLPF, e cartas de Sousa Lopes a Luciano Freire, datadas de Florença, 13 Setembro 1906 e de Milão, 23 Setembro 1906, no MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0184 a m0191.

e 1912.³¹ São obras pouco conhecidas, pertencentes a colecções particulares, mas pelos registos da imprensa e no espólio do artista não diferiam muito dos retratos de sociedade que compunham assiduamente os salões dos Artistes Français daqueles anos. Num mercado muito competitivo, Jacques-Émile Blanche³² e o norte-americano John Singer Sargent³³ eram dos mais celebrados, e Sousa Lopes adoptou-os como modelos de estudo. Reveladoramente, um observador dos seus retratos no *Salon*, em 1907, escrevia que o artista se estrangeirara.³⁴

³¹ Assim é caracterizado no conhecido dicionário de artistas de Emmanuel Bénézit: “Souza Lopes (Adriano), portraitiste, né au Portugal au XIX siècle (Ec. Port.). Elève de Cormon. Il figura aux expositions de Paris; mention honorable en 1906. A la qualité de son imagination, il faut préférer aujourd’hui ses belles qualités de coloriste.” (Bénézit 1966, v.8, 38). Na exposição oficial de artistas vivos que tinha lugar todos os anos no Grand-Palais des Champs-Élysées, o *Salon*, existiam na realidade dois salões com catálogos próprios: o da Société Nationale des Beaux-Arts e o da Société des Artistes Français. Registo aqui, pela primeira vez, a lista completa das obras (que são maioritariamente retratos) apresentadas por Sousa Lopes no salão dos Artistes Français, que permite esclarecer definitivamente a sua participação no certame internacional. Salon 1905: n.º 1744 *Portrait de Mme J. L.* [esposa de Filipe Leitão]; n.º 1745 *Portrait d’un ami* [compositor e maestro Francisco Lacerda]. Salon 1906: n.º 1541 *Episode du siège de Lisbonne (1384)*. Salon 1907: n.º 1466 *Portrait de Mlle G. d’Araujo*. Salon 1908: n.º 1702 *Portrait de Mlle X.*; n.º 1703 *Le Pont-Fantôme – étude de clair de lune à Venise*. Salon 1909: n.º 1633 *Portrait de M. F. C.*; n.º 1634 *Portrait (Perles et violettes)*. Salon 1910: n.º 1712 «*Les Ondines*» (Henri Heine); n.º 1713 *Portrait de M. A. d’Aguilar*. Salon 1912: n.º 1719 *Vers la bénédiction de boeufs*; n.º 1720 *Portrait de Mme A. G.* Sousa Lopes enviou à Academia lisboeta, em anexo a um ofício já referido, datado de Paris, 29 Dezembro 1905, cinco *coupures* (recortes) da imprensa francesa que referem os retratos expostos no salão desse ano, veja-se ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0590-m0599. Veremos na quarta parte deste estudo que a última participação do pintor no salão dos Artistes Français é em 1919, quando expôs duas águas-fortes sobre a Grande Guerra.

³² Jacques-Émile Blanche (1861-1942) foi um pintor francês que se especializou no retrato com grande sucesso, a partir da década de 1880, celebrado pelos retratos da intelectualidade parisiense de antes de 1914. Medalha de ouro na Exposição Universal de Paris em 1900. Os seus inúmeros escritos autobiográficos e correspondência são frequentemente citados na historiografia de arte francesa. Para a sua obra pictórica veja-se Neutres, Jérôme, dir. 2012. *Du côté de chez Jacques Émile Blanche. Un salon à la Belle Époque*. Paris: Skira Flammarion.

³³ John Singer Sargent (1856-1925), pintor norte-americano que obteve reputação internacional como retratista nas décadas de 1890 e de 1900. Viveu em Paris até 1884, tendo-se estabelecido depois em Londres. Em 1891 iniciou as decorações da Boston Public Library nos EUA. Visitou Portugal em 1903. Durante a Grande Guerra o governo britânico encomendou-lhe uma grande pintura terminada em 1919, *Gassed* (Gaseados), colecção do Imperial War Museum de Londres. Voltarei a este assunto. Para uma síntese da sua obra veja-se Llorens et al 2007; para a sua totalidade é referência indispensável a série de 7 volumes do catálogo *raisonné* do artista, em progresso, dirigida por Richard Ormond e Elaine Kilmurray (New Haven: Yale University Press, 2002-2012).

³⁴ “Souza Lopes também se estrangeirou este anno, com bastante pena minha. O quadro do «Salon» de 1906, «Episode du Siège de Lisbonne» satisfiz-me mais. O seu quadro exposto actualmente é um simples retrato. Dir-me-hão que ha retratos e retratos. O de Souza Lopes é bom, se não exigirmos muita semelhança! Conheço o modelo por tê-lo visto em sociedade e d’ahi concluo que Souza Lopes quis fazer antes um quadro do que um retrato.” – Aguilar, A. d’. 1907. “Portuguezes e brasileiros no Salon de 1907”. *Ilustração Portuguesa* 66 (27 Maio), 644-645. O autor, jornalista correspondente em Paris, será retratado pelo pintor cerca de 1909, obra exposta no salão dos Artistes Français do ano seguinte (ver nota 31). É clara a importância económica desta actividade do pintor, que se acrescentava ao valor da pensão: em todas as participações no *salon* Sousa Lopes apresentou retratos e são frequentes as referências a outros na correspondência com Luciano Freire, como os do rei D. Carlos I e rainha D. Amélia (1903, para o Brasil), conde de Ficalho (1905) e de um actor francês (1905). Vejam-se cartas de Sousa Lopes a

A observação destes retratistas fazia-o no *Salon* do Grand Palais e nas viagens de estudo, quando preveniu a Academia lisboeta (num plano não realizado), “partir para a Hollanda visitando de caminho Vienna, cujo museu moderno se impõe pelas obras dos melhores artistas Ungaros, Austriacos, e Polacos, e pelas colleções particulares, bastante notaveis, onde existem os melhores Jacques Blanche.”³⁵ Ao visitar o salão de 1904 o jovem pintor não teve dúvidas em escrever a Luciano Freire: “John Sargent é, para mim, o maior pintor d’esta epocha.”³⁶ Enquanto que outros mestres igualmente célebres, que os tinha em Lisboa como uns “semideuses”, recebem uma crítica contundente: “Carlos Duran, Bonat, Cormon, Raphael Colin estão na mais lastimavel das decadencias, que é a decadencia inconsciente.”³⁷ É revelador que ele critique num pintor como Paul Chabas, por exemplo, retratos que “não são d’uma pintura solida, mas teem justamente a futilidade, a graça um pouco canalha e um ar de coisa artificial [...]”³⁸.

Neste capítulo, as obras mais pessoais do pintor, nesta época, são as que retratam os amigos artistas, onde os valores lumínicos que descrevem uma fisionomia imperam sobre quaisquer signos de distinção social. É o caso de *O Cinzelador* (Figura 8), um

Luciano Freire, datadas de Paris 17 Agosto 1903, Paris Fevereiro 1905 e Paris Maio 1905. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0039, m0127, m0147.

³⁵ Ofício de Sousa Lopes à Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Paris, 1 Maio 1906, fólio 2. ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0621. Ver transcrição integral documento no Anexo 3, carta n.º 2. A influência de Blanche foi já detectada num retrato de Sousa Lopes pintado em 1904, de Mme Filipe Leitão (Figueiredo 1917, 19), exposto no salão dos Artistes Français do ano seguinte (ver nota 31).

³⁶ Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 1 Junho 1904, fólio 7. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0094. Sousa Lopes possuía uma reprodução a preto e branco de um quadro de Sargent, *Mrs Carl Meyer and her children* (1896), incorporado na Tate Britain de Londres em 2005 (n.º inv. T12988), conservada no espólio do artista (HJSLPF). Em 1930, de visita a Londres, o pintor realizou duas cópias de retratos de Sargent e de Thomas Gainsborough (1727-1788), respectivamente *The Misses Hunter* (1902, Tate Collection, n.º inv. N04180) e *Elizabeth and Mary Linley* (c.1772, Dulwich Picture Gallery, n.º inv. DPG320). Pertencem a uma colecção particular, de Lisboa. Por fim, para mapearmos as suas referências como retratista, acrescente-se que o pensionista realizou em 1906 uma cópia do conhecido retrato de Carlos I de Inglaterra por Antoon van Dyck (1599-1641), no Museu do Louvre (n.º inv. 1236). Cópia conservada na colecção da FBAUL (n.º inv. 3681). Entregue em mãos na Academia lisboeta, figurou na exposição dos alunos da Escola no ano seguinte, veja-se *Catalogo da exposição dos trabalhos dos alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1905-1906. 24.ª Exposição annual 1907*, 18, n.º cat. 116. Curiosamente, ao observar o retrato de *Misses Hunter* por Sargent, o grande escultor Auguste Rodin terá dito: “É o Van Dyck do nosso tempo” (*apud* Llorens et al 2007, 10).

³⁷ Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 7 Março 1904, fólios 1 e 2. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0070-m0071. Ver transcrição integral deste documento no Anexo 3.

³⁸ *Ibidem*, fólios 2 e 3. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0071-m0072.

retrato do escultor espanhol Pablo Gargallo (Macedo 1953, 14).³⁹ Ou o *Estudo para o retrato de Columbano*, onde a luz se intensifica no rosto concentrado do mestre pintando ao cavalete (Figura 9), subtil homenagem à estética tenebrista de Columbano, realizado durante uma visita deste a Paris em 1912 (Elias 2011, 159-160). O mestre retribuiu com um retrato de Sousa Lopes de expressão coloquial e olhar vivo, invulgar na retratística de Columbano (Figura 9.1).⁴⁰

Mais importante na evolução da sua pintura foi a viagem que fez a Veneza em 1907.⁴¹ Icónico lugar na história da arte, divulgado nas clássicas *vedute* (vistas citadinas) de Canaletto e Guardi em mil e setecentos, a cidade dos canais tem sido vista mais recentemente como um “laboratório de percepção” dos pintores modernos, inspirando uma linhagem ilustre que aí concebeu obras importantes, como J.M.W. Turner (1775-1851), Félix Ziem (1821-1911), James Whistler (1834-1903), Sargent, Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Paul Signac (1863-1935) ou ainda Monet, que aí pintou em 1908.⁴² Sousa Lopes não desconheceria algumas destas obras que contribuíam para a aura da “Sereníssima”, mas não lhe interessou, por exemplo, a tradicional vista panorâmica da cidade que pintores como Renoir ou Signac actualizavam, em diálogo com Canaletto. A sua visão geralmente enquadrava de perto os motivos, na maioria vistas de canais com as típicas pontes, entregando-se com

³⁹ Pablo Gargallo (1881-1934), natural de Maella (Zaragoza), foi um escultor modernista pioneiro no uso da chapa de ferro, do papel e do cartão. Chegou a Paris no mesmo ano que Sousa Lopes, teve atelier na conhecida comuna de artistas do *Bateau Lavoir*, ligando-se a outros compatriotas pintores como Juan Gris e Pablo Picasso. Sabe-se que em 1905 trabalhou eventualmente como medalhista e vivia muito perto do pintor português, na rua Vercingétorix n.º 3, em Montparnasse. Tem um museu com o seu nome em Zaragoza. Para a sua obra veja-se Gargallo-Anguerra, Pierrette. 1998. *Pablo Gargallo. Catalogue Raisonné*. Paris: Les Éditions de l'Amateur.

⁴⁰ Identificado em Santos 1961, vol. 2, 172. O retrato pertencia nesta altura à viúva de Sousa Lopes, Adalgisa da Costa Serra e Moura (Algueirão, Sintra).

⁴¹ A produção de Sousa Lopes em Veneza foi valorizada primeiramente por José de Figueiredo (1871-1937), historiador e crítico de arte, num estudo seminal publicado no catálogo da primeira exposição individual do artista (Figueiredo 1917, 20-22). Porém, é neste texto que radica o equívoco da data da segunda visita a Veneza, que Figueiredo data de 1908, e que é replicada em bibliografia posterior (Santos 1962, 16; Silva 1994, 183; Silveira 2010, 327). Um ofício de Sousa Lopes à Academia, datado de Paris, 27 Novembro 1907, informa claramente que a viagem foi nesse ano, veja-se ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0724-m0726. Transcrevo na íntegra este documento no Anexo 3, carta n.º 3. Figueiredo escrevia de cor, provavelmente, mas é certo que o artista não o corrigiu no catálogo. A data de 1907 ficou estabelecida em Matias 1980, que teve acesso e valorizou a correspondência do artista com a Academia. Amigo próximo de Sousa Lopes, Figueiredo foi um importante museólogo, tendo sido o 1.º director do Museu Nacional de Arte Antiga. Sobre as diversas facetas da sua actividade marcante na cultura portuguesa, na historiografia de arte e na museologia, veja-se a tese de doutoramento de Joana Baião (Baião 2014a).

⁴² Sobre este assunto veja-se Schwander, Martin, ed. 2008. *Venice. From Canaletto and Turner to Monet*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. Publicado por ocasião da exposição na Fundação Beyeler (Basileia, Suíça), patente de 28 Setembro 2008 e 15 Fevereiro 2009.

método a uma pesquisa impressionista da variação da luz, sobretudo ao nascer do dia e à noite, numa pincelada livre de detalhes e urgente na execução. O motivo pitoresco dos canais é um pretexto para a análise da cintilação cromática e lumínica das suas águas, onde se reflectem os palácios, as gôndolas e o céu.

O léxico impressionista presente nos títulos de alguns estudos, emprestado de Monet, elucida-nos sobre a qualidade atmosférica que lhe interessava traduzir na pintura: *Veneza (ao alvorecer)*, *Manhã (Ilha de S. Giorgio)*, *Veneza (efeito de tarde)*, *Pôr do sol na laguna (Veneza)*, *Canal (efeito de luar)*.⁴³ É uma pesquisa metódica inaugurada nesta viagem e que continuará por toda a carreira, em inúmeros “efeitos” e “impressões” realizadas em Portugal, anos depois. Em Veneza, Sousa Lopes interessa-se particularmente em executar uma série de estudos de nocturnos, em pochades com efeitos de luar e seus reflexos nos canais, ou vistas mais distanciadas da cidade, que surge diluída pelas cintilações e silhuetas da noite, como em *Veneza à noite (impressão)* (Figura 10). Essa pesquisa lumínica foi ampliada, já em Paris, para composições mais elaboradas, como a soberba *Ponte Fantasma* (Figura 11), em que no efeito de luar banhando um estreito canal da laguna existe um suplemento de mistério, de poesia, que se insinua novamente nas suas pesquisas plásticas.⁴⁴

Ignora-se, porém, que o estudo de efeitos nocturnos tinha um objectivo preciso para Sousa Lopes: preparar a prova final do seu pensionato Valmor. Isso é admitido implicitamente num importante ofício que escreveu à Academia, ao referir-se a uma pintura anterior:

O quadro com o qual tive a honra de obter mensão honrosa no penultimo Salon, e de que V.as Exs conhecem os defeitos e as qualidades, o seu principal defeito, segundo me parece e ser um pouco creux o que é devido a eu não ter feito bastantes pochades ao ar livre. Creio ter emendado esta falta e agora volto de novo a Ecole, para me refazer a mão.

⁴³ Veja-se *Exposição Sousa-Lopes. Pintura a oleo, desenho, agua-forte* 1917, 33-42. A produção foi tal que entre 204 pinturas expostas nessa primeira individual em Lisboa, 68 eram de Veneza.

⁴⁴ Exposta no salão de 1908 da Societé des Artistes Français com o título: *Le Pont-Fantôme: étude de clair de lune à Venise*, n.º cat. 1703. Obra não localizada. Existe uma fotografia da mesma no espólio do artista que tenho vindo a referir (HJSLPF). Uma vez mais, a literatura (ou a lenda) poderá ter despontado este motivo, ou Sousa Lopes cultivava essa fantasia: um livro recente sugere-nos que a ficção dos mistérios nocturnos de Veneza é uma figura constante da grande literatura sobre a cidade – veja-se Loeber-Bottero, Stéphane (ed.). 2012. *Venise, Nocturnes: De Goldoni à Philippe Sollers*. Paris: Éditions ArtLys.

O *Episódio do cerco de Lisboa* teria assim uma luminosidade pouco estudada e convencional, fútil ou falsa nos seus efeitos – apesar da menção honrosa no *Salon* oficial. Daí que Sousa Lopes procurasse através dos estudos de ar livre tornar as suas composições académicas revigoradas e mais convincentes, melhorando-as pela espontaneidade da técnica impressionista. As linhas anteriores também denotam, como já foi sugerido (Matias 1980, s.p.), uma crescente exasperação perante os processos académicos:

Tenho feito este anno estudos bastante variados; interiores, efeitos de luar e de manhã em Veneza etc. Se isto interessar, posso enviar alguns enquanto não mando um quadro.

*A razão porque me orientei n'este sentido, foi porque senti esta lacuna na minha educação artistica, e como V.as Ex.as sabem, para acompanhar mais ou menos a pintura do nosso tempo, os estudos escolares são insufficientes, e esta tendencia acentua-se d' anno para anno.*⁴⁵

No rescaldo da viagem italiana, Sousa Lopes preparava nova investida na poesia e suas possibilidades estéticas para a pintura histórica, com uma obra inspirada num conhecido soneto de Antero de Quental, “O Palácio da Ventura”.⁴⁶

Consolidava-se nesta obra a matriz literária e idealista das suas composições mais ambiciosas. Nesse âmbito, alguma reflexão estética o pintor poderá ter feito na Bienal de Veneza de 1907, que dificilmente lhe passou ao lado: nela se apresentava, pela primeira vez, uma sala internacional sob o título “L’Arte del Sogno”, que marcou a consagração do simbolismo internacional – nos anos do nascimento da psicanálise –,

⁴⁵ Ambos excertos do ofício de Sousa Lopes à Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Paris, 27 Novembro 1907, fôlio 2. ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0725. Transcrevo integralmente o documento no Anexo 3. Num ofício anterior, de 27 Julho 1907 (fôlio 1), o pintor justifica o atraso na entrega do quadro final com o “mau tempo que não me permittiu de fazer estudos de luar”, isto é, antes de partir para Veneza. Veja-se PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0688.

⁴⁶ Publicado originalmente em *Os Sonetos completos de Antero de Quental*, edição de Oliveira Martins (Quental 1886, n.º 42). Antero de Quental (1842-1891) foi o símbolo da “Geração de 70” no combate intelectual contra a tradição romântica, socialista e filósofo que reivindicava, no entanto, a restauração da metafísica no auge da influência do positivismo; mas é sobretudo considerado um dos maiores poetas portugueses de sempre, com recolhas principais em *Sonetos* (1861), *Odes Modernas* (1865) e *Sonetos completos* (1886). A perfeição e expressão íntima a que elevou a forma clássica sonetística foi muito influente na poesia nacional na viragem do século e inícios de mil e novecentos. A sua poesia de tendência filosófica e mística (sobretudo nos sonetos) foi mais tarde reivindicada por Fernando Pessoa, que nela via o início da modernidade lírica em Portugal. Para uma boa síntese dos temas e das fases poéticas de Antero veja-se a introdução de Nuno Júdice a uma edição contemporânea dos sonetos (Quental 2002, 7-21).

apresentando obras inspiradas na mitologia, esoterismo e orientalismos vários. Nesse ponto, a pesquisa do pintor português tangenciava os desenvolvimentos do simbolismo no início do século.⁴⁷

Um dos estudos para *O Palácio da Ventura* (Figura 12) mostra um cavaleiro à beira de uma escadaria monumental que desce em precipício, cintilando sob uma luminosidade misteriosa, fruto das “impressões” de luar estudadas na laguna de Veneza.⁴⁸ Nesta cenografia, a grandiosidade da arquitectura e do espaço que esta cria lembram as vastas perspectivas de Jacopo Tintoretto (1518-1594) nos quadros para a Scuola Grande di San Rocco de Veneza. Posteriormente Sousa Lopes modificou-a para uma arquitectura indiana, procurando traduzir melhor o palácio “encantado” sugerido nos versos de Quental.⁴⁹ O pintor deixou-nos uma descrição precisa das suas ideias para a obra final:

O momento escolhido é o da decepção do cavalleiro andante ao abrirem-se as portas d’ oiro...

A interpretação do soneto é um pouco livre, assim, onde o grande poeta diz: “Silencio e escuridão – e nada mais! eu faço representar varias dôres da humanidade polas figuras que occuparão o primeiro plano do quadro.”⁵⁰

No entanto, Sousa Lopes nunca conseguiu finalizar esta ambiciosa obra. E desta vez a situação era mais delicada, tratava-se da prova final de pensionista a que era obrigado pelo regulamento. Trabalhando nela desde o final de 1906, no regresso da viagem do 3.º ano de estudos, no ano seguinte o artista chegou a modificar a composição e ampliou-a para temerárias dimensões, 4,70 metros por 3,50 metros, pedindo por isso um prolongamento do prazo de entrega.⁵¹

⁴⁷ Sobre este particular veja-se o capítulo “Venezia 1907. La sala dell’Arte del Sogno alla Biennale” em Mazzoca, Fernando, et al. 2011. *Il Simbolismo in Italia*. Padova: Marsilio. Para um panorama mais geral da pintura na viragem do século (e do seu particular ecletismo), veja-se Rosenblum, Stevens e Dumas 2000.

⁴⁸ Na colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Óleo sobre tela, a. 60 x l. 73 cm, n.º inv. P1536.

⁴⁹ Como refere no ofício à Academia Real de Belas Artes de Lisboa datado de Paris, 27 Julho 1907, fólio 1. ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0688.

⁵⁰ Ofício de Sousa Lopes à Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Paris, 26 Dezembro 1906, fólio 2. ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0655.

⁵¹ Veja-se ofício de Sousa Lopes à Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Paris, 27 Julho 1907, fólio 2. ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0689. Documento

Poderia ter sido um marco na pintura histórica portuguesa? Cormon não estava tão certo disso, preocupado talvez com as dimensões exageradas. Por fim, aconselhou-o a pô-la de parte e fazer outra coisa. Contrariado, Sousa Lopes aceitou e explicou o sucedido à Academia: “[...] a única razão deste retardo, que bastante me desgosta é a grande dificuldade do assumpto que escolhi, e que segundo Mestre Cormon é superior as minhas forças. A sua phrase foi: “vous n’êtes pas encore assez calais pour finir ça comme il faut.””⁵²

A identificação autobiográfica nos versos pessimistas de Quental, como metáfora da condição artística, levou-o assim a um paroxismo da grande escala que parecia ser um beco sem saída. Mas este impasse é mais significativo porque nele emerge a natureza profundamente idealista (e romântica) da estética de Sousa Lopes, na pintura histórica inicial: tudo se origina num imaginário poético que supera a mimese clássica, encontrando referentes na semântica ambígua dos textos, e o desafio seria expandir os seus efeitos e significados num espaço pictórico ainda regido por convenções. Era sem dúvida uma estratégia original na pintura lusa daqueles anos, com riscos assumidos de forma radical – se pensarmos que, neste caso, o momento a traduzir por imagens era o de “silêncio e escuridão – e nada mais!”. Anos mais tarde o crítico de arte Louis Vauxcelles (1870-1943) precisou a natureza do problema, que o artista lhe confidenciou: “[...] la richesse des descriptions poétiques le gênait plutôt qu’elle ne le guidait, et l’abstrait de cette philosophie pessimiste, nihiliste, se pretant malaisément a la transcription plastique”.⁵³

Na demanda de um sublime originário da lírica, marcado pela (im)possibilidade de coincidência entre o dizível e o visível, Sousa Lopes reatualizava um debate clássico em torno da figura da *ut pictura poesis*, das confluências e diferenças entre as “artes irmãs” da poesia e da pintura, disputa permanente na estética ocidental que

prova que o pensionista já executava o quadro nessas dimensões. Não foi possível localizar as fotografias (do esboço modificado e do quadro) que o pensionista enviou à Academia em anexo a este ofício.

⁵² O que se poderá traduzir em português como: “Você ainda não tem muita prática [ou instrução] para terminar isso como deve ser”. O adjectivo em questão será *calé*. Ofício de Sousa Lopes à Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Paris, 27 Novembro 1907, fólio 1. ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0724. O pensionista refere que Cormon escreveu uma carta a Veloso Salgado, “escripta segundo iniciativa propria, e não a meu pedido”, mas não foi possível localizá-la no documentação da ANBA digitalizada pelo ANTT.

⁵³ Vauxcelles, Louis. 1919. “Correspondence artistique”. *Atlantida* 41 (Agosto): 548.

apenas posso assinalar aqui.⁵⁴ Ao promover a transgressão entre géneros, o pintor punha em causa a clássica distinção presente nesse debate – a primeira seria uma arte do tempo, a outra uma arte do espaço, sistematizada por Lessing⁵⁵ –, tal como a necessidade de haver limites entre ambas, afirmando nestas obras uma concepção integradora, e assim humanística, entre as artes. É notável também que a primazia dada ao lirismo tenha motivado alguns observadores a encontrar analogias com a música. É o caso de Aquilino Ribeiro (1885-1963), visitando o atelier do artista em Março de 1909: ao descrever os quadros que via em execução, o escritor procurava traduzir o ritmo da composição ou do arranjo de cores lembrando-se dos “alegros de Grieg”, da “alma de Wagner”, ou de “fogosas symphonias” – sabendo, certamente, que Sousa Lopes era um amador e praticante de música.⁵⁶ Retratando-o como um pintor moderno e inquieto, com “a preocupação do meio”, Aquilino pressente uma estratégia que referi no ponto anterior: que o artista procurava uma síntese original neste confronto plástico com a lírica e com o mito, vendo-o por isso simultaneamente como um pintor e um poeta – ideia que mais tarde será retomada por Afonso Lopes Vieira (1917, 28).

Não se trata, porém, de uma convencional utilização subsidiária da literatura na ilustração de temas históricos, mas de criar um conceito eclético de poema-pictórico,

⁵⁴ Veja-se Mitchell 1986 para uma síntese útil do discurso sobre o texto e a imagem desde o Renascimento ao século XX, de Leonardo da Vinci a Nelson Goodman, passando por Gotthold Lessing e Edmund Burke. Para o autor não há uma diferença *essencial* entre poesia e pintura: essa distinção foi sendo legitimada num debate cultural em que despontam arquétipos como corpo e alma, natureza e cultura e a permanente suspeita sobre as imagens, uma iconofobia inaugurada por Platão. Sobre este assunto ver sobretudo a segunda parte intitulada “Image versus Text: Figures of the Difference”, p. 47-149. Refira-se igualmente a notável análise da estética do século XV ao XX, sob o signo da *ut pictura poesis*, presente em Saldanha 1995.

⁵⁵ Na obra *Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry* (Lessing 2005, trad. Ellen Frothingham), publicada originalmente em língua alemã em 1766. Muito influente nas correntes modernistas do século XX, assentes na especificidade de cada *medium*, e sobretudo no pensamento formalista de Clement Greenberg (1909-1994), que publicará em 1940 o ensaio “Towards a Newer Laocoon” na *Partisan Review* (n.º7, 296-310).

⁵⁶ Veja-se Ribeiro, Aquilino. 1909. “Artistas portugueses em Paris”. *Ilustração Portuguesa* 165 (19 Abril), 485-487. Este importante artigo de Aquilino (“Artistas portugueses em Paris”), que é o primeiro sobre a obra de Sousa Lopes, saiu em dois números da *Ilustração Portuguesa* (165-166). Nesta época o pintor colaborava com (ou pertencia) a Societé des études portugais, fundada em Paris pelo jornalista Xavier de Carvalho (1861-1919), em 1892, que organizou em Maio de 1909 no atelier de Sousa Lopes uma tarde literária e artística (Santos 1962, 18). São várias as referências ao permanente culto da música vocal, como barítono. Por exemplo, numa carta a Lopes Vieira (não datada, c. 1920) o pintor informa-o que estava a “trabalhar” uns *lieder* (“e espero em breve fazel’os aplaudir aqui”) que serão, provavelmente, os versos que o poeta publicou dois anos antes sob o título de *Canções de Saudade e Amor (Lieder)*, com música de Ruy Coelho – veja-se BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, vol. 5 (documento sem cota). Diogo de Macedo, por seu lado, escreveu que o pintor frequentava tanto as exposições como os concertos, solfejando nas horas vagas, cantando em festas de caridade – e que lhe teria confidenciado um dia: “Se podesse gostaria igualmente de ser um grande cantor!” (Macedo 1953, 9-10).

nestes anos iniciais de 1900, época em que emerge também com força na música a figura do poema-sinfónico, em compositores como Strauss e Debussy. Fica pois por fazer uma “arqueologia” crítica (impossível de desenvolver aqui) de tantas composições que nasceram do mesmo impulso do *Palácio da Ventura*, entre 1906 e 1909, para se qualificar melhor este imaginário poético, exótico e historicista de Sousa Lopes. Contudo, vale a pena referi-las (mesmo que não tenham sido composições finais), como prova do empenho continuado na criação de uma *ut pictura poesis* moderna: uma composição decorativa inspirada no soneto atribuído a Luís de Camões, “Alma minha gentil, que te partiste”;⁵⁷ esboços para composições a partir de *O Corsário* de Lord Byron e de *Eurico, o Presbítero*, romance pré-gótico de Alexandre Herculano;⁵⁸ um outro suscitado pelo poema de Afonso Lopes Vieira, “A origem da pintura”.⁵⁹ Por fim, um painel decorativo representando o rei D. Sebastião e cavaleiros sob o feitiço de mouras encantadas, intitulado *No mar dos Sargaços* ou *O rei encantado*.⁶⁰

Cormon, mais sensato, aconselhou-o a substituir *O Palácio da Ventura* por um quadro com nus de tamanho natural. A crise foi assim resolvida com uma nova obra de inspiração literária, segundo um poema do romântico alemão Heinrich Heine.⁶¹ As

⁵⁷ Carta de Sousa Lopes a Afonso Lopes Vieira, não datada [c. 1906], fólio 1. BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, *Cartas e outros escriptos* (...), vol. 11, (documento sem cota).

⁵⁸ Ofício de Sousa Lopes à Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Paris, 7 Março 1908, fólio 1. ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00003/m0760. O conto em verso *The Corsair* foi publicado em Londres em 1814. Hector Berlioz adaptou-o para uma abertura sinfónica em 1844, Giuseppe Verdi para uma ópera em 1848 e a Marius Petipa inspirou um conhecido bailado em 1856. O romance de Herculano foi publicado em Lisboa em 1844.

⁵⁹ Carta de Sousa Lopes a Afonso Lopes Vieira, não datada [c. 1909], fólio 3. BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, *Cartas e outros escriptos* (...), vol. 11 (documento sem cota). O poema foi publicado no livro *O Pão e as Rosas* (Vieira 1908, 99-102), para o qual Sousa Lopes desenhou as vinhetas que se vêem na folha de rosto.

⁶⁰ O cenário desta obra seria o fundo do mar, segundo uma descrição do próprio ao amigo poeta: “Estou trabalhando também num esboço para um painel decorativo. No mar dos Sargaços (ou outro título melhor que arranjar) – D. Sebastião no fundo do mar nos braços d’uma moira encantada, guitarras ou violas dispersas, mais cavaleiros presos pelos encantos das moiras etc. A luz é curiosa... veem-se barcos, debaixo, isto pela quilha, e o efeito é estranho. É uma recordação do tanque das Medusas no Aquário de Nápoles. Se se lembra de alguma lenda curiosa que venha auxiliar-me mande m’a.” Carta de Sousa Lopes a Afonso Lopes Vieira, não datada (c. 1909), fólios 2 e 3. BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, *Cartas e outros escriptos* (...), vol. 11 (documento sem cota). Veja-se também a descrição fascinada que Aquilino Ribeiro registou na *Ilustração Portuguesa*, onde transcreve uma quadra da poesia em que Sousa Lopes se inspirou, cf. Ribeiro 1909a, 486. Por fim, vale a pena referir um quadro que o pintor planeava, a pedido de Lopes Vieira, sobre Soror Mariana Alcoforado, mencionado num postal datado de 4 Janeiro 1908; veja-se BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, postal n.º 33091.

⁶¹ Poema “Les ondines”, da série “Nocturnes”, publicado na recolha *Poèmes et légendes* (veja-se Heine 1855, 178-179). Gonçalves Crespo traduziu-o para língua portuguesa na obra *Nocturnos* (Crespo 1882, 119-121). Heinrich Heine (1797-1856), poeta e ensaísta alemão, publicou em 1827 o *Buch der Lieder* [Livro das Canções], considerado muito influente na poética do romantismo. As suas ideias políticas anti-burguesas, próximas do socialismo utópico, levaram à perseguição das autoridades prussianas e à

Ondinas (Heine) é uma das pinturas mais conhecidas de Sousa Lopes (Figura 13). Olhando para o quadro, dir-se-ia que o cavaleiro andante de Quental se transfigurou aqui num cavaleiro apeado, de armadura reluzente e estendido na praia sob uma forte luz de luar. O jovem cavaleiro deixa-se rodear por quatro ondinas, génios das águas nos mitos germânicos, que o presumem dormindo. Procurando traduzir a ambiência onírica dos versos de Heine, de subtil erotismo, Sousa Lopes afasta-se das alegorias mais previsíveis que se podiam observar anualmente no *Salon* francês, concebendo um cenário sóbrio e figuras graciosas, sem maneirismos exagerados, que permitem sublinhar o virtuosismo da sua técnica pictural, convincente nas tonalidades involgares e nos reflexos de luar. No contexto de uma recente exposição de arte internacional, sugeriu-se uma nova influência nesta obra que explicaria uma superação do academismo, a da pintura inglesa pré-rafaelita (Lobstein 2012, 48).⁶² É uma leitura que merece ponderação crítica no futuro pois, de facto, Sousa Lopes visitara a Tate Gallery por volta de Setembro de 1904, na companhia de Luciano Freire.⁶³ Aí poderia ter observado, entre outras obras com afinidades, um quadro de Henry Wallis – que talvez Lobstein tivesse em mente na sua apreciação –, representando na figura prostrada a morte do poeta romântico Chatterton (Figura 14). É também flagrante em *As Ondinas* uma aproximação a correntes simbolistas, e para isso poderá ter contribuído, como sugeri anteriormente, a possível visita do pintor à exposição internacional “L’Arte del Sogno”, na Bienal de Veneza do ano anterior.

proibição dos seus livros. Exilou-se em Paris em 1831, até ao final da vida, cidade onde atingiu a celebridade. Desenvolveu uma amizade com o jovem Karl Marx, com influências mútuas. A sua obra poética serviu ainda de inspiração a compositores do romantismo como Schubert, Schumann e Brahms. Afonso Lopes Vieira publicou em 1912 uma tradução de *Poesias de Heine* (Lisboa: Typ. “A Editora”).

⁶² Exposição *As Idades do Mar/ The Ages of the Sea*, curadoria de João Castel-Branco Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), 26 Outubro 2012 a 27 Janeiro 2013. A Pre-Raphaelite Brotherhood foi uma associação de artistas ingleses fundada em 1848, opondo-se à arte apresentada na Royal Academy, dominada pelo retrato e pintura de género. Influenciados pela pintura italiana do século XV (isto é, anterior a Rafael Sanzio), mas adicionando-lhe o realismo moderno, os temas mais característicos foram inspirados na literatura narrativa e na poesia. Sobre este movimento veja-se um balanço recente, por ocasião de uma retrospectiva na Tate Britain, em Barringer, Tim, Jason Rosenfeld e Alison Smith. 2012. *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde*. London: Tate Publishing.

⁶³ É o que se deduz de uma carta de Sousa Lopes enviada a Luciano Freire quase 26 anos depois, datada de Londres, 22 Julho 1930, onde escreve: “O Mestre tem que se dispor a voltar um dia por aqui – os museus, principalmente a Tate Gallery teem o tripulo [sic] do tamanho, que tinha quando a viu [...]” (fólio 3). MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0011. O museu tem o nome actual de Tate Britain (sendo a Tate Modern o pólo mais contemporâneo, localizado em Southbank). Os dois visitaram a capital britânica por volta de Setembro de 1904, como se infere de uma outra carta enviada por Sousa Lopes a Freire, com a data de Outubro 1904, veja-se PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0123-m0126.

De qualquer modo, quando a obra foi exposta na galeria da Escola de Belas-Artes lisboeta, a partir de Agosto de 1908, deu-se uma recepção entusiástica, na academia e na crítica. No jornal *O Seculo* saiu uma apreciação elogiosa, mas sobretudo invulgarmente perspicaz, que permite compreender as qualidades da pintura que mais cativaram os contemporâneos:

*É uma admiravel synthese, exuberante de sentimento e que ao artista offereceo ensejo para patentear não só o poder da sua delicada phantasia mas tambem o dominio absoluto das tintas que lhe permite obter os prodigiosos effeitos de luar que são um dos supremos encantos do seu novo trabalho [...].*⁶⁴

Em virtude das qualidades da obra, a comissão executiva da Academia concedeu ao artista um ano adicional de pensão em Paris.⁶⁵ Contudo, nem todos partilhavam uma aprovação sem reservas. Segundo uma carta do pintor a Lopes Vieira, este comunicara-lhe que José de Figueiredo teria criticado a luminosidade excessiva das ondinas que volteiam à beira da água, no fundo do quadro. A resposta do pintor evidencia o cuidado com que planeava as suas composições:

Lisongeiám-me as palavras, que você me annuncia e que elle tivera, para o quadro mas não posso concordar com o seu desejo de ver as figuras do fundo mais escuras, do que ellas são.

Tenho a certeza que uma figura branca a aquella distancia e ao luar, não pode recortar-se, sobre aquelle fundo, pelo escuro, porque o estudei do natural, principalmente, e porque, scientificamente, deve ser assim. [...]

*Assim, as minhas figuras correndo sobre a praia, silhoetando-se sobre a agua são quasi que planctas – mas luminosas.*⁶⁶

As razões desta opção, que Sousa Lopes depois pormenoriza ao longo da carta, mostram-nos um artista seguro da sua ciência pictural, com ideias definidas sobre o

⁶⁴ “Vida artistica. As «Ondinas» por Adriano de Sousa Lopes”. *O Seculo*. 3 Outubro 1908. Sousa Lopes viera entregá-la pessoalmente à Academia de Lisboa.

⁶⁵ Concedido na sessão de 14 Agosto 1908. “[...] em vista das qualidades reveladas no quadro intitulado «Ondinas», lê-se no cadastro de aluno (fólio 2), em ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00008/m0010. Transcrevo integralmente este documento no Anexo 4. O artista agradeceu esta “prova de benevolencia” num officio datado de 24 Agosto 1908, veja-se PT/ANBA/ANBA/G/001/00009/m0031. Falta verificar se esta situação foi de facto excepcional no contexto das pensões do Estado atribuídas a artistas no estrangeiro.

⁶⁶ Carta de Sousa Lopes a Afonso Lopes Vieira, não datada [Dezembro 1908], fólhos 3 e 4. BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, *Cartas e outros escriptos (...)*, vol. 11 (documento sem cota).

comportamento das cores e atento aos seus efeitos, numa lógica impressionista, fazendo escolhas que não são fruto do acaso ou da arbitrariedade.⁶⁷

O pintor refere ainda, enigmaticamente, que “esse não [é] o principal defeito do quadro”, o qual se excusa a precisar ao amigo. Com efeito, tem-se esquecido que Sousa Lopes realizou uma segunda versão desta obra em 1910, com dimensões ligeiramente maiores mas praticamente idêntica, hoje no Museu de Leiria (Figura 15). Circunstância inédita em toda a carreira do artista. Observando a pintura, percebe-se que a massa do areal tornou-se mais compacta e plana, sem os sombreados das rochas, e aparece um trajecto de pegadas pela areia. No fundo, a espuma do mar ganha uma tonalidade mais viva de azul, mas as ondinas à beira de água, que mereceram reparo a Figueiredo, mantêm-se tão luminosas como na primeira versão. Que “defeitos” terá o pintor corrigido, e o que isso muda na apreciação da obra? É um problema interessante que a investigação futura poderá apurar.⁶⁸ Certo é que parece ter existido uma razão mais prática para o artista executar uma espécie de réplica melhorada de *As Ondinas (Heine)*: desejando apresentar a obra no *Salon* de 1909, a Academia, porém, não autorizou que a obra regressasse a Paris. Sousa Lopes realizou por isso uma segunda versão (de Leiria), que expôs no salão dos Artistas Franceses do ano seguinte.⁶⁹

⁶⁷ Veja-se transcrição integral do documento no Anexo 3, carta n.º 4.

⁶⁸ Sousa Lopes não terá ficado satisfeito com a primeira versão entregue à Academia. Como vimos, foi realizada na circunstância de estar muito atrasado em relação ao prazo inicial e, pressionado pela instituição, veio entregá-la em Agosto de 1908, um ano após o prazo. Um ofício do pintor à Academia, recebido em Lisboa a 20 Março 1910, deixa transparecer o perfeccionismo que o guiava, sem o esclarecer: “Como me não foi possível continuar ‘as Ondinas’ até onde eu desejaria, visto a Ex.ma Comissão Executiva não ter permitido, tomei o mesmo assumpto, e executei-o modificando algumas coisas que me ocorreram, e creio ter corrigido alguns dos defeitos do primeiro quadro. Proponho-me, de novo, ou a continuar, no proximo verão, a tella da Academia ou inclusivamente a trocala [sic] pelo segundo quadro que fiz, se a Academia o achar melhor que o primeiro.” ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00009/m0094-m0095. A segunda versão ficou na posse de herdeiros do artista, que a doaram ao Museu de Leiria em 1966.

⁶⁹ Veja-se o catálogo *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées* 1910, p. 148, n.º cat. 1712. Sousa Lopes enviou à Academia um pedido nesse sentido, ofício (como habitualmente) dirigido ao secretário da comissão executiva, Luciano Freire, datado de 23 Setembro [1908]; veja-se ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00009/m0035. Quatro anos depois, Freire quis saber através do irmão do artista, o engenheiro Tito de Sousa Lopes (1881-1950), se lhe “agradaria” expor *As Ondinas* em Madrid. O pintor escreveu-lhe de seguida em correspondência particular, respondendo afirmativamente num tom mordaz: “Eu, não sabia, que a Academia precisava da minha auctorisação para um caso d’estes, e para prevenir qualquer dificuldade, desde já, auctoriso a Academia de Bellas Artes a dispôr inteiramente dos meus trabalhos e que são propriedade sua.” Carta de 3 Abril 1912, 2 fólhos, MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0027-m0028. Fica por confirmar se Freire se referia à mostra *Exposición de Pintura, escultura y Arquitectura*, realizada no Palácio del Retiro, de 18 Maio a 8 Julho 1912, e se de facto a obra foi exposta. Vale a pena ainda acrescentar que o pintor planeou de início expôr e divulgar a obra na

Por fim, vale a pena precisar que a modelo da ondina que segura a espada, em ambas as versões, chamava-se Hermine Landry, da qual não se sabe muito mas que seria a companheira do artista nestes anos. Ela aparecerá noutras pinturas, como por exemplo *O beijo* (Figura 16), em que o cenário é Veneza, obra actualmente por localizar.⁷⁰

Mas é em 1910, como aludimos no início, que Sousa Lopes fecha todo um ciclo de pinturas inspiradas na palavra poética, que temos vindo a analisar, via iniciada em 1901 com *Engano de alma ledo e cego* (Figura 1). Isto coincidiu com fim do seu estatuto de pensionista no estrangeiro da Academia de Belas Artes de Lisboa. É interessante notar que o termina com uma pintura que tem várias afinidades com a obra apresentada em Lisboa, no início do século: é também inspirada num verso de Camões, tem um assunto amoroso e figura um par de amantes enlaçado, numa barca. Intitulou-a *Entendei que segundo o amor tiverdes tereis o entendimento* (Figura 17).⁷¹ A referência literária é interpretada de uma forma ainda mais livre, ignorando o tom desencantado do soneto de Camões. Sousa Lopes procura transformar todo o ambiente que rodeia o par amoroso numa metáfora de paixão, retomando a paleta luminosa explorada em algumas impressões de Veneza, com a erupção de cores como o lilás, laranja, rosa e verde esmeralda. No céu e no sol poente demonstra, com uma radicalidade que dificilmente igualou, todo o seu talento de feroz colorista, percorrendo concentricamente o sol com um pincel grosso e explorando contrastes que se propagam pelo céu multicolor. É uma prática que revela conhecimento das liberdades do fauvismo ou, mais precisamente, do Monet da primeira década de 1900, dos poentes de fogo londrinos e venezianos. Novamente, Sousa Lopes atrasa-se quase um ano na entrega deste quadro à Academia, correspondente ao ano adicional de pensão do Legado Valmor. Cessou a partir daí todos os compromissos com a instituição.⁷²

Alemanha, tirando partido da nacionalidade de Heine. Veja-se postal de Sousa Lopes para Lopes Vieira, datado de 4 Janeiro 1908, em BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, postal n.º 33091.

⁷⁰ Reproduzida num postal enviado por Sousa Lopes a Lopes Vieira, carimbado na Marinha Grande a 16 Agosto 1909. Veja-se BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, postal n.º 33073. Hermine Landry (Bordéus, 1885 – Paris, 1950) seria modelo do pintor nestes anos. O MNAC-MC possui uma fotografia de Landry, oferecida pelo filho ao pintor Paulo Ferreira (1911-1999), que a doou ao museu.

⁷¹ Versos ligeiramente alterados do soneto n.º 1 publicado na primeira edição das *Rimas* (1595), cujo *incipit* é “Enquanto quis Fortuna que tivesse”. Veja-se Camões 1983b, 153.

⁷² Sousa Lopes enviou a obra para Lisboa através da casa Merlin (ou Mertin), cerca de Julho 1910, obra em falta desde Agosto do ano anterior. O ofício que enviou a Lisboa, nessa ocasião, não foi datado, veja-se ANBA, Documentação relativa a Pensionistas, PT/ANBA/ANBA/G/001/00009/m0130. Mas Columbano refere o quadro numa carta enviada de Paris a sua irmã, Maria Augusta Bordalo Pinheiro,

Em Julho desse ano Columbano está em Paris, encarregado pela Academia lisboeta de adquirir quadros de mestres franceses, e visita ateliers de pintores como Besnard, Blanche, Léon Lhermitte (1844-1925) e Alfred Roll (1846-1919). O “Lopes”, como o menciona em correspondência particular, leva-o a visitar o estúdio de Cormon e a conhecer o mestre, assim como a Escola de Belas Artes. “Ele é um excelente companheiro e um artista a valer”, escreverá Columbano de Paris a sua irmã.⁷³ As relações entre os dois parecem estreitar-se por esta altura. No Verão de 1912 Sousa Lopes viaja pela Bélgica na companhia de Columbano, sua esposa Emília e de Vicente Pindela, visitando os museus e galerias de Bruxelas, Malines, Bruges, Gante e Antuérpia.⁷⁴

É também nesta época, certamente ainda em 1909, que Sousa Lopes conhece aquele que será, provavelmente, o maior colecionador da sua obra. Um apoio financeiro oportuno, numa altura em que a pensão Valmor no estrangeiro terminara. Trata-se de Carlos Luís Ahrends, um proprietário e empresário do Turcifal (Torres Vedras), que o pintor conheceu através de Afonso Lopes Vieira.⁷⁵ No início desse ano, Ahrends visitou o artista no atelier de Paris e adquiriu-lhe as pinturas *Ponte Fantasma* e *O beijo* (Figuras 11 e 16).⁷⁶ Foi também para ele que Sousa Lopes planeou uma pintura

datada de 16 Julho 1910, transcrita em Elias 2011, anexo 3, 95. Um dos motivos do atraso foi provavelmente a realização da segunda versão de *As Ondinas*, a tempo de figurar no *Salon* de Maio 1910.

⁷³ Carta de Columbano referida na nota anterior.

⁷⁴ Sobre isto veja-se Elias 2011, 160. Sousa Lopes enviou de Bruxelas um postal a Lopes Vieira, informando-o da viagem e dos amigos que o acompanhavam, datado de 12 Outubro 1912. Veja-se BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, postal n.º 33084.

⁷⁵ Sabe-se muito pouco acerca de Carlos Luís Ahrends, que foi o rico proprietário da Quinta do Fez, no Turcifal (Torres Vedras), onde hoje tem uma rua com o seu nome. Foi decerto benemérito da região e por isso recordado. Teria cidadania alemã (nome de baptismo era Karl Ahrends), ou de algum aliado desse país (a Áustria-Hungria, por exemplo), pois o seu nome figura numa conta corrente de bens apreendidos a inimigos durante a Grande Guerra, em 1916, e colocados à ordem do Ministro das Finanças. Foram apreendidos na sequência da declaração de guerra do Império Alemão à República Portuguesa, em 9 Março de 1916. Os bens da firma de Ahrends foram arrolados pelo Estado, sendo o proprietário referido em documentação oficial como “comissário de vinhos e azeites”. Ambos os processos encontram-se no ANTT, códigos de referência PT/TT/MF-GM/IBI-SEC/005/00001 e PT/TT/MF-GM/IBI-SEC/001/00105. É possível saber ainda que em 1910 Ahrends residia no Palácio Pimenta (actual Museu de Lisboa), segundo informação disponível no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. Quatro anos depois o palácio foi adquirido por outro proprietário.

⁷⁶ Vejam-se três cartas enviadas por Sousa Lopes a Afonso Lopes Vieira, não datadas, mas datáveis do ano de 1909. BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, *Cartas e outros escriptos (...)*, vol. 11 (documentos sem cota). Numa delas, enviada em Dezembro, o pintor confia-lhe: “Estou contentíssimo, que você me apresentasse os Ahrends, porque são gentis comigo a mais não poder ser.” Outra colecionadora trazida por Lopes Vieira, Amélia Gomes, também adquiriu em Paris, segundo o pintor, “duas impressões de Veneza”. Em Março de 1917, quando inaugura a exposição individual do artista na SNBA, Ahrends detinha oito dos quadros apresentados. Veja-se catálogo *Exposição Sousa-Lopes. Pintura a oleo, desenho, agua-forte* 1917, 34-35.

já referida, inspirada num poema de Lopes Vieira, “A origem da pintura”.⁷⁷ Alguns postais enviados ao amigo poeta mostram-nos que o pintor frequentou a Quinta do Fez, propriedade de Ahrends no Turcifal, pelo menos nos Verões de 1910 e 1911.⁷⁸

Ahrends adquiriu-lhe, anos depois, uma obra importante e de grandes dimensões, que marca o início de um inesperado interesse do pintor, neste registo, por temas retratando a realidade da vida do campo no seu país natal. O assunto de *O Círio* era, na verdade, perfeitamente vulgar no contexto da pintura portuguesa dos anos 1910, dominada pelo naturalismo.⁷⁹ Representa uma procissão de aldeia passando pelas ruas engalanadas, sob a luz intensa do sol (Figura 18). Mas na obra de Sousa Lopes, que vivia em França desde o início do século, este assunto era verdadeiramente excêntrico e novo. *O Círio* inaugura um ciclo de grandes composições sobre actividades do povo que só terá uma continuidade mais produtiva na década de 1920, quando Sousa Lopes der por terminado a seu envolvimento na guerra de 1914-18. Um equívoco recente levou a que a obra tenha ficado conhecida como *Procissão no Turcifal*.⁸⁰ Porém, tudo indica que Sousa Lopes representa aqui a procissão do círio na tradicional festa de Santa

⁷⁷ Carta de Sousa Lopes a Afonso Lopes Vieira, não datada [c. 1909], fólio 3. BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, *Cartas e outros escriptos* (...), vol. 11 (documento sem cota). Nela é claro que Ahrends lhe pediu a obra com dimensões específicas. Mas é provável que o artista não a chegou a concluir, pois não existe outra referência sobre o quadro. O poema de Lopes Vieira foi publicado no livro *O Pão e as Rosas* (Vieira 1908, 99-102).

⁷⁸ Postais datados de 3 Outubro 1910 e de 11 Setembro 1911. BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, postais n.ºs 33066 e 33059.

⁷⁹ Movimento surgido em França na década de 1840, que procurava traduzir uma “verdade” da natureza observada ao ar livre e pintada frente ao motivo. Consagrou definitivamente o género da paisagem, assim como os assuntos que retratavam e sugeriam a autenticidade da vida do povo do campo. Foi uma prática trazida para Portugal por António Carvalho da Silva Porto (1850-1893), pensionista de paisagem em Paris, e divulgada nas exposições lisboetas do Grupo do Leão na década de 1880. Veio a ser um estilo extremamente influente em Portugal até à década de 1930. Sobre este assunto veja-se Silva 1993 e Silva 2010b. É revelador do interesse de Sousa Lopes, nesta época, que o primeiro dos postais referido na nota anterior, enviado a Lopes Vieira, reproduza uma pintura de Silva Porto intitulada *Amor na aldeia* (1887, MNSR).

⁸⁰ Foi vendida num leilão em 2007 na casa Cabral Moncada (Lisboa), com o título *Procissão no Turcifal*, veja-se catálogo *Leilão n.º 86. Leilão de pintura, antiguidades, obras de arte, pratos e jóias 2007*, 239, n.º cat. 215. Ahrends terá adquirido a obra após a exposição individual de 1917. Sabe-se também que a obra decorou as salas da Quinta do Fez até à década de 1950, quando foi vendida. Em 5 Março 2007 a pintura protagonizou uma das vendas mais altas de pintura portuguesa: 125 mil euros. Foi adquirida pela empresa Horizon, proprietária de um hotel no Turcifal, o Westin Campo Real, onde a obra ficou exposta. Sobre este assunto veja-se Firmino, Teresa. 2007. “O que faz esta tela de uma procissão no Turcifal valer 125 mil euros?”. *Público* (ed. Lisboa), suplemento P2. 7 Março: 8, e ainda Firmino 2007. “Quadro *Procissão no Turcifal*, de Sousa Lopes, volta às origens”. *Público* (ed. Lisboa). 6 Julho: 19. Em 2014 a obra foi vendida a um particular de Lisboa.

Susana, em Turquel, freguesia de Alcobaça, onde residiam seus pais e para onde o artista regressava quase anualmente durante o Verão.⁸¹

Sousa Lopes expôs esta obra no salão dos Artistas Franceses de 1912, onde apresentou pintura a óleo pela última vez.⁸² Pode-se pensar que esta reorientação para assuntos da vida popular poderia ter tido como exemplo José Malhoa, que expunha assuntos deste género nos Artistas Franceses, desde 1897 (Saldanha 2010, 42), ou até o espanhol Joaquín Sorolla, como sugeriu José de Figueiredo (1917, 22), que aí apresentava com sucesso cenas de costumes da sua Valencia natal.⁸³ Mas convém assinalar a grande escala a que Sousa Lopes traz esta composição, conferindo à vida popular a dignidade da pintura histórica, iniciando uma via que terá resultados notáveis no futuro. E sempre o tratamento da cor, intensificada pela luz que distribui reflexos inusitados, denuncia as afinidades do pintor português. O que um crítico francês recenseara como um “colorido um pouco vulgar” (Santos 1962, 19), Louis Vauxcelles, mais informado, viu nesta obra uma influência clara do impressionismo francês, meditada e sensível (1919, 549).

Em 1915 Sousa Lopes é encarregue pelo governo português de organizar a secção de Belas-Artes do pavilhão nacional, na Exposição Internacional Panamá-Pacífico, em São Francisco, Califórnia (EUA). Terá sido uma provável recomendação de Columbano, nomeado no ano anterior director do Museu Nacional de Arte Contemporânea.⁸⁴ Sousa Lopes vai apresentar nos Estados Unidos nomes consagrados

⁸¹ Sousa Lopes apresentou na exposição individual de 1917, na Sociedade Nacional de Belas-Artes (Lisboa), uma pintura intitulada *Turquel (Estudo para o «Cirio»)*. Veja-se *Exposição Sousa-Lopes. Pintura a óleo, desenho, água-forte* 1917, 38, n.º cat. 104. A observação do local representado na pintura final, perto da igreja, parece-me confirmar esta identificação.

⁸² Exposta com o título *Vers la bénédiction de boeufs*. Veja-se *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées* 1912, 153, n.º cat. 1719.

⁸³ José Malhoa (1855-1933), pintor que surgiu nas exposições do Grupo do Leão em Lisboa, celebrou-se com as representações solares da vivência rural portuguesa, sobretudo do povo de Figueiró dos Vinhos, onde trabalhava nos meses quentes. Sobre a sua participação no *Salon* e relação com a pintura francesa veja-se Saldanha 2010, 286-291. Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923) era um expositor regular no salão dos Artistas Franceses e teve uma mostra individual de enorme sucesso na galeria parisiense Georges Petit, em 1906. O grande tema do artista é o trabalho e o lazer das gentes de Valencia à beira do Mediterrâneo. Sobre este particular veja-se Llorens et al 2007, especialmente 29-51.

⁸⁴ É o que se deduz da correspondência enviada por Sousa Lopes a Columbano, desde os Estados Unidos. Veja-se MNAC-MC, Espólio Columbano Bordalo Pinheiro, Correspondência, cartas datadas de San Francisco, 10 Março 1915 e de New York, 2 Agosto 1915. Em 1914 Columbano convidara-o para integrar o júri de admissão à exposição anual da Sociedade Nacional de Belas-Artes, presidida pelo mestre. Note-se que apesar de ser sócio fundador da instituição, Sousa Lopes só expôs duas vezes em toda a sua carreira nos salões anuais da SNBA (1901 e 1903), privilegiando sobretudo os envios ao *Salon* parisiense e as exposições individuais.

como Malhoa, Columbano, Veloso Salgado, João Vaz (1859-1931), mas também jovens pintores como Abel Manta (1888-1982) e Mily Possoz (1888-1968), que ganha uma medalha de prata.⁸⁵ Apresenta igualmente um conjunto de obras suas. Malhoa ganhará um Grand Prize com o célebre *O Fado* (1910, Museu da Cidade, Lisboa), que figurara no salão dos Artistas Franceses de 1912, uma obra que teve lugar de destaque no *display* da exposição preparada por Sousa Lopes (Figura 19). A qualidade da apresentação e a personalidade afável do pintor português, que foi vice-presidente do júri internacional de Belas-Artes, terão merecido uma homenagem dos artistas presentes na exposição, por proposta do norte-americano William Merritt Chase (Santos 1962, 19).

Uma das suas obras que apresentou na América é *Efeito de luz* (Figura 20), pintura notável e concentrada, de uma precisão distinta na carreira do pintor. Parece ser a sua homenagem ou emulação íntima de um conhecido quadro de Johannes Vermeer (1632-1675) no Museu do Louvre, *La Dentellière* [A rendeira], do qual o português conservou uma reprodução a cores (Figura 21). No modelo feminino bordando é possível reconhecer, novamente, o perfil de Hermine Landry. Mas o seu título sugere na perfeição o intuito principal do exercício: é um estudo impressionista da luz e dos seus efeitos nas cores locais, que se reflectem em tons de amarelo, verde e lilás no corpo e nas vestes do modelo. A técnica do pintor impressiona pelo vigor do gesto e mesmo rudeza na sua factura, com uma pincelada rápida e de grande amplitude, utilizando frequentemente os impastos, nisso distinguindo-se do impressionismo francês mais canónico.

Esta especial concentração nos efeitos lumínicos é contemporânea de uma outra pesquisa que Sousa Lopes inicia por esta época, a da gravura a água-forte. O artista apresentou um primeiro conjunto delas na sua primeira exposição individual, em Lisboa, rodeando um auto-retrato que, juntamente como um outro, terá realizado pouco antes da exposição (Figuras 22, 23 e 24).⁸⁶ Patente na Sociedade Nacional de Belas-Artes, esta mostra era já uma verdadeira retrospectiva da sua carreira, em que *O Círio* figurava em grande destaque, e Columbano adquiriu para o MNAC três pinturas, entre

⁸⁵ Veja-se *Official Catalogue of the Department of Fine Arts. Panama-Pacific International Exposition (With Awards)* 1915, 4 e 92. Sousa Lopes foi Vice-Chairman do Group Jury for Painting and Drawing e ainda do Group Jury for Etchings and Engravings. Na Portuguese Section, Manuel Roldan e Pego foi Commissioner General, e Sousa Lopes creditado como Commissioner of Fine Arts.

⁸⁶ O *Auto-retrato* de Sousa Lopes (Figura 23) foi doado ao MNAC-MC por Carlos Ahrends, em 1941, quando o artista era director do museu.

as quais *O cinzelador* (Figura 8) e *Efeito de luz*. Como sublinhou José de Figueiredo (1917, 26), Sousa Lopes utilizava a água-forte de uma forma muito original, desenvolvendo uma série de cabeças em tamanho natural, retratos de artistas que conheceu antes da guerra. Os retratos do seu mestre Cormon, do poeta belga Émile Verhaeren (1855-1916), de uma jovem mulher “egípcia”, são alguns dos mais notáveis (Figuras 25, 26, 27 e 28). Mas é interessante notar que entre os anos de 1915-19, os anos da Grande Guerra, Besnard desenvolve também uma série de retratos a água-forte, de conhecidas personalidades, ficando por estudar esta possível relação.⁸⁷ O português tem contudo um traço mais carregado e cheio, de colorista exuberante. Figueiredo não se enganou, como veremos a seu tempo, quando saudou no prefácio do catálogo “os resultados d’esse novo aspecto da sua arte, que o futuro nos ha de mostrar por completo [...]” (1917, 26).

A nomeação de Sousa Lopes como artista oficial do Corpo Expedicionário Português, na frente ocidental da Grande Guerra, em França, originou um período militante e de ambiciosas realizações que será detalhado e interpretado nas últimas partes deste estudo. Por agora, sublinhe-se a raridade da experiência e do testemunho da guerra que poucos pintores portugueses experimentaram, e que não poderia deixar de ter sido muito marcante no homem e na sua arte. É oportuno reter as palavras que Sousa Lopes deixou numa entrevista ao jornal *O Seculo*, quando regressou da guerra: “E, apesar de todos os dissabores e de todas as dificuldades que tive a vencer, sinto-me hoje absolutamente feliz por ter lá ido e por poder atestar com as minhas telas os sobrehumanos esforços dos nossos soldados.”⁸⁸ A sua principal produção de guerra resultou directamente da sua “oficina” de artista: uma série de gravuras a água-forte retratando episódios da Flandres e um conjunto de pinturas históricas a óleo – as de maior dimensão que pintou em toda a sua carreira – instaladas no Museu Militar de Lisboa, fase contínua de trabalho que será terminada, num primeiro momento, em 1924.

No Verão desse ano, o pintor inicia um hábito que se generalizou na comunidade artística parisiense, de passar a temporada estival nas praias do sul de França, na famosa

⁸⁷ Representou, por exemplo, o Presidente Clemenceau, o rei Alberto I da Bélgica ou o poeta Gabriele d’Annunzio. Sobre este particular veja-se Delteil 1969, n.ºs cat. 176-196.

⁸⁸ “Quadros da Grande Guerra. A obra do pintor Sousa Lopes. Uma palestra com o artista sobre o destino que virão a ter os seus valiosos e sugestivos trabalhos”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

Côte d’Azur.⁸⁹ Sousa Lopes frequentava a zona de Saint-Tropez, no departamento de Var, sobretudo a localidade de Sanary-sur-Mer (ver Cronologia biográfica). Acompanhava-o Madeleine Léonie Marguerite Gros, referida como Marguerite ou familiarmente como Guite, uma francesa com quem se casara em 1920 (Figura 29).⁹⁰ Nessas temporadas conviveu de perto com o pintor Moïse Kisling, que tinha casa em Sanary e era seu cunhado, pois casara em 1917 com a irmã de Marguerite, René.⁹¹ Sousa Lopes deslocava-se de bicicleta pela região, pintando os barcos no cais ou vistas das serras e do golfo de Saint-Tropez, onde predominava o azul do Mediterrâneo. Confessará a Lopes Vieira: “Estou a abrir os olhos outra vez, por causa das penumbras da guerra”.⁹² De facto, as cores fortes sob o efeito da luz solar entram de novo na sua paleta (Figura 30). Uma obra diferente que pinta nesse Verão de 1924 é *O cesto de uvas*. Num gesto tipicamente impressionista, Sousa Lopes traz o género tradicional da natureza-morta – que na realidade pouco praticou – para o ar livre, analisando os objectos sob o efeito da luminosidade natural (Figura 31). Segundo a carta citada, o crítico e poeta André Salmon terá apreciado esta obra, visitando o português (e certamente Kisling) na Côte d’Azur. Salmon foi um crítico influente na vanguarda parisiense e um dos defensores do “regresso à ordem” depois da guerra.⁹³

⁸⁹ Sobre esta prática comum nos artistas modernos franceses realizou-se a exposição *Le Grand Atelier du Midi*, com duas extensões: *De Cézanne à Matisse* no Musée Granet (Aix-en-Provence), e *De Van Gogh à Bonnard* no Musée des Beaux-Arts/Palais Longchamp (Marselha), de 13 Junho a 13 Outubro 2013.

⁹⁰ Casaram em Paris (5.º bairro) no dia 21 Dezembro 1920, segundo a certidão. Agradeço à Dr.ª Michèle Mezenge, técnica do Musée de l’Armée (Paris), o envio da informação. Marguerite seria filha do comandante da Guarda Republicana de Paris (Perez 2012, 25). Porém, desconhecem-se as circunstâncias ou a data em que se conheceram. No entanto, a jovem retratada na água-forte *Cabeça de rapariga egípcia* (Figura 27), exposta em 1917, possui uma fisionomia muito parecida com aquela que viria a ser a sua primeira esposa.

⁹¹ Moïse Kisling (1891-1953), pintor francês de origem polaca, foi um dos mais notórios na comunidade artística de Montparnasse, próximo de Modigliani, Soutine, Gris e Picasso. Na sequência de uma exposição na galeria Druet, em 1919, alcançou sucesso crítico e comercial nas duas décadas seguintes, famoso pelos seus nus e retratos femininos. Tem um estilo diferente de Sousa Lopes, com um desenho sintético bem vincado. Para uma introdução à sua obra veja-se Lambert, Jacques. 2011. *Kisling, prince de Montparnasse*. Paris: Éditions Max Chaleil. Tal como o pintor português, Kisling participou na Grande Guerra, mas como soldado na Legião Estrangeira, tendo sido ferido em 1915. Foi-lhe então concedida a cidadania francesa. De ascendência judaica, durante a segunda guerra teve de fugir da ocupação de França pela Alemanha Nazi, chegando a Lisboa em Junho de 1940. Sousa Lopes ajudou-o durante esta estadia, quando aguardava viagem para Nova Iorque. Ver Cronologia biográfica (Anexo 2), ano 1940.

⁹² Carta de Sousa Lopes a Afonso Lopes Vieira, La Berle, Gassin (Var), 12 Dezembro 1924. BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, *Cartas e outros escritos (...)*, vol. 7 (documento sem cota). Transcrevo na íntegra este documento no Anexo 3.

⁹³ Carta referida na nota anterior. Sousa Lopes possuiu na sua biblioteca cinco livros de André Salmon (1881-1969): *Carreaux. 1918-1921*, *Prikaz*, *Peindre*, *L’age de l’Humanité* e *Kisling*, todos publicados em Paris, 1928. O último com uma dedicatória ao pintor. Veja-se Oliveira 1948, 220, n.ºs cat. 2738-2739. O chamado “Regresso à ordem” (com origem no livro *Le rappel à l’ordre* de Jean Cocteau publicado em

Não sendo um retratista especialmente notável, Sousa Lopes encontrou em Marguerite a cumplicidade e o modelo ideal para a sua visão plástica neste momento, dominada por um jogo de contrastes e harmonias de cor, por vezes de tons puros, em manchas de pincelada larga. Os retratos que dela realizou nos anos 1920, que conservou na sua posse, são provavelmente os melhores da sua carreira. A fisionomia exótica da jovem francesa, intrigante por vezes, é reconhecível nos exemplos mais divulgados, como no retrato conhecido como *A blusa azul*, e num outro, talvez mais tardio (Figuras 32 e 33).⁹⁴ Surgiu também, em colecção particular, um retrato desconhecido no país até ao ano passado (Figura 34).⁹⁵ Possivelmente inacabado, com um tom vermelho dominante, a sua factura parece-nos hoje radicalmente moderna, próxima de alguns retratistas associados ao grupo dos *fauves*, como Kees van Dongen (1877-1968), ou o mais moderado Henri Lebasque (1865-1937).⁹⁶

Mas a obra maior deste conjunto, talvez o melhor retrato que Sousa Lopes pintou, foi o que intitulou simplesmente *No parque* (Figura 35). É referido posteriormente como *Retrato no parque*. Marguerite aparece-nos desta vez de corpo inteiro, de livro na mão, no parque das Necessidades, onde o pintor tinha a residência e o atelier quando estava por Lisboa. O edifício ficou conhecido como a Casa do Regalo, que no início do século fora o atelier da rainha D. Amélia (Santos 1962, 62). Nesta obra

1926) foi uma tendência forte na pintura europeia entre as duas guerras mundiais. Advogava-se o abandono de estéticas vanguardistas ou formalistas e o regresso a uma concepção clássica e mais “realista” da composição e do corpo humano. Muitos vanguardistas já tinham abandonado essa fase ainda durante a Grande Guerra. Sobre esta tendência na pintura ocidental vejam-se os estudos fundamentais de Silver 1989 e 2010.

⁹⁴ É oportuno esclarecer que a obra apresentada com o título *Retrato de Mme S. L.* na exposição individual de 1927 (n.º cat. 16) é na realidade o retrato hoje conhecido como *A blusa azul*, como se verifica por uma fotografia tirada pelo jornal *O Século*. Veja-se ANTT, Espólio Jornal O Século, PT/TT/EPJS/SF/001-001/0195/0301B. Considerava-se antes que teria sido exposto o retrato reproduzido na Figura 33, veja-se Silva et al 1994, 188-190.

⁹⁵ Na impossibilidade de ser apresentada na exposição Adriano de *Sousa Lopes 1879-1944. Efeitos de luz* no MNAC-MC (Lisboa), patente de 18 Julho a 8 Novembro 2015, a obra foi reproduzida no catálogo, veja-se Silveira 2015a, 145, fig. 128.

⁹⁶ Os *Fauves* [feras], grupo de pintores assim apelidado derisoriamente por Vauxcelles, tiveram o seu *succès de scandale* no Salão de Outono de 1905, em Paris. Como vimos anteriormente, Sousa Lopes mostrava interesse pelo evento nesta época. O fauvismo, primeira vanguarda artística do século XX, quebrou definitivamente com qualquer ilusão de espaço tridimensional ou mimetismo da natureza, privilegiando os planos de cor vibrante. Defendia a pureza radical dos meios de expressão, acima de tudo a cor, utilizada em tons puros, sem mistura e sem modelado, sobrepondo-se a um desenho esquemático. Mas eram pintores figurativos, que mantinham inspiração na natureza. Entre os nomes mais importantes, do grupo inicial, contam-se Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954) e Maurice de Vlaminck (1876-1958). Sobre este movimento veja-se Debray, Cécile. 2013. *Fauvisme*. Paris: Centre Pompidou, e em língua portuguesa, Le Bihan, Olivier et al. 2006. *O olhar fauve na colecção do Musée des Beaux-Arts de Bordeaux*. Lisboa: Museu do Chiado-MNAC. Van Dongen foi entrevistado por Norberto de Araújo para o *Diário de Lisboa*, veja-se edição de 24 Dezembro 1924, 5.

fica especialmente visível aquilo que é quinta-essência da arte de Sousa Lopes: o permanente diálogo com a tradição e com os grandes mestres, aqui com o retrato ao ar livre, entre a natureza, difundido por Gainsborough, coexistindo com uma interpretação do que poderá ser a pintura moderna, que em Sousa Lopes tem a matriz no impressionismo, aqui numa subtil homenagem a Monet. O colorido e o tratamento evanescente do fundo que envolve a figura, com o pormenor do lago com nenúfares, lembram a célebre série *Nymphéas* (1914-1926) do mestre impressionista, instalada no museu de l'Orangerie em 1927.

Na sua segunda exposição individual apresentada nesse ano, em Lisboa e no Porto (e onde *No parque* figurava em grande destaque), Sousa Lopes expôs uma outra série crucial na sua carreira. Trata-se de um conjunto de pequenas vistas sobre as praias da Costa de Caparica, em que regista com um grau de precisão nunca igualado a transitoriedade e subtileza dos efeitos lumínicos, e de cor, na atmosfera e nas vagas agitadas do mar (Figuras 36 e 37). Outras vezes a praia é pontuada pela actividade quotidiana dos barcos de pesca. É neste conjunto que o pintor assume de forma mais nítida o método impressionista de constituir séries de um mesmo motivo, a diferentes momentos e luzes do dia, presente sobretudo na obra tardia de Monet. A subtileza e a sugestão do colorido com uma paleta mais diversificada e uma técnica apuradíssima, que pesquisa as possibilidades lumínicas da cor e se agita numa escrita vibrátil, é um dos triunfos da pintura de Sousa Lopes nos anos de 1920.⁹⁷ Estas pinturas culminam numa obra de maiores dimensões, em que a actividade marítima é perfeitamente secundarizada por uma policromia fosforescente, intensificada pela luz crepuscular (Figura 38). É no fundo o mesmo sentimento de paisagem imensa e quase paradisíaca, plena de efeitos cromáticos, envolvendo a actividade dos pescadores da Caparica, que Raul Brandão registou em prosa impressionista no seu livro *Os pescadores*, publicado em 1923.⁹⁸ Esta capacidade de Sousa Lopes para encontrar no mar e na faina do quotidiano a matéria prima da arte asseguram-lhe um lugar único na pintura portuguesa, pesquisa que irá prosseguir nos anos seguintes.

⁹⁷ Várias obras desta série, pintadas a óleo sobre tábuas de madeira, não possuem qualquer matéria de preparação, tendo o pintor aplicado a tinta directamente no suporte. Segundo relato da conservadora-restauradora Sofia Gomes, no Laboratório José de Figueiredo (Lisboa), onde as obras deram entrada para limpeza em Fevereiro de 2012.

⁹⁸ Veja-se sobretudo a descrição das actividades nas praias da Caparica, em Brandão 2014, 151-152. Mais atrás, o autor escreve: “Se eu fosse pintor passava a minha vida a pintar o pôr-do-sol à beira-mar. Fazia cem telas todas variadas, com tintas novas e imprevisas. É um espectáculo extraordinário.” (Idem, 63).

Duas grandes pinturas destacavam-se na exposição individual de 1927, montada no salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes, constituindo os primeiros números de catálogo. As duas apontam para uma nova fase na arte de Sousa Lopes. Não datadas, devem ter sido realizadas em meados dos anos 1920. *Os cavadores* (Figura 39) revela um interesse renovado em trazer para a grande escala, depois da guerra, as actividades humanas e a vida do povo, inaugurado com *O Círio* na década anterior (Figura 18). Existem contudo diferenças significativas. Abreviando, Sousa Lopes chega a uma síntese plástica notável – e inédita na sua obra – que traz novidades de composição, com as áreas de cor bem definidas, reduzidas a três ou quatro tons dominantes, e as figuras vistas a contra-luz, de contornos bem delineados. Este apuramento técnico é surpreendentemente reduzido quase ao essencial, na outra pintura que com esta poderia formar um díptico: *Os pescadores (vareiros do Furadouro)*. É uma obra que está hoje desaparecida. Todavia, o pintor foi fotografado junto dela na exposição de 1927, por um repórter de *O Século* (Figura 40). Conhece-se também um estudo parcial para esta composição, vendido em leilão em 2008 (Figura 41). O inovador cromatismo da obra final demonstra a sobriedade de meios de expressão a que o pintor chegara: foi realizada apenas em dois tons, o negro e o sanguíneo, como salientou José de Figueiredo no prefácio que escreveu para o catálogo (Figueiredo 1927, s.p). É um friso com perto de vinte figuras em tamanho natural, de corpos vincados pelo trabalho, quase colossos de dimensão escultural. Na composição desta obra, a expressividade do movimento, explorada também nos *Os cavadores*, é porém mais complexa, comunicando com ímpeto o ritmo violento e o esforço colectivo dos remadores.

Em face destas obras, é lícito pensar que a guerra poderia ter modificado a sua visão das actividades humanas e do povo do seu país. O testemunho da bravura e da tragédia “sobre-humanas” dos soldados na guerra parece revelar-lhe um novo sentido de epopeia nas actividades do povo ao ar livre. As figuras tornam-se arquétipos de uma condição colectiva e já não exprimem características particulares ou episódicas, distanciando-se assim de uma linha naturalista mais convencional ou conservadora. Já não se tratava de encontrar uma autenticidade nos costumes do povo rural, como em *O Círio*, mas de oferecer uma alegoria do esforço do povo humilde – de onde veio o próprio artista – na luta para ganhar o sustento. Sousa Lopes vê-a como uma epopeia do

quotidiano. Mais tarde, referiu-se a ela como “o maravilhoso espectáculo da vida humilde”.⁹⁹

Na realidade, o pintor ensaiou com sucesso nestas duas obras inovadoras um estilo que lhe permitiu a ultrapassagem do impressionismo. Seguindo as suas palavras, podemos designá-lo como um estilo “sintético”, despido de detalhes inúteis e inexpressivos que distrairiam os sentidos. Caracterizou-o assim numa conferência proferida no Rotary Club de Lisboa, em 1929, onde apresentou aos seus consócios uma leitura da evolução da pintura moderna desde o século anterior.¹⁰⁰ Mas dela nos ocuparemos no capítulo seguinte.

A 25 de Abril desse ano Sousa Lopes tomara posse do cargo de director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa. Foi uma indicação do seu antecessor, Columbano, que se reformava das funções públicas (Santos 1962, 44). A sua primeira iniciativa de vulto foi organizar uma Sala Columbano (que falecia nesse ano), no local do antigo atelier, apresentando o excepcional conjunto de obras que o mestre legara ao património nacional. Mas uma investigação recente trouxe dados novos sobre a sua acção neste cargo que merecem menção. Sousa Lopes coordenou em 1935 um programa museológico inovador para o futuro edifício do MNAC, nunca realizado, e organizou, entre 1936-38, uma sala dedicada à “arte moderna” e a valores mais recentes, seguindo uma assumida política de estímulo ao “progresso” da arte nacional (Perez 2012, 39-49).

É também neste âmbito que organiza, com José de Figueiredo, em 1931, a exposição *L'Art Portugais de l'Époque des Grandes Découvertes au XX siècle*, no Museu Jeu de Paume em Paris, encarregando-se do núcleo mais recente. Nestes anos Sousa Lopes atinge o auge do seu reconhecimento oficial, devido em grande medida à

⁹⁹ Sousa Lopes escreveu-o num artigo de homenagem ao pintor José Júlio de Sousa Pinto (1856-1939), publicado no *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, veja-se Sousa Lopes 1940, 46. O único texto seu que publicou. A dimensão épica destas obras e sua relação com a guerra não passou despercebida aos contemporâneos. Um crítico observou com perspicácia: “É o trabalho a guerra de todos os dias. Bate-se o marítimo com o mar. O camponês combate ao sol. Remos e enxadas são também armas”. Veja-se Pinto, Manoel de Sousa. 1927. “Exposição Sousa Lopes”. *Ilustração* 31 (1 Abril): 28. Refere que os camponeses representados em *Os cavadores* seriam “companheiros de escola do pintor alcobacense”.

¹⁰⁰ O manuscrito desta importante conferência, pertencente a herdeiros do artista (HJSLPF), foi publicado em Perez 2012, anexo II. Um repórter transcreveu partes relevantes da mesma com assinalável fidelidade, em “Rotary Club de Lisboa. A arte contemporânea”. *Diário de Notícias*. 24 Julho 1929. Manuel Farinha dos Santos registou que dez anos depois o artista esboça um tríptico intitulado *Portugal*, destinado ao MNAC, representando os cavadores, os pescadores e os pastores (Santos 1962, 52), estes da Serra da Estrela, onde irá trabalhar em 1928.

notoriedade do cargo que ocupava. Foi distinguido em 1932 com a Legião de Honra francesa, pelo êxito da exposição de Paris, e no mesmo ano foi eleito vogal fundador da recém-criada Academia Nacional de Belas Artes, sob a direcção de Figueiredo. Isso assegurava-lhe um assento permanente nos órgãos técnicos e deliberativos da área, como o Conselho Superior das Belas-Artes e depois a 6.^a secção da Junta Nacional de Educação (Figura 42).

Contudo, Sousa Lopes conseguia compatibilizar o cargo com a sua prática pictural e preparava mesmo uma fase surpreendente na sua carreira. Já em Abril de 1934 declinara um convite para reger interinamente as cadeiras de pintura histórica e de paisagem na Escola de Belas-Artes, segundo uma notícia, “em virtude de diversos e importantes trabalhos” que o ocupavam.¹⁰¹ Com efeito, Sousa Lopes inaugurava no mês seguinte uma exposição no seu atelier do parque das Necessidades, que apresentava ao público os resultados do seu labor nos últimos anos. O artista propunha renovar os processos da técnica antiga da pintura “a fresco” e adaptá-los à linguagem da pintura moderna. A proposta de Sousa Lopes causou surpresa generalizada na imprensa. O *Diario de Lisbôa* anunciava no dia da inauguração “Um milagre de pintura na exposição de «frescos» de Sousa Lopes”.¹⁰²

A obra mais importante era *Os moliceiros*, um tríptico de pintura a fresco. Infelizmente, ela constitui a segunda perda importante no património de Sousa Lopes, depois de *Os pescadores (vareiros do Furadouro)* (Figura 40). Encontrar o paradeiro destas obras, ou esclarecer o seu destino final, será no futuro um dos grandes desafios dos especialistas.¹⁰³ Mas tem-se uma ideia das dimensões do tríptico e, sobretudo, da sua correcta disposição por uma fotografia tirada no atelier do pintor, que pertence ao seu espólio (Figura 43). A actividade quotidiana dos moliceiros na ria de Aveiro, vista em três diferentes momentos do dia, é pretexto para uma composição sofisticada e de

¹⁰¹ *Diario de Lisbôa*, 6 Abril 1934: 1.

¹⁰² “Vida artistica. Um milagre de pintura na exposição de «frescos» de Sousa Lopes que se inaugurou hoje no Parque das Necessidades”. *Diario de Lisbôa*. 26 Maio 1934: 5.

¹⁰³ Segundo dois ofícios da Direcção-Geral da Fazenda Pública, dirigidos ao conservador do Palácio Nacional da Ajuda, foi autorizada a “cessão” à Escola Naval (Base do Alfeite, Almada) das obras intituladas “Pescadores” e o “tríptico de Sousa Lopes, representando «Os Moliceiros»”. Estão datados, respectivamente, de 27 Julho 1948 e de 8 Abril 1947. Os documentos conservam-se no arquivo do PNA, onde na época funcionou essa Direcção-Geral. Veja-se PNA, Arquivo, PT/PNA/APNA/001/001/0030/000011 e PT/PNA/APNA/001/001/0030/000047. Um agradecimento especial a Luís Soares, colega de doutoramento e autor de uma tese sobre o palácio, por me ter indicado a existência e facilitado a consulta da documentação.

grande rigor formal, organizada num jogo de equilíbrios e contrapesos entre as figuras, os mastros e as varas dos ancinhos, o que denota, possivelmente, uma observação atenta dos mestres do *Quattrocento* italiano (Figuras 44, 45 e 46). É visível a sobriedade e depuração atingidas, comparando-as com os quadros dos anos 1920. A procura de um estilo “sintético”, planificando e saturando os campos de cor, com linhas de contorno que delimitam bem as formas, tinha-o aproximado afinal da estética de um pintor como Puvis de Chavannes, ou do sintetismo de Paul Gauguin, artistas influentes nos desenvolvimentos do pós-impressionismo.¹⁰⁴ Segundo o pintor Jaime Martins Barata, Sousa Lopes exigia mais “corpo” à tinta de água, e propunha-se arrancar-lhe a “fosforescência da cor”, como ele dizia (Barata 1944, 8). Na falta do tríptico original, isto é especialmente visível numa pintura a óleo do Museu Marítimo de Ílhavo, que ensaia uma variante compositiva que combina elementos dos volantes esquerdo e direito (Figura 47).

Certo é que esta renovação da pintura a fresco abriu horizontes na arte moderna portuguesa, sobretudo na decoração dos edifícios, a que ele próprio daria seguimento. O Estado Novo esteve particularmente atento a esta novidade, a julgar pelo amplo desenvolvimento das encomendas de frescos para edifícios públicos, com resultados mais convencionais, mas que nos anos de 1940 atingiram um ponto alto nas decorações das gares marítimas de Lisboa por Almada Negreiros.¹⁰⁵ Porém, continua a faltar-nos

¹⁰⁴ Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) desenvolveu um estilo original anti-naturalista, em que o desenho classicista delimitava formas sem um modelado convencional, privilegiando temas alegóricos que influenciaram o simbolismo. Ficou célebre pelas decorações murais em edifícios públicos parisienses, como o Panteão, o Hôtel de Ville ou a Sorbonne. Paul Gauguin (1848-1903), inicialmente um impressionista, mas cedo influenciado pela estética de Puvis de Chavannes, vai simplificar mais o desenho e separar campos de cor mais pura e contrastantes, inspirado no quotidiano dos habitantes da Bretanha e do Taiti. O seu estilo, a que chamou sintetismo, iria influenciar desenvolvimentos simbolistas e expressionistas na transição para o século XX. Sobre estes artistas vejam-se, respectivamente, Price, Aimée Brown. 2010. *Pierre Puvis de Chavannes*. New Haven: Yale University Press. 2 volumes, e Solana, Guillermo et al. 2004. *Gauguin and the origins of Symbolism*. London and Madrid: Philip Wilson Publishers, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. O sintetismo de Gauguin foi teorizado e desenvolvido pelo pintor Maurice Denis (1870-1943), que é, provavelmente, a referência mais directa de Sousa Lopes. Ele menciona-o na conferência de 1929 referida acima. Denis foi também um pintor oficial durante a Grande Guerra, voltaremos a ele no capítulo 3.

¹⁰⁵ José de Almada Negreiros (1893-1970), pintor e escritor modernista, artista multifacetado, teve nas decorações a fresco das gares marítimas de Alcântara (1943-45) e da Rocha do Conde de Óbidos (1946-49) as suas obras mais emblemáticas no campo da pintura. Sobre este assunto veja-se França 1991, 327-335, bem como a monografia de referência, França, José-Augusto. 1974. *Almada. O Português sem Mestre*. Lisboa: Estúdios Cor. Segundo um crítico de arte da época, Sousa Lopes parecia ter consciência do seu pioneirismo: “Como Mestre Sousa Lopes no-lo dizia ainda no domingo ultimo, na sala de exposições do «Século», êles [*Os moliceiros*] abriram caminho à pintura mural florescida entre nós nos ultimos anos. Pode dizer-se que marcam data na arte portuguesa.” Veja-se Pamplona, Fernando de. 1944. “Mestre Sousa Lopes. Um pintor de raça”. *Diário da Manhã*. 22 Abril: 5.

uma investigação sólida sobre o desenvolvimento da pintura a fresco nesta época. Mas é oportuno notar que a utilidade pública desta proposta fora já sublinhada por Afonso Lopes Vieira e Reynaldo dos Santos (1880-1970), nos prefácios que assinaram para o catálogo. O primeiro inventou a feliz expressão de que, na técnica do fresco, o autor de *Os moliceiros* seria no país um “*primitivo contemporâneo*” (Vieira 1934, s.p.).

No Verão de 1937 Sousa Lopes viaja para Itália, com uma bolsa do Instituto de Alta Cultura, para estudar os mestres fresquistas do Renascimento (ver Cronologia biográfica, Anexo 2). Já estaria em marcha uma encomenda do Estado para a decoração da actual Assembleia da República. No final da estadia, em Novembro, o cônsul português em Roma atestou por escrito que o artista completara nesta cidade três dezenas de estudos em pintura e desenho.¹⁰⁶ É provável que na viagem tenha adquirido um manual italiano de pintor decorador, existente na sua livraria particular.¹⁰⁷

O artista preparava a decoração do salão nobre da Assembleia Nacional, construído na área do coro alto da antiga igreja, um projecto arquitectónico de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957). A decoração consistiu em sete pinturas murais a fresco, duas maiores e as restantes com cerca 425 x 370 cm, representando os episódios fundamentais dos Descobrimentos e das conquistas ultramarinas nos séculos XV e XVI (Figura 48). Outras cinco, mais secundárias, representam a fauna e flora de três continentes. Segundo uma proposta assinada por Sousa Lopes, em Abril de 1937, os ministros das Obras Públicas e Comunicações (Duarte Pacheco), e da Educação Nacional (Carneiro Pacheco), já teriam dado a sua “aprovação” aos esquissos do pintor, bem como a Junta Nacional de Educação.¹⁰⁸ De acordo com o ante-projecto de Pardal Monteiro, Sousa Lopes propunha “decorar” uma superfície total de 153 metros, pelo valor de 459.000 escudos. Não existem, uma vez mais, estudos sobre esta importante encomenda, que importa investigar no futuro.

¹⁰⁶ Segundo o documento, redigido em francês: 7 cartões para decoração inacabados, a carvão, medindo 420 x 250 cm; 7 esquissos pintados (a óleo) e inacabados, medindo 150 x 80 cm e 100 x 72 cm; 15 desenhos e croquis de pequena dimensão, a carvão, grafite e sanguínea; 1 estudo de cabeça feminina pintado a óleo. Ofício do Consulado de Portugal em Roma (que serviu como atestado de transporte), datado de 3 Novembro 1937, existente no espólio pessoal do artista (HJSLPF).

¹⁰⁷ *Manuale dell'Artista decoratore. Pittura Murale Fresco, Tempera, Stereocromia, Pittura a olio, Encausto*, autoria de Giuseppe Ronchetti (Milano, 1927). “Dos apreciados Manuais Hoepli, exemplar perfeito com encadernação própria”, informa o catálogo do leilão. Veja-se Oliveira 1948, 214, n.º cat. 2664.

¹⁰⁸ Proposta assinada por Sousa Lopes, datada de Lisboa, 26 Abril 1937. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

A execução das pinturas parece ter tido início só em 1941, quando a Segunda Guerra Mundial já incendiava o mundo. Sem podermos desenvolver a análise, certas composições deixam porém uma forte impressão que seria importante considerar no futuro. Especialmente nos painéis representando a tomada de Malaca e o primeiro padrão de Diogo Cão (Figuras 49 e 50), Sousa Lopes utiliza, inusitadamente, uma lógica acumulativa de figuras e rostos em poses hieráticas, destacando entre elas as bandeiras com as quinas e a cruz de Cristo, e uma composição pouco clara e deliberadamente “primitiva”. Isto faz-nos pensar numa possível apropriação do estilo de duas obras emblemáticas da época representada: as conhecidas tapeçarias de Pastrana, que representam conquistas portuguesas de Arzila e Tânger, e o políptico de São Vicente, célebre retrato colectivo da época de D. Afonso V, atribuído ao pintor Nuno Gonçalves.¹⁰⁹

Outra pista fica ainda por esclarecer: Sousa Lopes parece ter tido a colaboração do almirante Gago Coutinho (1869-1959), que foi neste projecto uma espécie de consultor científico do artista.¹¹⁰ Nas fontes literárias, para além do incontornável épico *Os Lusíadas* de Camões, vale a pena referir que o pintor não desconhecia os poemas do livro *Mensagem*, de Fernando Pessoa (1888-1935), réplica aos temas de Camões sobre a construção do império. Mas Sousa Lopes não parece ter-se inspirado directamente no livro, salvo, talvez, no painel representando Diogo Cão. O artista possuía a 1.ª edição de 1934 na sua biblioteca (Oliveira 1948, 188, n.º 2322).

¹⁰⁹ Sobre estas obras do século XV vejam-se Aguilar, Miguel Ángel et al. 2010. *A Invenção da Glória. D. Afonso V e as Tapeçarias de Pastrana*. Lisboa e Madrid: MNAA, Fundación Carlos de Amberes; e Carvalho, José Alberto Seabra et al. 2010. *Primitivos Portugueses 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*. Lisboa: MNAA, Athena, 35-41. As tapeçarias de Pastrana (conservadas nessa localidade, em Espanha) foram apresentadas pela primeira vez, na época contemporânea, na referida exposição de Paris, em 1931, que Sousa Lopes organizou com José de Figueiredo, mas não figuraram na segunda apresentação em Lisboa, no MNAA, em Fevereiro do ano seguinte. Nessa ocasião o pintor expôs no museu uma vista da instalação das tapeçarias em Paris, um quadro intitulado *As Tapeçarias de Pastrana na Exposição do Jeu de Paume (Paris)*. A localização deste é-me desconhecida, mas foi reproduzido em Santos 1962, 47 (e nessa altura depositado no Secretariado de Estado do Comércio). Numa entrevista ao *Diário de Lisboa* o artista declarou que era o momento do governo negociar a vinda definitiva das tapeçarias para Portugal: veja-se edição de 16 Novembro 1931, 5.

¹¹⁰ Segundo uma notícia de imprensa devem-se a Gago Coutinho as legendas existentes no salão nobre da Assembleia, “além de muitas indicações marítimas”. Veja-se “O funeral de Sousa Lopes foi muito concorrido”. *Diário de Lisboa*. 22 Abril 1944: 5. Pioneiro mundial da aviação, quando juntamente com Sacadura Cabral realizou a primeira travessia aérea do Atlântico Sul em 1922, Gago Coutinho foi igualmente um reconhecido especialista nas navegações portuguesas, reunindo os estudos mais relevantes no livro *A Náutica dos Descobrimentos. Os descobrimentos marítimos vistos por um navegador* (1951-1952).

Afadigado e já doente, Sousa Lopes trabalhou na Assembleia até à véspera da sua morte, a 21 de Abril de 1944, vitimado por uma doença do coração de que sofreria há cerca de dois anos e meio.¹¹¹ Velado na Basílica da Estrela, o funeral seguiu no dia 22 para o cemitério do Alto de São João, onde compareceram inúmeras personalidades que são a medida do prestígio cultural que o artista alcançara.¹¹²

Foi Diogo de Macedo (1889-1959), escultor, historiador e crítico de arte, quem sintetizou de forma mais sensível o sentido dos balanços e homenagens que se publicaram na imprensa. Num obituário saído no *Diário de Notícias* na manhã seguinte ao funeral, um texto emocionado e quase torrencial, Macedo faz rasgados elogios ao carácter do artista e à autenticidade da sua obra, insurgindo-se contra a “indiferença lastimosa e assustadora” da sociedade portuguesa face ao desaparecimento do pintor. “[...] Saído do anonimato do povo do campo, que na maior parte da sua obra glorificou e vivificou em painéis de viril envergadura”, escreve, Sousa Lopes perseguira “uma bem dotada vocação e uma indestrutível ilusão de artista.” Analisa depois brevemente a sua obra, desde a “dinâmica liberdade” do início de carreira até ao carácter mais “intelectual” e “sólido” do mestre fresquista. Uma morte traiçoeira, conclui, impedira-o de terminar a execução da sua última obra, uma verdadeira “apoteose da Pátria” pela qual ele se sacrificara.¹¹³

O ciclo de frescos no salão nobre da Assembleia, que dois anos antes já mostrava algumas pinturas concluídas (Santos 1962, 57), seria por fim terminado em 1945 pelos pintores Domingos Rebelo (1891-1975) e Joaquim Rebocho (1912), a quem, segundo o *Diário de Lisboa*, o artista ainda tivera ânimo para dar indicações de conclusão duas horas antes de falecer.¹¹⁴

¹¹¹ Veja-se Macedo, Diogo de. 1944. “Notas de arte. Sousa Lopes”. *Ocidente* vol. 23 (Maio-Agosto): 122 e Santos 1962, 57.

¹¹² Assistiram ao funeral personalidades como Reynaldo dos Santos, João Couto, Hernâni Cidade, Afonso Lopes Vieira, João de Barros, Gago Coutinho ou militares ilustres da Grande Guerra, como os coronéis Bento Roma, Pires Monteiro e Vitorino Godinho; os escultores Canto da Maia, Diogo de Macedo, Hein Semke, Leopoldo de Almeida, Simões de Almeida Sobrinho, pintores Abel Manta, Domingos Rebelo, Eduardo Malta, Falcão Trigoso, Leal da Câmara, Martins Barata, Portela Júnior, arquitectos Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Raul Lino, e o fotógrafo do exército na Flandres, Arnaldo Garcez. O Presidente da República enviou um telegrama. Veja-se *O Seculo*, 23 Abril 1944.

¹¹³ Macedo, Diogo de. 1944. “Morreu Sousa Lopes! Morreu um Artista”. *Diário de Notícias*. 23 Abril: 1.

¹¹⁴ Diante da segunda esposa, Adalgisa da Costa Serra e Moura de Sousa Lopes, com quem casara em 1939, e do seu médico Dr. Eugénio MacBride. Veja-se notícia “O funeral de Sousa Lopes foi muito concorrido”. *Diário de Lisboa*. 22 Abril 1944: 5. Fica por esclarecer que relação tiveram estes pintores com Sousa Lopes. Seriam seus assistentes, activos, desde o início da obra? As poucas fotografias que se conhecem mostram só Sousa Lopes a trabalhar nelas. Diogo de Macedo refere, contudo, que a tarefa foi

Seguindo o desejo do artista, a sua família doou ao Estado todas as obras que se entendesse relevantes, da vastíssima colecção conservada pelo pintor. Para o efeito foi nomeada uma comissão que escolheu, a 7 de Junho de 1945, uma lista de 354 itens, grupo do qual fizeram parte Reynaldo dos Santos – que presidia à Academia Nacional de Belas Artes – e Diogo de Macedo, entretanto já nomeado director do Museu Nacional de Arte Contemporânea.¹¹⁵ Por ele sabemos, anos depois, que o “derradeiro sonho” do artista seria abrir-se uma galeria individual com o seu nome – no fundo, uma casa-museu – no atelier da Casa do Regalo, ou ter salas especiais no museu que dirigira, na esperança de que viesse a ser ampliado (Macedo 1953, 4).

Percebemos hoje que Sousa Lopes, guardando ciosamente muitas das suas melhores obras, seguira afinal o exemplo moral de Columbano, legando ao país o seu património mais valioso.¹¹⁶ O modo como depois foi gerido não foi o mais acertado. Deixada ao critério do Ministério das Finanças e da sua Direcção-Geral da Fazenda Pública, a colecção dispersou-se não só por vários museus, mas também pelos diversos serviços do Estado. O conjunto mais relevante pertence à colecção do actual MNAC-MC, o que constitui decerto uma justiça poética. Mas muitas outras obras importantes, com destaque para *Os pescadores* e o tríptico a fresco *Os moliceiros*, não são vistas publicamente desde então.

concluída “por dois jovens artistas que [Sousa Lopes] educara com o fim de o ajudarem” (Macedo 1953, 12). Rebelo assinou ou datou de 1945 quatro dessas pinturas, exceptuando a que representam o Infante D. Henrique, Diogo Cão e Pedro Álvares Cabral: provavelmente as que o autor do projecto conseguira trabalhar pictoricamente.

¹¹⁵ O terceiro elemento da comissão foi António Ventura Porfírio (1908-1998), pintor e conservador do Palácio Nacional de Queluz. Sobre este assunto vejam-se três documentos fundamentais do processo, em PNA, Arquivo, PT/PNA/APNA/001/001/0030/000032; PT/PNA/APNA/001/001/0030/000037/000001; PT/PNA/APNA/001/001/0030/000037/000002.

¹¹⁶ Sigo aqui, no essencial, uma ideia de Afonso Lopes Vieira: “É êle o irmão de Columbano, seu par – e seu contraste. E também seu camarada na doação magnífica feita à Nação, e de que esta exposição é o comovedor e maravilhoso testemunho”, in *Exposição Sousa Lopes (Obras doadas ao Estado) 1945*, s.p.

Capítulo 2

A “reconquista do estilo”: teoria da arte e fortuna crítica

A 23 de Julho de 1929, quase três meses depois de ter tomado posse como director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Sousa Lopes escolheu um almoço do Rotary Club de Lisboa, do qual era associado, para dar uma conferência sobre a evolução da pintura moderna. É o texto mais relevante para conhecermos as suas ideias artísticas e teoria da evolução da pintura nos séculos XIX e XX, e o próprio não escondeu na ocasião a raridade deste testemunho: como informou a audiência, “[estou] mais habituado a traduzir ideias por formas e côr, do que por palavras” (Perez 2012, anexo II, 1). O tom em que se dirige aos rotários revela um desejo de imparcialidade na análise dos diferentes movimentos artísticos, mas as objecções que formula e as simpatias que revela não deixam de clarificar as opções que defendia e trilhava enquanto artista. Depois, importa confrontar essa leitura com as ideias mais produtivas da fortuna crítica de Sousa Lopes.

O manuscrito da palestra proferida no Hotel Avenida Palace só foi publicado recentemente (Perez 2012, anexo II), como referi antes.¹¹⁷ O facto de não ter escolhido um local com maior impacto no meio artístico, onde eram frequentes conferências deste género, como a Sociedade Nacional de Belas-Artes ou a Escola de Belas-Artes, revela que o director do museu não desejava assumir uma intervenção ostensiva no debate que se desenrolava ou, provavelmente, que a sua intervenção pública fosse interpretada como uma imposição ao meio das suas ideias e gostos artísticos.

Mas é importante notar que esta conferência surge no final de uma década em que as tentativas de definir o que seria o modernismo ou a utilidade nacional da arte moderna dominavam o debate teórico e crítico (Esquível 2007, 37-60). Tinham-se

¹¹⁷ As citações seguintes são transcritas do documento original, que possui páginas numeradas. A transcrição de Perez foi republicada, com poucas correcções, em Silveira 2015a, 242-247. Antes de 2012 o conteúdo da palestra só foi conhecido por uma notícia na imprensa, veja-se “Rotary Club de Lisboa. A arte contemporânea”. *Diario de Noticias*. 24 Julho 1929. Esta tem sido amplamente comentada na historiografia do artista (Santos 1962, França 1991, Gonçalves 1995, Silveira 1999, Simas 2002, Perez 2012). Em Maio de 1936, provavelmente no dia 16, o artista proferiu uma segunda palestra no Rotary Club sobre “A inquietação da hora presente no que respeita à arte” (Santos 1962, 62), de que não se conhece manuscrito ou notícia útil na imprensa. Apesar de não ser um teórico, percebe-se que Sousa Lopes tem, desde o início, uma preocupação didáctica com a recepção das suas obras. Os seus catálogos individuais, bem organizados, possuem breves ensaios ou depoimentos de escritores (sempre amigos próximos) que procuram explicar, ao visitante e leitor, o sentido e o contexto das pesquisas do artista.

realizado importantes exposições colectivas como a dos Cinco Independentes, em 1923 (SNBA), ou o I Salão de Outono em 1925, culminando cinco anos depois com o I Salão dos Independentes, que pretendeu ser um verdadeiro balanço do modernismo. Surgiram também revistas influentes que mantinham aceso o debate, como a *Contemporânea* (1922-1926) em Lisboa e a *Presença*, surgida em Coimbra (1927-1938). Nestes anos, o talento divulgador de António Ferro (1895-1956) ou as posições teóricas de Almada Negreiros e de José Régio (1901-1969) deram importantes contributos neste âmbito.¹¹⁸

Sousa Lopes, porém, estava mais interessado em estabelecer uma ampla genealogia da arte “do nosso tempo”, e nela definir dois movimentos divergentes: os “Modernos” e os “Modernistas”. O modo como expôs as suas ideias nem sempre é fácil de seguir, mas procura exemplificá-las com uma profusa lista de nomes de artistas e movimentos, que revelam uma apreciável actualização. Logo de início tem uma especial preocupação em denunciar as imposturas do segundo movimento, onde militam, “principalmente”, os expressionistas e os surrealistas, citando mais adiante os “Dadaístas” e os sincromistas (Perez 2012, anexo II, 3).¹¹⁹ Segundo ele, todos partiam do cubismo e do futurismo.¹²⁰ Sousa Lopes agrupava aqui, sem grande critério, alguns

¹¹⁸ Conferência de Almada intitulada “Modernismo”, proferida a 30 de Novembro de 1926 na SNBA, publicada em Negreiros, José de Almada. 2006. *Manifestos e Conferências*, ed. Fernando Cabral Martins et al. Lisboa: Assírio & Alvim, 135-147. Veja-se também Régio, José. 1928. “Breve história da pintura moderna”. *Presença* 17 (Dezembro): 4-5 e 11. Mais do que interpretações sobre a arte moderna, o contributo de Almada é uma política da arte ou do artista moderno, o de Régio uma fenomenologia do acto de pintar e de ver pintura moderna.

¹¹⁹ O expressionismo alemão, que Sousa Lopes particulariza, privilegiava o desenho de motivos simplificados e a escolha de cores puras e contrastantes, visando uma expressão intensa e pessoal da realidade. Muito influente na arte europeia da primeira metade do século XX, os seus grupos fundadores foram Die Brücke [A Ponte], criado em Dresden em 1905 e Der Blaue Reiter [O Cavaleiro Azul], surgido em Munique em 1911. Os surrealistas foram um grupo de escritores e pintores reunidos em torno da revista *La Révolution Surréaliste* e do seu líder reconhecido, o poeta André Breton (1896-1966). Este definiu o surrealismo num célebre manifesto, saído em 1924, como “automatismo psíquico puro” que pretendia exprimir o “funcionamento real do pensamento”, sem qualquer vigilância da razão ou de preocupações estéticas e morais. A influência mais forte advinha da psicanálise e da teoria da interpretação dos sonhos de Sigmund Freud (1856-1939). Em 1928 Breton lançou *Le Surréalisme et la peinture*, um balanço da arte moderna onde fixou o “panteão” dos pintores surrealistas. Já o dadaísmo, surgido entre artistas exilados em Zurique em 1916, durante a Primeira Guerra Mundial, foi considerado por Breton um precursor do movimento francês. Reagiu contra o apocalipse da guerra, lançando um ataque contra as regras de produção e recepção da arte, cultivando o niilismo e o *non sense*. Após 1918 irradiou para centros como Paris, Berlim e Nova Iorque, sendo uma das suas inovações mais cruciais a fotomontagem, disseminada na imprensa. Por fim, o sincromismo surgiu em 1913 na capital francesa, criado por pintores norte-americanos, propondo efeitos e ritmos de cor (*synchronies*) em pinturas que eram já pioneiramente abstractas. Uma boa introdução a estes movimentos encontra-se em Foster et al 2004, 85-88; 135-141; 168-173; 190-195. Sobre o sincromismo veja-se South, Will. 2001. *Color, Myth and Music. Stanton MacDonald-Wright and Synchronism*. Raleigh: North Carolina Museum of Art.

¹²⁰ Na realidade, o expressionismo alemão surgira antes destes movimentos. O cubismo foi, porém, o movimento dominante no modernismo francês até ao “regresso à ordem” do pós-Grande Guerra. Foi desenvolvido em Paris pelos pintores Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso (1881-1973). O

dos movimentos mais emblemáticos das chamadas vanguardas artísticas do modernismo do século XX. O problema, para o orador, é que este se afirmava ruidosamente, com talento publicitário e apoiado numa poderosa rede de galerias, abafando as conquistas e a compreensão dos modernos. Genericamente, “[...] é na deformação voluntária e, diria arbitrária”, afirma, que os modernistas procuravam os seus meios de expressão (Idem, 2-3). Não negando o talento e a inteligência das teorias, atribui-lhes uma deficiente capacidade de realização e, de certo modo, uma futilidade no desejo de chocar:

Estabelecem com uma inteligencia brilhante principios magnificos, que satisfazem os espiritos mais avidos de ideal, buscando uma orientação, uma disciplina mental, mas na pratica, ao realizarem as suas obras, desmentem os proprios principios, e como que para deslumbrar o causticado burguez, cultivam a incoherencia, a extravagancia e tudo o que é plasticamente paradoxal (Perez 2012, anexo II, 3-4).

Se se acrescentar a estas considerações a crítica de que os modernistas “decretam a abolição do passado, fulminam todos os que duvidam do seu crêdo” percebe-se que Sousa Lopes sentia necessidade de estabelecer uma distinção fundamental entre modernismo e vanguardas, que Peter Bürger irá sistematizar mais tarde em *Teoria da Vanguarda*: as duas abordagens opõem-se irredutivelmente, porque ou se pretende uma renovação da tradição ou se assume a sua superação, respectivamente, propondo-se, na prática, uma defesa ou um ataque à concepção orgânica e íntegra da obra de arte (Bürger 1993, 101-110). Para Sousa Lopes, os modernistas (vanguardistas) criariam sobretudo teorias extravagantes que permaneciam carentes de realizações válidas, dominados por aquilo que o artista caracteriza mais adiante como um “delírio da originalidade” (Idem, 6).

debate iniciou-se com uma exposição de Braque na galeria Kahnweiler, apresentando paisagens geométricas de L’Estaque, em Novembro de 1908. Utilizando géneros tradicionais como a paisagem, a natureza-morta e o retrato, em poucos anos, as pesquisas de Picasso e Braque evoluíram de formas simples geometrizadas, em perspectivas múltiplas, para uma dissolução das formas dos objectos em fragmentos ou signos (analógicos) dispersos no contínuo bidimensional do quadro. Uma notável síntese do movimento encontra-se em Antliff, Mark and Patricia Leighten. 2001. *Cubism and Culture*. London: Thames & Hudson. Já o futurismo pretendeu representar a velocidade da vida moderna, a “sensação dinâmica” presente em tudo (que se transforma rapidamente), decompondo plasticamente o seu movimento. O movimento foi anunciado pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) num manifesto publicado no jornal parisiense *Le Figaro* em 1909. Os futuristas italianos apresentaram-se em Paris numa mediática exposição na galeria Bernheim-Jeune, em 1912. Para uma análise actual do futurismo na pintura veja-se Greene, Vivien, ed. 2014. *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*. New York: Guggenheim Museum. Nos capítulos 3 e 4 desta tese veremos de que modo alguns artistas destes movimentos participaram na Grande Guerra, tal como os expressionistas alemães.

Já os “Modernos”, por quem demonstra mais simpatia, não transigiam com os processos de “réclame”. Eles caracterizam-se por “uma nobre reação do espirito practico e a ancia de estilo e de ordem, contra o prosaismo e a esatidão inexpressiva da maquina, contra a saturação dos processos mecanicos [...]” (Idem, 7). Sousa Lopes aproxima-se aqui dos argumentos de Ortega y Gasset sobre a “desumanização” da arte modernista, ou de vanguarda. Segundo o filósofo espanhol, fechando os olhos ao mundo visível e pintando só ideias o artista afastar-se-ia do elemento humano e da empatia com o público. A expressão deu o título a um livro muito debatido publicado poucos anos antes.¹²¹ Todavia, seguindo o conferencista, os modernos lutavam igualmente contra o “convencionalismo académico, e o falso realismo cheio de convenções, fruto d’uma falsa interpretação do espirito democratico” (Idem, 7-8). Sousa Lopes não define grupos, sugerindo que a força desta “falange” moderna está nos valores individuais, que separa por nacionalidades. Entre estes – alguns deles já nossos conhecidos – cita artistas como Giovanni Segantini (1858-1899), Sorolla, Théo van Rysselberghe (1862-1926), Besnard, assim como os escultores Auguste Rodin (1840-1917) e Antoine Bourdelle (1861-1929), “e n’outra linha”, Maurice Denis ou Lebasque.

Mais do que caracterizar os modernos, o director do MNAC prefere encontrar uma linha evolutiva que tem como precursores Eugène Delacroix (1798-1863), o “irrequieto” colorista, e Jean-Auguste Ingres (1780-1867), “estilista” do desenho. Entre estes destacava Jean-Baptiste Corot (1796-1875), que mostrara “que a pintura pode viver de si propria, da finura e justeza dos valores, quando apreendidos por um temperamento privilegiado [...]” (Perez 2012, anexo II, 8). O desenvolvimento culminava, claro está, nos impressionistas, “génios poderosos que revelam novos aspectos da vida”: é com eles que “começa a era moderna”. Pintores como Monet ou Renoir fizeram entrar “o sol na pintura, exige-se a espontaneidade e a sinceridade da emoção, pinta-se ao ar livre, fixa-se a atmosfera e a hora, novos elementos de beleza são revelados [...]”(Idem, 9). Por certo, a sinceridade era um tropo permanente no discurso

¹²¹ *La deshumanización del arte* publicado em Madrid em 1925. Veja-se a tradução portuguesa, Ortega y Gasset, José. 2008. *A desumanização da arte*. Trad. Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão. 4.ª ed. Lisboa: Nova Vega. Tem um prefácio elucidativo de Maria Filomena Molder. A obra foi discutida nas páginas da revista *Presença*, veja-se Simões, João Gaspar. 1928. “Realidade e humanidade na arte a propósito de «La deshumanización del arte» de Ortega y Gasset”. *Presença* 16 (Novembro): 2-4. Na conclusão do livro, Gasset sugere uma via alternativa que Sousa Lopes parecia prever no seu conceito de artista moderno: “Todas as objecções que à inspiração destes artistas se façam podem ser acertadas mas, no entanto, não constituirão razão suficiente para a condenar. Às objecções haveria que juntar outra coisa: a insinuação de outro caminho para a arte que não seja este desumanizador nem reitere as vias usadas e abusadas” (Ortega y Gasset 2008, 129).

artístico anti-acadêmico desde o século XIX. Mas o mais interessante é que Sousa Lopes utiliza estas “descobertas” para argumentar, mais adiante, que elas se adequavam perfeitamente ao clima do país e ao temperamento dos portugueses e, conseqüentemente, às “aspirações” da arte nacional. O pintor usa esta ideia para identificar, no fundo, o temperamento português com um conceito de latinidade, que vem de Hippolyte Taine, e que se manifestaria nas obras de arte em oposição ao espírito germânico. Segundo Taine, ambos eram determinados pelo ambiente físico e pelos “instintos nacionais e permanentes”.¹²² Como o conferencista explica:

[Em Portugal] *é desnecessária grande bagagem de filosofia estetica, mais util aos artistas de inspiração nordica.*

É com o abundante lirismo da nossa raça, na meditação apaixonada, e entregues ingenuamente ao encantamento dos nossos sentidos alimentando o nosso espirito que encontraremos a graça e a fluidez da nossa luz, a frescura e a sedução da côr da nossa paisagem e a ternura do olhar das nossas mulheres (Perez 2012, anexo II, 12-13).

Estas ideias serão resumidas numa proposição final: “A nossa arte, será sempre mais sensível do que cerebral.” (Idem, 16). No entanto, esta característica não diminuía a importância da reflexão no acto criativo. Veremos mais adiante que não se tratava apenas de propor para a arte portuguesa uma modernidade empírica, intuitiva, monetiana e, inversamente, renegar uma modernidade intelectualizada como a das vanguardas; tratava-se de conseguir superar esses dois registos dominantes. O artista destaca ainda, com entusiasmo, alguns mestres “latinos” exemplares, como Adolphe Monticelli (1824-1886), “cujas tintas parecem fornecidas pelos fogueteiros de Viana do Castello”, e Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959), “o mais iberico dos artistas espanhoes” (Idem, 15).

O discurso de Sousa Lopes tangenciava, uma vez mais, tópicos de uma discussão teórica que começa a ganhar relevo em Portugal no período entre as guerras,

¹²² Hippolyte Taine (1828-1893), historiador e psicólogo francês, expoente do positivismo, procurou compreender em bases “científicas” as transformações na literatura e na arte, determinadas por três factores: a raça, o meio e o momento histórico (*race, milieu et moment*). A condição primária é a raça, “uma disposição geral dos espíritos”. Simplificando, a imaginação latina seria clássica e próxima da natureza, a germânica romântica e especulativa. Veja-se Taine 1895, 134-139. Considera-se que as suas ideias vieram a legitimar uma corrente como o naturalismo. Foi professor de estética e história da arte na Escola de Belas-Artes parisiense, publicando nessa altura uma das obras mais debatidas, *Philosophie de l'Art* (1865). Antero de Quental e Eça de Queirós (1845-1900) foram fundamentais na recepção das ideias de Taine em Portugal.

como a primazia a dar à emoção ou à razão, o valor da sinceridade, a diferença entre latinidade e germanismo, como analisou Patrícia Esquível (2007, 56-61).¹²³

Delineado o argumento geral, vejamos dois pontos importantes que têm passado despercebidos na recepção crítica da conferência, e que em parte só se tornaram perceptíveis com a publicação do manuscrito. Vale a pena salientá-los porque permitem esclarecer ideias que explicam as modificações do estilo de Sousa Lopes no pós-guerra, que vimos anteriormente, e se ligam à discussão dominante na sua fortuna crítica.

O primeiro é a leitura que faz de Paul Cézanne.¹²⁴ O pintor francês tornara-se, efectivamente, uma influência importante na moderna pintura portuguesa dos anos 1920.¹²⁵ Tem-se afirmado, muito de passagem, que Sousa Lopes sublinhara na sua intervenção as “insuficiências” de Cézanne (França 1991, 202; Gonçalves 1995, 15). Mas o que ele diz é diferente e muito mais interessante, numa argumentação que se clarificou com a publicação do manuscrito:

Na verdade Cézanne, foi um artista de génio, mas de sensibilidade complicada, inhabil, de realização penosa, que contrasta com a sua concepção artística que é vasta e sã.

¹²³ É provável que Sousa Lopes tenha tido como fontes para esta conferência artigos de dois ilustres críticos de arte franceses, Louis Vauxcelles (1870-1943) e Camille Mauclair (1872-1945), saídos na revista portuguesa *Atlantida* em 1919. Sobretudo o do primeiro, que tenho vindo a referir, cuja segunda parte é dedicada ao pintor português. A leitura que propõem sobre a evolução dialéctica da pintura francesa (academismo, impressionismo, vanguardismo) é próxima dos argumentos de Sousa Lopes, ponto que não é possível desenvolver aqui. Veja-se Vauxcelles, Louis. 1919. “Correspondence artistique”. *Atlantida* 41 (Agosto): 545-551, e Mauclair, Camille. 1919. “Lettres et arts de France”. *Atlantida* 37: 13-28. Ainda assim, o artista referiu na conferência que chegou a essa análise “observando este conjunto de acontecimentos artísticos a alguns dos quaes assisti, em pessoa quando estudante em Paris e depois enquanto lá vivi [...]” (Perez 2012, anexo II, 11-12).

¹²⁴ Paul Cézanne (1839-1906), nascido em Aix-en-Provence, surge nas exposições dos amigos impressionistas, mas cedo se desliga das pesquisas de Monet e Renoir. Mais do que impressões ou efeitos de luz, Cézanne tentava construir formas através das gradações de cor, relacionando os objectos independentemente das leis da perspectiva. É considerado um dos artistas mais influentes na pintura do século XX, especialmente no desenvolvimento do fauvismo e do cubismo. A sua notoriedade iniciou-se nos anos 1890 junto dos colegas pintores, sobretudo de artistas-críticos mais jovens como Émile Bernard e Maurice Denis, que divulgaram as suas ideias. “Foi o maior de todos nós”, terá dito Monet, seu coleccionador. Entre numerosa bibliografia recente, veja-se uma síntese sobre a diversidade da sua obra em Coutagne, Denis, dir. 2011. *Cézanne et Paris*. Paris: RMM-Grand Palais, especialmente (para o que interessa aqui) o ensaio de Jayne S. Warman “Cézanne, peintre des peintres”, p. 164-173. É provável que Sousa Lopes tenha observado pela primeira vez as suas pinturas no Salão de Outono de 1904 (realizado no Grand Palais, expôs 32 quadros) ou na primeira e famosa retrospectiva no Salão de Outono de 1907 (56 quadros).

¹²⁵ Sobre este particular veja-se Gonçalves, Rui Mário. 1995. “Presença de Cézanne na pintura portuguesa. De Eduardo Viana a Fernando de Azevedo”. *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias* 652 (11 Outubro): 14-15.

Grande colorista e construtor, para os Modernos, os modernistas esaltam ao contrario as suas insuficiencias, e fazem dellas o seu estandarte, como se assim justificassem as suas proprias (Perez 2012, anexo II, 4).

Teriam sido afinal os modernistas a sublinhar as insuficiências de Cézanne, fazendo uma interpretação errada da sua obra. Sousa Lopes preferia vê-lo como um “grande colorista”, mas simultaneamente um “construtor” (termo muito utilizado nestes anos), isto é, um artista que pensava na solidez das suas composições, qualidade que o distinguiria dos impressionistas. Era uma leitura não muito diferente da que alguns pintores vanguardistas defendiam, como, por exemplo, um colorista como Henri Matisse (1869-1954).¹²⁶ Mas é evidente que Picasso e Braque tiraram outras consequências da lição construtiva do mestre de Aix, no que tinha de destruidor para a perspectiva convencional herdada do Renascimento, e de reconfiguração dos dados sensíveis em signos arbitrários na superfície pictórica.

Pelo seu lado, o pintor português não chega a explicar que insuficiências eles teriam exaltado, mas prefere sublinhar os seus efeitos. Os modernistas, e sobretudo “os Cubistas” que cita mais adiante, construíam a sua “bíblia” de frases extraídas das cartas de Cézanne e de “boutades de atelier”. A interpretação errada de Cézanne originara uma “abstracção”, “que os levou a reduzir as formas mais variadas e mais bellas que admiramos na Natureza às formas geometricas [...]” Segundo Sousa Lopes, esta ideia “propositadamente procura ser obscura, invertendo todos os pincipios d’um raciocinio logico, esquecendo, por completo a natureza, e condenando tudo o que se apoie na observação da suas leis e dos seus elementos [...]” (Perez 2012, anexo II, 5). O motivo desta objecção é clarificado mais adiante: a pintura e a escultura “são artes que difficilmente podem prescindir da natureza, para a clareza da sua linguagem” (Ibidem). Crê-se que Cézanne terá dito, de forma modelar, que “a arte é uma harmonia paralela à natureza”, mas, para Sousa Lopes, as duas tinham de se cruzar e a primeira assegurar

¹²⁶ Como vimos, Matisse era o líder dos *fauves* surgidos em 1905. Dizia que Cézanne introduziu na pintura moderna os “volumes coloridos”, e sublinhou a qualidade arquitectural das suas composições. Veja-se Matisse, Henri. 1972. *Escritos e reflexões sobre arte*, ed. Dominique Fourcade, trad. Maria Teresa Tendeiro. Lisboa: Ulisseia, 192. Roger Fry, crítico inglês e autor em 1927 do primeiro estudo aprofundado sobre a pintura de Cézanne, escreveu uma apreciação semelhante a Sousa Lopes, ao referir o sentido da cor (*colour sense*) do pintor de Aix: “[...] is the one gift which never failed him and remains supremely great under all conditions”. Veja-se Fry, Roger. 1927. *Cézanne. A Study of His Development*. London: Hogarth Press, 13.

uma ligação estreita à realidade sensível.¹²⁷ É interessante notar que o pintor português só admitia a utilidade do cubismo como “um estilo do nosso tempo” na arquitectura, na decoração ou no mobiliário (isto é, nas “artes aplicadas”), onde “temos verdadeiros achados d’uma beleza real e nova” (Idem, 6). Não é difícil reconhecer aqui o impacto da Exposição de Artes Decorativas de Paris, em 1925, que Sousa Lopes visitou e que consagrou o estilo Art Déco, a que o pintor parece aludir.¹²⁸

Em síntese, para o pintor português, Cézanne teria sido mal interpretado por modernistas e cubistas, que cortaram a ligação da arte à “natureza” e permaneciam presos a um intelectualismo obscuro carente de realizações válidas. Já os modernos não querem a revolução, mas procuram uma evolução (e Sousa Lopes sublinha esta ideia), que contribua para a “era moderna” inaugurada pelas descobertas do impressionismo.

O facto de Sousa Lopes ter destacado Cézanne não é alheio ao segundo ponto sobre o qual interessa reflectir. Tem-se insistido que o artista recomendou aos colegas portugueses a lição dos impressionistas: contudo, a esse respeito, o manuscrito revela afirmações que escaparam ao repórter do *Diário de Notícias*. Sousa Lopes disse na conferência que o impressionismo estava morto. E explica porquê:

O erro mortal do impressionismo, foi de tomar os meios pelo fim e arrastar toda a atenção e concentrá-la exclusivamente sobre o estudo, a “pochade” directa e desprezar o quadro de composição (Perez 2012, anexo II, 10).

Daí a valorização de Cézanne, que procurara encontrar uma estrutura sólida de composição na organização das suas sensações. O pior, segundo o conferencista, é que teriam aparecido os imitadores dos impressionistas, que corromperam o estilo,

¹²⁷ Cézanne citado por Joachim Gasquet em *Paul Cézanne seguido de O que ele me disse...* 2012. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 64.

¹²⁸ “[...] Vou voltar a Paris [para] ver a Exposição Internacional d’Arts Decoratives, onde ha seguramente muito que aprender”, escreveu a Afonso Lopes Vieira, carta datada de La Berle, Gassin (Var), 12 Dezembro 1924. Veja-se BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, *Cartas e outros escriptos* (...), vol. 7 (documento sem cota). O estilo Art Déco, caracterizado por formas rectilíneas e decoração estilizada, integrou de forma eclética os desenvolvimentos da arquitectura moderna e movimentos contemporâneos como o cubismo e o secessionismo vienense. A expressão deriva da Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, inaugurada em Paris, de Abril a Outubro de 1925. O pintor português pode estar a referir-se também à Maison Cubiste presente no evento, concebida em 1912 por Raymond Duchamp-Villon (1876-1918) e André Mare (1885-1932). Sobre a relevância deste evento no modernismo dos anos 1920 veja-se Foster et al 2004, 196-201. Exemplos conhecidos em Portugal são o antigo cine-teatro Eden, em Lisboa (1937), ou a Casa e jardim de Serralves, no Porto (1925-1944). Neste campo da arquitectura e artes decorativas Sousa Lopes não via divergências entre modernos e modernistas: “As aspirações são communs e as produções confundem-se no mesmo ideal” (Perez 2012, anexo II, 6-7).

“imitadores, sem talento, que parodiaram as suas descobertas [...]” (Idem, 9). A pintura resvalava na “fluidez e inconsistência”. Era por isso necessário aquilo que Sousa Lopes designou como “a reconquista do estilo”. E quem o conseguiu foram os neo-impressionistas, que beneficiaram depois os pintores modernos, seus seguidores.¹²⁹ Procurando uma “nova ordem”, os neo-impressionistas “systematizam a tecnica dos impressionistas, abraçam o symbolismo e procuram novamente a ordem, e a composição [...]” (Idem, 10).

Por estas citações percebemos melhor o que Sousa Lopes considerou ser o “espírito prático” e “ânsia de estilo e de ordem” característico dos pintores modernos. Na verdade, esta renovação do impressionismo implicava, na sua própria obra, procurar aquilo que designei anteriormente como um estilo sintético, que o pintor defenderá nesta conferência. Vale a pena transcrever estas ideias cruciais:

A observação do que se dá com países em que as condições de luz são identicas as nossas, leva-me porem a esta prevenção. O esplendor d’esta luz, a sua beleza, tem um perigo para o artista desprevenido; à minima desfalencia estamos fora do motivo plastico, presos ao detalhe encantador, mas talvez inutil por inexpressivo. A fotografia e o Animatografo nol-o provam. Assim, a meu ver, é mais poderoso o artista que mais souber eliminar, melhor souber sacrificar o inutil e colher apenas os elementos que provocaram o estado de esaltação espiritual que o levou à escolha do motivo.

O estilo quanto mais syntetico, e despido de detalhes inuteis, que distraem os sentidos, mais diretamente atinge o nosso espirito condição essencial da obra verdadeiramente superior.

¹²⁹ Sousa Lopes refere ainda os “pointilhistas e divisionistas”, outras designações que se deram aos neo-impressionistas. O neo-impressionismo procurou criar um método “científico” da técnica espontânea dos impressionistas, chamando-o divisão ou divisionismo: importava reconstituir o máximo de luminosidade e harmonia através de mistura óptica (*mélange optique*) de pontos de cor pura, justapostos no espaço da tela. Não misturavam cores na paleta. Deste modo, pretendiam seguir com maior precisão que os predecessores as teorias sobre o comportamento da cor de Chevreul e do norte-americano Ogden Rood (1831-1902). O movimento surgiu na oitava e última exposição dos impressionistas, em 1886. O seu nome maior, Georges Seurat (1859-1891), morreu prematuramente, mas continuaram as suas pesquisas pintores como Paul Signac (1863-1935) e Henri-Edmond Cross (1856-1910). Sobre este movimento veja-se Bocquillon, Marina Ferretti et al. 2005. *Le Néo-impressionisme. De Seurat à Paul Klee*. Paris: Réunion des Musées Nationaux. Embora tenha dado destaque ao neo-impressionismo, Sousa Lopes nunca praticou esta técnica extremamente metódica, preferindo realçar a disciplina de composição que ela permitia. Inclui nos pintores “modernos” Rysselberghe, que era um neo-impressionista belga mais moderado que Signac ou Cross. Apesar de não referir Signac, o modo como concebe a evolução da pintura moderna – com momentos fortes em Delacroix, impressionismo e neo-impressionismo (sendo este o momento da “síntese”) – sugere que Sousa Lopes conheceria o muito divulgado livro-tratado de Signac, *D’Eugène Delacroix au Neo-Impressionisme*, publicado em Paris em 1899 e com reedições em 1911 e 1921.

Para esta conquista d'aquem-mar, – uma forte tecnica, ao serviço da visão impressionista, uma tecnica na essencia, mais sugestiva do que formal, será a tecnica ideal (Perez 2012, anexo II, 13-14).

Nesta passagem, como em nenhuma outra, o pintor parece dirigir-se aos seus colegas e, simultaneamente, estar a falar da suas próprias opções artísticas. Como vimos, Sousa Lopes estava a tentar encontrar nos anos 1920-30 uma via de superação do impressionismo, depois das grandes composições da Grande Guerra. Isso é verificável em obras capitais como *Os cavadores* (Figura 39), *Os pescadores (vareiros do Furadouro)* (Figura 40) e o tríptico a fresco *Os moliceiros* (Figuras 44-46). Tal como Cézanne, e noutra linha os neo-impressionistas, Sousa Lopes procurava dotar o impressionismo de uma armadura sólida de composição. Uma estrutura “clássica” que orientasse a sua visão analítica para uma concepção sintética do quadro, uma “reconquista do estilo” que no português nunca podia dispensar o carácter estrutural do desenho.¹³⁰ Em síntese, visão impressionista e estilo sintético. Sousa Lopes declarava quase no final da sua palestra: “A nossa arte, sera sempre mais sensível do que cerebral” (Perez 2012, anexo II, 16). Mas a sua teoria artística na fase da maturidade, circa 1929, mostrava-se muito mais complexa e substantiva do que sugere esta proposição, muito citada, mas que reduz o verdadeiro alcance das suas propostas.

Esta viragem já era perfeitamente reconhecível na segunda exposição individual do pintor, em 1927, e a crítica assinalou esse aspecto. As recensões saídas na imprensa destacaram obras como *Os pescadores*, *Os cavadores* e ainda *Ao crepúsculo, na Costa de Caparica* (Figura 38). Para Hernâni Cidade, apreciando as figuras de “atlética musculatura” em *Os pescadores* (Figura 40), Sousa Lopes ia-se distanciando cada vez mais do impressionismo, no seu “amor da forma pela forma”, porque estes afinal “quasi esqueceram a beleza plastica, somática dos corpos”.¹³¹ Manoel de Sousa Pinto, recenseando a mostra para a revista *Ilustração*, preferia falar de “um equilibrado

¹³⁰ Cézanne disse-o a Maurice Denis: “J’ai voulu faire de l’impressionisme quelque chose de solide et de durable comme l’art des Musées.” Veja-se Denis, Maurice. 1920. *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Quatrième édition. Paris: L. Rouart et J. Watelin Éditeurs, 250. Para o autor, Cézanne quis criar uma espécie de classicismo do impressionismo. A multiplicação e variedade dos efeitos e nuances de cor foi, segundo o sintetista Denis, “le vice fundamental de l’impressionisme” (Ibidem).

¹³¹ Cidade, Hernâni. 1927. “Sousa Lopes, o pintor da Grande Guerra”. *O Primeiro de Janeiro*. 12 Maio: 1.

impressionismo”, porque “[...] o pintor não é um superficialista, mas um construtivo, um estrutural, que não erra, nem dispensa o desenho.”¹³²

A mesma impressão teve António Ferro, ao observar as obras no salão da SNBA. Pareciam-lhe, à primeira vista, “filhas legítimas do impressionismo”:

*Mas, bem depressa o engano se desvanece. Nos impressionistas havia mais dispersão, uma dispersão que chegava ao «confetti», que afogava o desenho, a armação indispensável do desenho. Na pintura de Sousa Lopes, não há a hesitação «volue» dos impressionistas, ha uma firmeza de parada militar. Todas as coisas obedecem ao Sol mas não se desmancham.*¹³³

A prova era “esse «panneau» admirável dos «Pescadores»”, que não estava “matriculado em nenhuma escola” e dominava toda a exposição como “um alto mastro”. O jornalista via nele a união perfeita: “Este quadro surpreende e vence pela concepção e pela técnica. Quem manda? O desenho ou a côr? Não se sabe. Desenho e côr, no quadro infinito de Sousa Lopes, são tal e qual um rei e uma rainha que casaram por amor...” No início do seu artigo muito favorável, Ferro, jornalista e escritor que era igualmente um dos protagonistas da agitprop modernista nesta década, tece considerações mais amplas sobre a obra do pintor que nos podem interessar mais:

A pintura de Sousa Lopes, orgulhosa, independente, saudável, não é pintura de hoje nem pintura de ontem [...]. É uma pintura que dispensa a classificação. Não há que discutir se é antiga, se é moderna, se é avançada, se é académica. É uma pintura que tem um nome, o nome que a assina, uma pintura que se chama Sousa Lopes.

No imediato, António Ferro parecia aludir aqui a uma discussão que, possivelmente, se desenrolava no seu círculo próximo, modernista, a propósito desta exposição e do estilo de Sousa Lopes.¹³⁴ Mas o que importa sublinhar é que este debate

¹³² Pinto, Manoel de Sousa. 1927. “Arte e artistas. Exposição Sousa Lopes”. *Ilustração* 31 (1 Abril): 28-29.

¹³³ Ferro, António. 1927. “Um grande pintor. Inaugurou-se ontem a exposição de Sousa Lopes”. *Diário de Notícias*. 13 Março: 1.

¹³⁴ Neste particular não se conhecem testemunhos, sendo certo que outras críticas à mostra não introduzem a questão. Contudo, o *Diário de Lisboa*, simpatizante das movimentações modernistas, refere-se ao pintor em termos peculiares numa notícia sobre a conferência de Marinetti na SNBA em 1932. O redactor escreve que “nem todos os assistentes eram futuristas”, nomeando vários, entre os quais, “Sousa Lopes, o pintor que estende uma mão ao academismo, outra ao modernismo discreto [...]”. Veja-se “A conferencia de Marinetti e os paradoxos a que deu lugar”. *Diário de Lisboa*. 24 Novembro 1932: 6. Sousa Lopes tinha dado uma entrevista ao jornal um ano antes, a propósito da exposição que organizou com José de Figueiredo em Paris. Nela surge de novo uma ideia que vimos na conferência de 1929: o

sobre a validade das opções artísticas do pintor marca a sua recepção crítica desde o início. Foi Aquilino Ribeiro, talvez o crítico mais perspicaz de Sousa Lopes, que inaugurou em 1917 um debate sobre duas questões relevantes que se relacionam entre si: a identidade e unidade da sua obra. Qual seria o carácter essencial da obra deste artista? Em que estilo se situava e que coerência e sentido lhe dar? Pode-se dizer que este problema da autoria em Sousa Lopes, numa discussão iniciada por Aquilino, vai-se tornar na realidade um leitmotiv que atravessará toda a historiografia sobre o artista.

Vimos que Aquilino visitara o atelier do pintor em Paris, em 1909. Mas agora, recenseando a sua primeira exposição individual em 1917, o escritor ensaia uma avaliação de conjunto da obra de Sousa Lopes que em muito transcendeu a crítica convencional da época.¹³⁵ Para Aquilino, o pintor possuía uma “técnica incomparável”, que realizava prodígios. Com efeito, seria na sua obra de paisagista que registara as melhores telas, “na interpelação da natureza, a rir, ao sol, cheia de graças, ou contemplativa, nas sombras da noite [...]”. O problema é que com o seu “espírito de variabilidade” o pintor “tenteia-lhe todas as gamas, todos os estados”, o que tinha efeitos nocivos para o conjunto da obra. Vale a pena seguir o seu raciocínio:

O pincel de Sousa Lopes transita das scenas mais assoalhadas do dia, às paisagens mais extáticas da noite; desce mesmo a interpretar o que parecia ininterpretável, um luar difuso sôbre uma ponte dormindo entre casario, um trecho de cidade nocturna, sôbre que pesa a solidão e a penumbra. Mercê de uma técnica incomparável, o artista realiza estes prodígios; mas não será desbaratar tesouros de engenho em composições desta ordem, que nunca pela pobreza de tons, poderão marcar um grande lugar, e não passam e jámais passarão de singularidades? Nesta procura de temas excêntricos, árdus de tratar, se nota uma ânsia de granjear originalidade, e bem se pode ter como o derivativo, para mais fátuo, duma paleta que é, por ora, impessoal. Que ponto de passagem, acôrdo psicológico pode haver entre esta Ponte Fantasma [Figura 11] e a Apanha das Laranjas? Ambos, duas telas primorosas, mas quem, ignorando sua autoria, os atribuía ao mesmo pincel? (Ribeiro 1917, 605).

modernismo como um fenómeno de moda. O pintor e director do MNAC, que terá feito visitas à imprensa, diz ao repórter que ela foi unânime nos elogios a Columbano, mas comenta: “É curioso que muitos criticos, por uma questão de meio, e até mesmo de moda, não escreveram o que sentiram em frente da obra de Columbano, receando contrariar as suas tendencias e afirmações de um modernismo *a la page*.” Veja-se “A arte portuguesa em Paris. Sousa Lopes fala-nos do exito alcançado pela Exposição”. *Diario de Lisbôa*. 16 Novembro 1931: 5.

¹³⁵ Ribeiro, Aquilino. 1917. “O mês artístico. Exposição Sousa Lopes”. *Atlantida* 19 (15 Maio): 604-606.

Para o escritor, esta “falta de identidade” e de critério estendia-se ao conjunto da obra, visível no afastamento entre “o pintor da natureza” e “o pintor de batalhas”: “A uma parte todo moderno, ganho pelos processos impressionistas, à outra imbuido dos preceitos da escola dos Camons [sic, Cormons], de desenho irrepreensível e intenção segura, mas duma vida mortiça e luz toda convencional.” O português devia olhar para outros exemplos: mestres como Segantini, Degas, Monet (que cita), por cálculo “restringem o campo das suas especulações”, “sem a generosidade que Sousa Lopes mostra para com a natureza”, era certo. Mas esta seria a maneira mais válida de escolher “uma variante no estilo de uma escola, [e] se adquirir personalidade” (Ibidem). Em suma, Sousa Lopes era “um grande pintor no sentido técnico do termo” mas a sua obra ressentia-se “dêste culto heteróclito, e por isso não tem unidade; de influências diversas, e daí o carecer da individualidade suprema que engendra os grandes mestres [...]” (Ribeiro 1917, 606).

Por outras palavras, Aquilino Ribeiro desejava encontrar, temerariamente, o carácter distintivo e essencial de Sousa Lopes numa grande exposição com 265 números de catálogo, que percorria perto de 15 anos de carreira. A pluralidade de registos do pintor parecia desafiar um conceito de autoria comum na modernidade, que Michel Foucault qualificou como a “função autor”: a ideia de que o reconhecimento de um autor pressupõe sempre uma função classificativa, que confere às diferentes partes da sua “obra” uma unidade ou um discurso. Por outro lado, e é aqui que Aquilino se posiciona, o estatuto ou valor que reconhecemos a uma obra dependerá muito da forma como a função autor é inicialmente equacionada (Foucault 2000, 49).

Este problema da identidade artística de Sousa Lopes que Aquilino intuiu vai ter vários desenvolvimentos na fortuna crítica posterior. José de Figueiredo escreveu os “prefácios” dos catálogos das exposições de 1917 e 1927, mas neste campo evitava arriscar juízos de conjunto sobre a obra do artista. Onde Aquilino viu múltiplas influências que prejudicavam Sousa Lopes, Figueiredo mostrava um particular interesse em acentuar a independência e a “sinceridade” do pintor, “profundamente instintivo”, que procurava verificar frente à natureza a exactidão dos processos impressionistas. Ferro terá talvez lido estas palavras, mais tarde: “[...] Sousa Lopes, deante da natureza, só tem um fito: traduzil-a sem a menor preocupação de processo e sem que, pelo menos conscientemente, entre a sua retina e o modelo se interponha a sugestão de qualquer artista ou escola” (Figueiredo 1917, 22). O historiador notou, todavia, metamorfoses no

estilo do artista, que vimos há pouco ter sido um processo intencional: “[...] As suas telas ganharam em simplicidade, solidez e transparência”, assim como uma “maior riqueza cromática, obtida por processos mais sóbrios e que são a conquista de longos estudos [...]” (Figueiredo 1927, s.p.).

Só após a morte de Sousa Lopes, em tempo de balanços, se insinua de novo no discurso crítico a questão da identidade do seu legado artístico e o lugar do pintor na história da arte portuguesa. Não deixa de ser irónico que a ideia de uma dicotomia entre modernos e modernistas que Sousa Lopes propôs na conferência ganhe expressão, ainda que mais complexa, na historiografia posterior da sua obra. A procura de um sentido possível para Sousa Lopes centrava-se agora na relação a estabelecer com os movimentos da pintura moderna.

Numa história da arte moderna entendida por gerações, Diogo de Macedo destaca o pintor daquilo a que chama uma “geração intermediária”, surgida num “período transitorial” entre a Exposição Universal de 1900 e o início da Grande Guerra (Macedo [1945], 436). Esta geração quedava “sem uma classificação condigna” entre a geração naturalista e o “dinamismo inquieto das ansiedades mais modernas” (Macedo 1946, s.p.). Geração “mal interpretada como pouco respeitada”, mas de sacrifício, pois contribuíra para “forjar os elos sólidos de ligação entre as épocas reconhecidas como de vitória [...]” (Ibidem). Sousa Lopes destacava-se dos seus colegas de geração “porque reunia numa obra variada de possibilidades técnicas, a pujança do Naturalismo anterior, a coragem da fantasia do seu tempo e os desejos de novidades imediatas” (Ibidem).

Em Diogo de Macedo parece existir uma mudança de leitura quanto ao significado do pintor nesta época intermediária. No capítulo da *História da Arte* coordenada por João Barreira, Macedo fala de uma “contida adesão às ideias modernas do *fauvismo* inicial, a sua perturbante e fugaz obra de colorista”. “Há nele”, escreve de forma imprecisa, mas referindo-se ao modernismo, “como que um desejo vacilante de reconciliação com a *bárbara* Arte do seu tempo, não lhe faltando para isso as facilidades e os ímpetos.” (Macedo [1945], 436 e 438). Mais tarde, numa pequena monografia sobre o pintor, o autor vê sobretudo o marinheiro (da Costa de Caparica e de Aveiro) como um “voluptuoso colorista”, e classifica-o como “um impressionista apaixonado” (Macedo 1953, 14). Distinguia-o um “individualismo que se negava a fazer parte de grupos” (Idem, 10). Mas o seu lugar na “geração intermediária” torna-se mais claro: entre o naturalismo e o modernismo, Sousa Lopes seria um “um *precursor*

arrojado e convicto, sem os exageros de desrespeito à experiência passada” (Macedo 1953, 15). De seguida o autor resume o argumento:

Sousa Lopes deve ter, portanto, o seu registo na nossa História da Arte como padrão de um período transitório entre duas escolas, cujos ideais ele compreendeu e no cadinho da sua sensibilidade exacerbada pelo deslumbramento da cor, soube assimilá-los em actos de modernidade sensacional, embora negando-se a adesões de violenta explosão (Ibidem).

É nestes parâmetros que José-Augusto França encontrará na obra do pintor uma identidade ainda mais complexa e mutável, avaliando-a segundo o paradigma do modernismo. Nos primeiros anos de carreira Sousa Lopes “vai bordejando o impressionismo, de modo por vezes sensível, e chegando a extremos cromáticos próximos do expressionismo” (França 1973, 388 e 390). Evolui depois, entre as composições da Grande Guerra e os frescos da Assembleia da República, “de um naturalismo discretamente expressivo para o convencionalismo de um modernismo classizante oficioso” (Idem, 390). França convoca o artista para o que designou de “primeira geração moderna” da arte portuguesa de novecentos, mas inclui nela só “certa faceta de Sousa Lopes” (França 1991 [1974], 154). O autor explica mais adiante: “[...] entre fases académicas, [o pintor] teve um curto período expressionista, nos anos 20 – durante o qual ele foi, como Degas disse de Besnard, um «pompiers qui met (ou prend) le feu»...” (Idem, 182).¹³⁶ Estes anos de que o historiador fala são sobretudo as obras da Caparica e os retratos de Marguerite, “em que a explosão do colorido tem um sentido novo na pintura portuguesa”. Nessa década “se define, assim, a parte original deste pintor «pompiers», inflamável a certa altura da vida...” (Ibidem).

Ao avaliar a retrospectiva de 1980, o historiador levanta de novo, mais agudamente, o problema da identidade que Aquilino dissecara em 1917: o artista seria um pintor de destino incerto, “académico tardio” e “moderno sem convicção”.¹³⁷

¹³⁶ O autor cita aqui uma conhecida blague do impressionista Degas sobre um Besnard visto como oportunista. Sobre este assunto veja-se o capítulo 1 desta tese, nota 19. “Pompier” (bombeiro) era um termo derisório e pejorativo usado nos círculos modernistas para designar os artistas “académicos”, que expunham no *Salon* oficial. Diogo de Macedo relata uma conversa amigável com Kislring, num *bistrot* parisiense, que lhe perguntou por Sousa Lopes: “Dis donc! Est-ce vrai que dans ton patelin [terrinha], mon beau frère, qui peint des grosses machines pour le Salon des pompiers, est un grand homme?” (citado em Perez 2012, 30).

¹³⁷ França, José-Augusto. 1980. “Sousa Lopes”. *Colóquio/Artes* 45 (Junho): 68.

Confirmava-se deste modo uma hipótese já levantada anteriormente: “Sousa Lopes não teve consciência dos valores modernizantes da sua arte [...]”(França 1973, 390).

Sousa Lopes surgia-nos assim como um artista que experimentava vários estilos mas sem grandes consequências, “inflamável” e original nos anos 1920, mas condicionado por um academismo que tardava em abandonar. O pintor teria comprometido a sua arte pela indecisão, senão mesmo incapacidade, em aderir a um modernismo vitorioso, no sentido que Macedo empregara. Contudo, os argumentos de Sousa Lopes na conferência do Rotary Club – que é um documento raro de reflexão de um artista no Portugal da época – sugerem-nos que esta leitura terá de ser ponderada criticamente. Na conferência o pintor demonstra bem que sabia o que estava a rejeitar com as opções que defendia.

Raquel Henriques da Silva parece sugerir isso num breve texto do catálogo geral do Museu do Chiado, em 1994. No contexto específico da colecção, Columbano e Sousa Lopes surgem com capítulos autónomos, intercalando estilos ou géneros como o naturalismo, pintura de história e modernismo.

O autor de *As Ondinas*, segundo a historiadora, teria articulado em Paris “as múltiplas referências que definirão a sua obra” (Silva 1994, 183). Henriques da Silva propõe pensar a identidade de Sousa Lopes partindo fundamentalmente da ideia de um artista eclético. Isto é, que conscientemente (e sem que isso seja necessariamente incoerência) respiga elementos de vária origem para a sua obra sem se comprometer com um determinado movimento. Retomando uma ideia que encontramos em Ferro e Macedo, sublinha “[...] a especificidade em relação a escolas e grupos do lugar deste pintor contemporâneo dos modernistas, que nunca a eles se juntou, mantendo uma eclética postura de fidelidades ao século XIX.” “No entanto”, parece sugerir a autora, isso não o tornara num académico: “algumas das suas obras maiores, que pertencem ao Museu, são tão modernas quanto as dos modernistas” (Ibidem). Isto permitia a Henriques da Silva sublinhar a ideia de uma modernidade pictural vinda do final do século XIX, como o simbolismo, tratado em núcleo autónomo do catálogo. Valoriza-se assim não apenas o impressionismo, mas a pintura histórica inicial de Sousa Lopes, de teor literário e simbolista, treinada sob a direcção de Cormon em Paris, de que o museu como vimos museu tem notáveis exemplos. Em síntese, o ecletismo do pintor ganhava expressão individual em “marcações modernas” como o impressionismo e o simbolismo

e, ainda nos anos 1920, com uma “pincelada matérica” que “só com o expressionismo pode ser conotada” (Ibidem).

Vale a pena seguir um último desenvolvimento na fortuna crítica, já nos anos 2000. Partindo de Macedo e de França, Helena Simas argumenta em torno do que chama o “pré-modernismo” de Sousa Lopes. A autora considera que “apesar do seu esforço em assimilar as novas directrizes modernistas, existira sempre um conjunto de factores e circunstâncias, como a pesada herança académica que recebeu em Portugal, que o refreiam, e que fazem dele um pré-modernista” (Simas 2002, 114). Simas identifica uma “antinomia no seu discurso” (Idem, 7), motivada por uma oscilação entre os novos valores de expressão do impressionismo e uma “linguagem artística portuguesa que se caracteriza pelas premissas académicas que o naturalismo não soube de todo ultrapassar [...]” (Idem, 118-119).

Esta ênfase no contexto português motiva a hipótese de um móbil insuspeito na carreira do pintor. Simas pretende atribuir a Sousa Lopes uma “ideologia nacionalista” (Idem, 107), que seria fundadora das suas convicções artísticas (Idem, 54). Porém, depois justifica-a com a leitura que da sua obra fizeram autores como Fernando de Pamplona e Afonso Lopes Vieira (Idem, 94-104). A autora encontra fundamentalmente três “tendências” que atravessam a obra do pintor:

De todas as tendências (possivelmente) contemporâneas da pintura de Sousa Lopes, destacam-se principalmente três: o impressionismo, do qual ele se intitulou adepto toda a vida; o naturalismo português, influência enraizada desde cedo através da sua formação académica e não só, também pelo contacto com outros colegas e intelectuais do meio, a qual ele nunca conseguiu evitar; e o nacionalismo, estruturador de toda a sua pintura, fundador das suas opções plásticas e convicções artísticas, bem como de toda a sua atitude enquanto figura pública e interveniente (Simas 2002, 54).

À partida parece-me excessivo, no mínimo, atribuir ao “nacionalismo” do pintor um carácter “fundador” das opções artísticas na sua carreira.¹³⁸ Mais adiante, a autora

¹³⁸ José-Augusto França também concluiu, a partir de algumas palavras do pintor e director do MNAC na conferência (“para partirmos em busca da nossa forma de expressão, da nossa arte, que queremos bem lusa, bem do nosso torrão”), que Sousa Lopes estabelecia “a continuidade de uma estética estreitamente naturalista e nacionalista, que continuaria a orientar o museu” (França 1991, 202). Uma leitura que a recente dissertação de Felisa Perez não veio confirmar, provando uma abertura aos modernistas. Veja-se Perez 2012, 105. De resto, a crítica contemporânea não insistia neste ponto (ao contrário de um pintor como Malhoa), lendo-se algumas opiniões de sinal contrário: “[...] por vezes um pouco francês de espírito” arriscava Sousa Pinto, na revista *Ilustração* (1927, 29).

insiste em ver em Sousa Lopes um “filho da ideologia nacionalista” (Simas 2002, 180). Será inútil equacionarmos aqui um problema formulado por Simas em termos gerais e por demonstrar. Mais importante, nesta tese, será avaliar a política da arte de Sousa Lopes quando analisarmos o período crucial da sua participação na Grande Guerra, e observando as suas opções concretas tentar algumas conclusões.

No entanto, parece-me elucidativo que no único documento em que a sua singular teoria da arte ganha expressão – o manuscrito da conferência de 1929 – as referências de Sousa Lopes são essencialmente internacionais. Entre os vários movimentos comunicados aos rotários não há uma única referência a um movimento ou estilo especificamente “nacional”. Repare-se, também, que nunca fala em naturalismo. Entre os 34 artistas que nomeia, só cinco são portugueses (Sequeira, Lupi, Silva Porto, Columbano, Malhoa), citando-os apenas para confirmar a ideia da necessidade de uma técnica “mais sugestiva que formal” (Perez 2012, anexo II, 14). Sousa Lopes demonstra bem o seu desinteresse em extrair alguma ideia dos desenvolvimentos da arte portuguesa: toda a sua atenção se dirige para os movimentos internacionais na pintura. Com efeito, o paradoxo mais revelador desta conferência (no sentido em que expõe uma dialéctica típica de Sousa Lopes como artista) consiste em propor aos compatriotas que olhem para os estilos internacionais que considerava válidos, para os repetidos exemplos que dá de pintores estrangeiros, para depois partirem, e são estas as suas palavras finais, “em busca da nossa forma de expressão, da nossa arte, que queremos bem luza, bem do nosso torrão” (Perez 2012, anexo II, 16).

Vale a pena acrescentar às perspectivas que historiadores e críticos propuseram, na tentativa de definir e mapear a identidade artística de Sousa Lopes, uma última leitura em que as ideias do pintor poderão ter tido uma expressão mais directa. Regressemos a Louis Vauxcelles, um crítico de arte francês que visitou o atelier de Sousa Lopes pouco depois da guerra terminar, em 1919. A pedido de José de Figueiredo, seu amigo, escreveu um artigo sobre arte francesa nas páginas da revista *Atlantida*, completando-o com uma segunda parte dedicada ao pintor português. Escrevia-o “mû par un sentiment de juste déférence envers nos chers alliés [...]” (Vauxcelles 1919, 548). Vauxcelles parece desconhecer o anfitrião, reconhecendo habilmente que o seu texto era uma impressão, “que m’a laissée un artiste et une oeuvre que je n’ai pu étudier que fort imparfaitement” (Idem, 551). Este aspecto nota-se no tom transigente e cordial do seu discurso.

Para o autor, Sousa Lopes era um “self made man”, começa por dizer, porque a sua arte se devia mais à observação escrupulosa da natureza e à reflexão pessoal do que à influência dos seus mestres (Idem, 548). Sousa Lopes gostava provavelmente de se ver assim. Cruzando outras fontes, percebe-se que Vauxcelles verte no seu discurso indirecto, em certas passagens, algumas ideias que é lícito pensar-se que podem ter tido origem em conversas com o artista. Estas são as mais significativas:

M. de Sousa Lopes n'appartient à aucune école, et n'entend s'inféoder à aucune coterie. Intéressé par toutes les tendances, son but essentiel est d'équilibrer des volumes et des rapports, c'est à dire de parler d'abord un langage de peintre, sans aucune littérature. Soucieux de progrès, il souhaite allier au sérieux de sa formation première toutes les hardiesses logiques que l'école de la lumière est en droit de lui suggerer. Et c'est de se dosage rationnel que seront constitués le talent et le métier de l'un des coloristes les plus représentatifs de la jeune école de peinture et de gravure portugaise contemporaine (Vauxcelles 1919, 551).

Por outras palavras, Sousa Lopes seria um pintor independente não alinhado com movimentos, um pragmático que não abraçava qualquer teoria, cuja “sede de progresso” o levava a considerar influências e “ousadias”, mas filtradas através de uma “dosagem racional”. Confirmar-se-ia, aqui, o individualismo que António Ferro e Diogo de Macedo assinalaram, assim como a ideia de um artista eclético, que assimilava conscientemente tendências divergentes, proposta por Raquel Henriques da Silva. Todavia, olhando para o conjunto da obra, na tentativa de um último balanço, é justo distinguir nela dois elementos cruciais. Os mesmos que Aquilino Ribeiro considerava serem uma antinomia insanável que o descaracterizava, sem suspeitar dos rumos futuros da arte de Sousa Lopes.

O primeiro é a influência duradoura que representou “l'école de la lumière”, na expressão de Vauxcelles. Salvo a última década de actividade em que se vira para a pintura a fresco, Sousa Lopes foi um impressionista, na realidade, o primeiro e o mais consequente impressionista da arte portuguesa. Desde as pinturas venezianas de 1907 até às impressões da Caparica e de Aveiro, já perto da década de 1930. A sua técnica arrojada, numa pincelada generosa e matérica, fascinado pela faina marítima nos anos 20, levou vários autores a identificá-la com o expressionismo, o que no contexto da sua

obra não é de todo plausível.¹³⁹ Este gosto em explorar com intensidade os contrastes cromáticos, por trabalhar os efeitos dos impastos da tinta, afinal sempre o acompanhara, desde as impressões de Veneza, passando por *Ala dos Namorados* (Figura 5), até a uma obra importante de 1914 como *Efeito de luz* (Figura 20).

Sousa Lopes escreveu num artigo de homenagem ao pintor Sousa Pinto: “[...] depois do impressionismo, restam aos artistas, mais do que nunca tôdas as liberdades. Tôdas as formas de arte são possíveis e tornaram-se mais atraentes, mas há certa visão e certo convencionalismo, que êles apontaram e destruíram para todo o sempre!” (Sousa Lopes 1940, 48). Mas não se tratava só de apresentar uma paleta clara, com tons tendencialmente próximos das cores do espectro solar, ou um enquadramento não convencional que transmitisse uma ideia de “sinceridade”, que superasse qualquer intelectualismo. Richard Brettell chamou a atenção para um elemento primordial que encontramos em tantos estudos deste artista, a ideia de “impressão” como conceito pictural inovador: isto é, uma gestualidade intencional que pretendia dar a impressão da imagem ter sido executada rapidamente, de forma espontânea e inspirada, mesmo que assim não tivesse acontecido (Brettell 2009, 15 e 59). Uma informalidade que se transmite também na generalização de termos que se encontram nos catálogos do pintor, como “impressão”, “esquisso”, “estudo”, “croquis”. Diogo de Macedo, que o conheceu bem, notou que a vibração cromática que se observa em Sousa Lopes era executada sem grande esforço, e que no fundo a técnica instintiva de Monet se adequava bem à destreza dos seus gestos: “[...] Ele foi por temperamento um voluptuoso colorista, que ao afinar tecnicamente as impressões recebidas e projectadas na tela com ímpetos de entusiasmo e nervosismo, conseguia conservar-lhes a frescura espontânea do inicial jacto da inspiração, virtude rara nos pintores” (Macedo 1953, 15-16).¹⁴⁰

Por outro lado, Sousa Lopes nunca relegou para segundo plano “a seriedade da sua primeira formação” referida por Vauxcelles, a sua formação sólida como pintor

¹³⁹ Como vimos na conferência de 1929, o expressionismo não é um movimento do qual ele tenha boa opinião. Fernando Rosa Dias, de resto, no âmbito do seu vasto inquérito a uma via expressionista na arte portuguesa, revela cepticismo em relação a um alegado “expressionismo de execução” do artista nos anos 1920. Veja-se Dias, Fernando Rosa. 2011. *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*. Lisboa: Campo da Comunicação, 133.

¹⁴⁰ É também revelador, neste ponto, que Sousa Lopes tenha sublinhado no seu exemplar do catálogo da exposição de 1917 uma frase escrita por José de Figueiredo. Escreve o autor que o artista, não renegando a tradição, não deixava “de ter como fito essencial: aproximar-se da natureza, procurando traduzi-la o mais profunda e sinceramente possível” (Figueiredo 1917, 17). O exemplar, que ostenta a assinatura do pintor na capa, conserva-se no espólio pertencente aos seus herdeiros (Col. HJSLPF, Lisboa).

histórico e as suas ambições nesse âmbito. Havia que trazer a pintura moderna para a grande escala, para uma pintura monumental onde só vencem os “grandes mestres”, como escreveu José de Figueiredo (1927, s.p.). Eles eram os venezianos do século XVI, sobretudo Tintoretto (1518-1594), que o fez voltar a Veneza para visitar a retrospectiva de 1937, mas igualmente Peter Paul Rubens (1577-1640), Van Dyck e Gainsborough, de quem pintou cópias. Neles encontrava, certamente, as primícias de um colorismo e de uma liberdade gestual a que Monet e Renoir davam continuidade. No entanto, lembremo-lo, “o erro mortal do impressionismo [...] foi desprezar o quadro de composição”, disse o pintor na conferência do Rotary Club (Perez 2012, anexo II, 10).¹⁴¹

De facto, abandonando em 1910 uma pintura de matriz literária, mais neo-romântica do que simbolista, Sousa Lopes dirigiu os seus esforços em adaptar a técnica impressionista a grandes composições, tentado-o dois anos depois na obra monumental *O Círio* (Figura 18). A “polimorfia” que Aquilino criticou na exposição de 1917 foi-se diluindo após a Grande Guerra, concentrando-se em grandes composições que depuravam o impressionismo até chegar a um estilo sintético, que pouco tinha a ver com as paisagens e impressões que o artista prosseguia. É a trilogia de pinturas sobre as actividades do povo, *Os cavadores* (Figura 39), *Os pescadores* (Figura 40) e *Os moliceiros* (Figuras 44-46). Sousa Lopes desejava encontrar uma linguagem plástica que pudesse comunicar o poder e o ímpeto da expressividade humana, compondo massas de corpos em movimento animados por uma acção determinada e colectiva, criando aquilo que designei como uma epopeia do quotidiano. Esse aspecto capital na sua obra da maturidade poderá ter despontado, já o dissemos, com a participação na Grande Guerra. Mas antes de verificar essa hipótese é necessário compreender o contexto internacional das respostas dos pintores contemporâneos do português, muitos deles oriundos de movimentos vanguardistas que encontrámos atrás, lançados no inferno da Grande Guerra.

¹⁴¹ Não é por isso surpreendente que a única reprodução impressionista existente no espólio do artista seja da grande composição de Renoir, o célebre *Bal du moulin de la Galette* de 1876 (Musée d’Orsay, Paris).

Segunda Parte. AS ARTES FACE À GRANDE GUERRA. IMPACTOS INTERNACIONAIS

Capítulo 3

O patrocínio oficial das artes. Programas, artistas e práticas

A arte motivada pela Grande Guerra teve um desenvolvimento substancial quando os principais países beligerantes reconheceram, por volta de 1917, que os artistas não deveriam servir apenas os objectivos imediatos de informação ou propaganda e decidiram incentivar, oficialmente, a realização de obras de arte representativas da guerra, para a memória das futuras gerações. Utilizo aqui a expressão da época, Grande Guerra, em vez da mais contemporânea Primeira Guerra Mundial (1914-1918). E propaganda é aqui entendida no sentido que Harold Lasswell lhe deu ao estudar o conflito, como uma acção deliberada dos governos, utilizando todos os instrumentos de comunicação disponíveis, no sentido de influenciar e mobilizar a seu favor o elemento civil das sociedades (Lasswell 1971, 5-9). Por outro lado, existiam artistas combatentes no serviço activo ou auxiliar que, mobilizados pela conscrição ou voluntários, não sentiram o benefício de qualquer apoio oficial mas que, corajosamente, nos legaram obras inesquecíveis sobre o conflito, e alguns casos relevantes serão analisados no próximo capítulo. Mas antes de avaliar a espantosa variedade desses resultados, é importante considerar o contexto institucional de promoção e difusão dos artistas e das suas obras, salientando os casos mais significativos, e perceber como se desenvolveram os programas específicos de estímulo à produção artística durante a Grande Guerra. A bibliografia internacional surgida nas últimas três décadas permitem-nos tentar uma síntese deste tema vasto e complexo. Inicialmente vale a pena prestar atenção especial ao caso francês pois, como veremos, Sousa Lopes estava atento ao que neste âmbito se passava em Paris.

Em França, mais de vinte artistas viajavam pelas zonas dos exércitos desde Dezembro de 1914, recomendados ao Estado-Maior pelo director do museu militar

situado na capital, o Musée de l'Armée, dirigido pelo general Gustave Niox.¹⁴² Os nomes mais importantes são François Flameng (1856-1923), Georges Scott (1873-1943) e Lucien Jonas (1880-1947). Pertenciam todos à Société des Peintres Militaires, presidida honorariamente por Flameng e fundada em 1913, no ano seguinte ao desaparecimento do mestre da pintura militar francesa, Édouard Detaille, principal responsável da popularidade que o género adquiriu nos *salons* oficiais após a derrota na Guerra Franco-Prussiana de 1870.¹⁴³ É respondendo a uma solicitação do grupo que a administração militar cria em Abril de 1914, para a maioria dos artistas, o título de “pintor do Ministério da Guerra” (Lacaille 2000, 16).

Em virtude do estatuto profissional, surpreende que a produção destes artistas não tenha privilegiado a técnica mais nobre da pintura a óleo. Ela respondia antes ao ritmo veloz da actualidade da guerra e revelava um carácter mais imediato, executada em médios formatos de desenho, pintura a aguarela ou a guache, facilmente reproduzíveis na imprensa de massas. Os pintores mais prolíficos colaboravam regularmente com a revista ilustrada mais prestigiada na época, em todo o mundo, *L'Illustration*, que durante a guerra reproduziu centenas de trabalhos produzidos no âmbito das missões apoiadas pelo museu parisiense. Ficaram célebres as aguarelas de François Flameng reproduzidas a cor, com frequência em página dupla, no mesmo semanário, que revelavam um particular realismo e capacidade em sugerir cenas do *front* captadas “ao vivo” (Figura 51).¹⁴⁴

¹⁴² Gustave Léon Niox (1840-1921), comandante do Hôtel des Invalides (onde se situa o museu) e director do Musée de l'Armée a partir de 1905, participou na Guerra franco-prussiana de 1870 e foi feito prisioneiro durante a captura alemã de Metz. Professor da Escola Superior de Guerra desde 1882, foi um especialista em geografia militar, com várias obras publicadas.

¹⁴³ Édouard Detaille (1848-1912), discípulo de Ernest Meissonier e soldado na guerra de 1870, foi inovador pelo estilo mais realista das suas composições históricas e na precisão de uniformes e detalhes. Difundindo ideais de patriotismo e culto do soldado francês, será influente exemplo nos principais artistas apoiados pelo Musée de l'Armée em missões. François Flameng será na guerra de 1914 o seu herdeiro mais directo. Na última fase Detaille desenvolveu um estilo cada vez mais épico, inspirado na pintura napoleónica, cujo paroxismo é o tríptico *Vers la Gloire* pintado na ábside do Panteão parisiense em 1905. A monografia de referência é de Robichon, François. 2007. *Édouard Detaille. Un siècle de gloire militaire*. Paris: Bernard Giovanangeli Éditeur; Ministère de la Defence.

¹⁴⁴ François Flameng (1856-1923), membro do Instituto desde 1905 e professor da Escola de Belas-Artes na capital francesa, era igualmente pintor do Ministério da Guerra. Aos 58 anos, era o pintor militar francês mais reputado quando a guerra se inicia em 1914, sendo igualmente um retratista famoso. O início da colaboração com a revista *L'Illustration*, no ano seguinte, dá-se com as visitas regulares do director e proprietário da revista, René Baschet, às exposições do Musée de l'Armée, que lhe propõe a reprodução a cores na revista das suas aguarelas de guerra (Lacaille 2000, 28). Presidiu à Société des Artistes Français durante o conflito e foi eleito para o mesmo cargo em 1919. Após a guerra, faz uma doação de mais de 210 aguarelas ao Musée de l'Armée, muitas delas reproduzidas nas páginas da revista *L'Illustration*, que reuniu as primeiras num álbum logo em 1915 (intitulado *Croquis de guerre 1914-1915. Aquarelles &*

A edição de álbuns de gravuras era outro dos meios utilizados para disseminar publicamente imagens mais retóricas e sentimentais, apelando ao orgulho patriótico dos cidadãos no esforço de guerra. Um dos exemplos mais paradigmáticos é um álbum de litografias de Lucien Jonas, *Les Grandes Vertus Françaises*, publicado em 1916, num ano difícil para os Aliados com as batalhas colossais e inconclusivas de Verdun e do Somme.¹⁴⁵ Na prancha 8, por exemplo, evocando esta última batalha (Figura 52), dá-se um significativo desvio em relação ao estilo de Detaille, que ainda privilegiava uma visão de conjunto. Aqui as figuras são representadas mais de perto e adquirem uma gestualidade dramática e heróica, respondendo ao sensacionalismo e propaganda dos tempos de guerra.

No entanto, as missões artísticas promovidas pelo Musée de l'Armée não tinham carácter oficial. Os artistas eram voluntários e não auferiam qualquer salário ou subsídio da administração militar, dependendo para a sua subsistência da boa vontade dos comandos das unidades. Viajando frequentemente em equipas de dois, eram missões de duração variável, de viagens de poucos dias a outras que poderiam durar meses, e Flameng foi de todos o mais constante (Lacaille 2000, 24). As obras originais produzidas na frente, que seguiam a actualidade da guerra, eram expostas no salão nobre do Musée de l'Armée (ainda hoje no Hôtel des Invalides, erguido no reinado de Luís XIV), em simultâneo com as exposições muito populares de troféus de guerra e material apreendidos ao exército alemão, expostos no pátio do edifício dos Invalides (Ibidem, 27). Mas em Outubro de 1915 o comandante em chefe, general Joseph Joffre (1852-1931), decide não renovar as licenças de circulação dos artistas na zona dos exércitos, acordadas com Niox até então; não terminam, porém, as viagens destes enquanto pintores do Ministério da Guerra e correspondentes da imprensa. Só em Novembro de 1916 as missões artísticas são reformuladas e organizadas exclusivamente pelo governo da República, através da Subsecretaria de Estado das Belas-Artes.

Sépias exécutées sur le Front par François Flameng, membre de l'Institut). Em 1921 o general Niox confia-lhe a decoração do salão nobre do Musée de l'Armée, que não irá concluir. Sobre a sua acção durante o conflito veja-se Lacaille 1998 e 2000.

¹⁴⁵ Lucien Jonas (1880-1947), expositor regular no *salon* dos Artistas Franceses antes da guerra, foi colaborador da revista *L'Illustration* e de *La Guerre Documentée* e trabalhou também em cartazes para o governo francês. Durante a guerra retratou os chefes militares dos Aliados. Realizou exposições de obras sobre a guerra na capital francesa em 1916 (galeria Devambez) e em 1919 (galeria Chainé & Simonson). Vários álbuns dos seus desenhos facsimilados foram publicados desde 1916 (Lacaille 2000, 43). Terá actividade relevante como pintor de decorações murais no pós-guerra. Para a sua obra em geral vejam-se dois catálogos de referência: *Lucien Jonas 1880-1947*. 1992. Paris: Ville de Paris e *Lucien Jonas 1880-1947. Collections du Musée Carnavalet*. 2003. Paris: Musée Carnavalet.

A correspondência oficial indica que a administração das Belas-Artes criticava a dispersão das obras por particulares e os resultados pouco interessantes expostos no Musée de l'Armée (Robichon 2000, 60). Existe uma clara preocupação do governo em centralizar o patrocínio artístico e constituir uma colecção nacional de pintura representativa de um conflito que decorria há mais de dois anos. A organização das Missions artistiques aux armées foi negociada com o ministério da Guerra e só foram aceites candidaturas de homens salvos de toda a obrigação militar (os da reserva ou serviço auxiliar avaliados caso a caso pelas autoridades militares), ficando novamente à margem deste patrocínio a geração mais jovem de artistas, que de resto já combatia no exército de linha, devido à conscrição geral: Georges Braque (1882-1963), André Derain (1880-1954) e Fernand Léger (1881-1955) são os exemplos mais ilustres. Eram missões voluntárias e a título gracioso, e novamente os artistas teriam de suportar as despesas de estadia, deslocação e alimentação (Robichon 2000, 61). Não se pode dizer que seriam condições apelativas para os artistas franceses. Porém, as propostas afluíram em grande número e foram aceites até ao final do programa perto de 100 artistas, processo que se estendeu também ao ministério da Marinha (Branland et Prud'hom 2012, 204). Uma comissão especial avaliava os candidatos, constituída por representantes dos militares, do governo e por personalidades dos museus e da crítica.¹⁴⁶

Durante todo o ano de 1917 realizaram-se doze missões de curta duração (no máximo um mês), agrupando os artistas em conjuntos de número variável, tendo cada membro independência de acção. Por compreensíveis razões de segurança, eram-lhes interditas as linhas de trincheiras e zonas de combate. Executavam no *front* essencialmente trabalhos preparatórios em suporte papel, estudos para pinturas ou gravuras que realizavam no regresso a Paris. O ecletismo das tendências artísticas marcava uma diferença para o programa militar anterior: desde nomes pertencentes às associações mais tradicionais (Société des Artistes Français e Société Nationale des Beaux-Arts) até pintores de tendência mais moderna, sinal de que a comissão mostrava uma vontade de actualização. Alguns eram expositores dos salões de Outono ou dos

¹⁴⁶ Representando as instituições museológicas e a crítica de arte, tinham lugar nesta comissão especial o inspector geral dos museus (e crítico também), Arsène Alexandre, o conservador (director) do Musée National du Luxembourg, Léonce Bénédite, o professor da Escola de Belas-Artes Pierre Marcel e um crítico de arte influente do jornal *Le Temps*, Thiébaud-Sisson (Robichon 2000, 62).

Independentes, destacando-se os pintores do grupo Les Nabis: Pierre Bonnard (1867-1947), Maurice Denis (1870-1943) e Félix Vallotton (1865-1925).¹⁴⁷

Concluídas as missões os artistas eram convidados a apresentar os resultados à comissão, que escolhia quais deveriam figurar nas exposições do Musée National du Luxembourg (o museu estatal de arte moderna e contemporânea, à entrada do parisiense jardim do Luxemburgo). Realizaram-se seis exposições, entre Abril de 1917 e Março de 1918. No final, escolhiam-se as obras a adquirir pelo Estado, cujo preço o governo fixava unilateralmente (Branland et Prud'hom 2012, 204). Foram adquiridas no total 77 obras, entre pinturas a óleo, aguarelas e desenhos. O objectivo inicial seria integrá-las na colecção do Museu de História da França criado em 1837 pelo rei Louis-Philippe no palácio de Versalhes, mas acabaram por transitar para a Bibliothèque-Musée de la Guerre, fundada no ano das missões artísticas, 1917.¹⁴⁸

Apesar da afluência do público às exposições as críticas na imprensa foram negativas, classificando os resultados como medíocres (Robichon 2000, 69-73). A pintura *Tarde calma na primeira linha*, de Maurice Denis (Figura 53), é um bom exemplo daquilo que os críticos censuravam nas missões artísticas: o alheamento das condições específicas desta guerra e a incapacidade em representar os efeitos do conflito.¹⁴⁹ Denis escolheu como tema da sua obra de guerra mais ambiciosa um assunto

¹⁴⁷ Grupo de pintores surgido em Paris no início de 1890, Les Nabis (“Profetas” em hebraico), representa um notável avanço na estética do pós-impressionismo, em que a gravura japonesa é influência seminal: simplificação ou estilização do desenho, com um gosto do arabesco e definindo na composição áreas planas de cor, ou com um padrão decorativo. O efeito decorativo é privilegiado em detrimento de uma sugestão de perspectiva real, seguindo a lição da pintura de Paul Gauguin. A ligação que promoveram com as artes aplicadas é uma das valias mais inovadoras, na pintura mural de interiores domésticos, papel de parede, tecidos, ou cerâmica, numa tendência mais erudita mas paralela à chamada Arte Nova. Expõem juntos no salão dos Independentes desde 1892 e divulgam a sua estética em gravuras e textos na revista literária mais vanguardista da década, *La Revue Blanche* (1891-1903). Uma boa síntese deste movimento em todas as suas valências encontra-se em Frèches-Thory, Claire et Antoine Terrasse. 2003. *Les Nabis*. Paris: Flammarion.

¹⁴⁸ A Bibliothèque-Musée de la Guerre foi criada pela doação ao Estado francês da colecção gráfica e documental reunida pelo casal Henri e Louise Leblanc. As obras ficaram finalmente disponíveis ao público em 1924 no Musée de la Grande Guerre, situado no pavilhão da rainha no Chateau de Vincennes (Robichon 2000, 74). Actualmente a colecção está conservada na Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine (BDIC), integrada no campus da Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, em Nanterre, no fundo a herdeira da biblioteca-museu constituída durante a guerra.

¹⁴⁹ Maurice Denis (1870-1943), que encontramos nos capítulos anteriores, começou a expôr no início da década de 1890 nos salões dos Artistas Independentes, ligado ao grupo Les Nabis. Foi igualmente um teórico muito influente na pintura moderna, insistindo na bidimensionalidade da superfície pictórica e na cor plana e decorativa. Participou na nona missão artística em Novembro de 1917. Na exposição individual da galeria Druet, em Paris, em Novembro de 1918 (mês do armistício), apresenta sete pinturas da guerra, entre as quais *Tarde calma na primeira linha*, adquirida pelo Estado. No ano seguinte funda com Georges Desvallières (outro pintor combatente, 1861-1950) os Ateliers d’art sacrée, com o objectivo

impreciso, situado num cenário bucólico e decorativo. Um grupo de soldados e agentes de ligação com bicicletas percorrem o troço de uma estada junto de um muro arruinado, enquanto outros soldados no centro estão, aparentemente, em trabalhos de reparação de trincheiras, um deles a rachar lenha enquanto outro camarada lê uma carta encostado a uma vedação; tudo enquadrado num fundo de paisagem poente em tons róseos e harmoniosos. Philippe Dagen avaliou a recepção exigente a estas obras de patrocínio oficial (1996, 91-106), e a questão mais importante dos críticos referia-se à autenticidade e valor destes testemunhos: como é que se podia exigir obras de arte relevantes quando não se proporcionava aos artistas uma experiência continuada, real e autêntica da guerra? A mecânica complexa deste conflito não era apreensível em visitas superficiais ao *front*, em poucos dias, e num perímetro limitado às zonas de apoio às linhas. Salvo um ou outro caso excepcional a que ainda voltarei, os resultados em França foram na realidade pouco memoráveis; raramente as obras de arte produzidas superaram uma relação circunstancial ou documental com a guerra. Por outro lado, a comissão de peritos demitiu-se de propor aos artistas testemunhos mais ambiciosos, pinturas de grande formato que pudessem comunicar uma síntese da sua experiência na frente.

Não é por isso difícil de supor uma decepção oficial face aos resultados, agravada pela crítica hostil dos jornais. Certo é que as missões artísticas são suspensas definitivamente em Dezembro de 1917, sem justificações oficiais (Branland et Prud'hom 2012, 204), um efeito provável da constituição do governo de Georges Clemenceau no mês anterior (Robichon 2000, 62). O último ano da guerra não teria quaisquer artistas em missão ao serviço da França. Teríamos de esperar pelas iniciativas da outra grande potência dos Aliados, onde o patrocínio oficial da arte de guerra foi mais bem sucedido.

Inicialmente, o Reino Unido teve uma agência governamental de propaganda, o War Propaganda Bureau, mais conhecida como Wellington House (o edifício sede, em Londres), chefiada por Charles Masterman.¹⁵⁰ Em Julho de 1916 Masterman recruta o

de formar artistas e dotar de obras decorativas as igrejas francesas destruídas durante a guerra. Sobre a resposta do artista face ao conflito veja-se Stahl 2012.

¹⁵⁰ Charles Masterman (1873-1927) foi um político do Liberal Party, escritor e jornalista de profissão, membro do Parlamento desde 1906. Em 1914 foi membro fugaz do governo liberal de Herbert Asquith (1852-1928), e de seguida *chairman* da National Health Insurance Commission, onde instalou o escritório da propaganda. Defendendo ideais de reformismo social, o seu livro mais conhecido é uma análise das

primeiro *official war artist*, o desenhador e gravador Muirhead Bone (1876-1953). Com o novo governo liderado por David Lloyd George (1863-1945) a agência é elevada a Department of Information, em Fevereiro de 1917, facilitando as relações com o Tesouro e a contratação de artistas. Durante o ano são contratados autores de importância crucial na pintura britânica da Grande Guerra: William Orpen (1878-1931), Eric Kennington (1888-1960), Christopher Nevinson (1889-1946) e Paul Nash (1889-1946).

Exceptuando Orpen, referido oficialmente como “special case”, todos tinham cumprido serviço activo voluntário, interrompido por doença ou ferimentos, e haviam representado a guerra em trabalho relevante e independente; era deste modo, pelo menos, que o governo justificava publicamente as escolhas (Malvern 2004, 30). Mas foi o primeiro deles quem serviu na frente a tempo inteiro e até ao armistício, com salário fixo e patente de major.¹⁵¹ As pinturas de Orpen revelam uma grande liberdade de acção e as suas escolhas mais relevantes raramente atenderam aos interesses da propaganda. Nas obras mais complexas os assuntos são particularmente insólitos e originais, encenados num registo satírico, fruto de uma admiração antiga por Goya (Figura 54).

Com efeito, tal como em França, o Department of Information ou o War Office abstinham-se de sugerir aos artistas temas ou acontecimentos específicos a representar, numa prova de seriedade e inteligência. Masterman respondeu certa vez a Eric Kennington, que procurava orientação superior: “I am afraid I cannot give you any directions as to what you should draw. I am quite content that you should go on drawing whatever you think best. I cannot pretend to direct or control artistic inspiration.”¹⁵² As pinturas de Kennington, Nevinson e Nash eram divulgadas – iniciativa inédita noutros países – numa série de monografias intitulada *British Artists at the Front*, dedicadas

carências da classe operária e da corrupção da classe detentora de riqueza, publicado em 1909, *The Condition of England*.

¹⁵¹ Nascido na Irlanda, Sir William Orpen (1878-1931) foi membro da Royal Academy e um retratista muito procurado pela elite britânica. Durante a guerra a sua pintura adquire uma coloração mais ousada, definitivamente pós-impressionista. Chegou a França em Abril de 1917, baseando-se em Cassel (e no ano seguinte em Amiens), com atelier à disposição; viajava pelas linhas britânicas com automóvel e motorista, estacionando nos locais que mais lhe interessavam. Era amigo pessoal do comandante-em-chefe, marechal Douglas Haig, que retratou, assim como inúmeras personalidades militares. Expôs os resultados do prolífico trabalho na frente na galeria londrina Agnew’s, em Maio de 1918, tendo doado no final da guerra 138 obras ao Imperial War Museum de Londres. Em resultado foi feito Cavaleiro do Império Britânico. Publicou em 1921 um relato da sua experiência na guerra (*An Onlooker in France 1917-1919*, London: Williams and Norgate). Veja-se sobre a sua carreira e período da guerra Upstone, Robert, et al. 2005. *William Orpen. Politics, Sex & Death*. London: Philip Wilson Publishers.

¹⁵² Ofício de 29 Setembro 1917 (IWM, 245A/6), citado em Malvern 2004, 49-50.

exclusivamente a um artista, com ensaios que salientavam a especificidade e credibilidade de cada pintor de guerra (Malvern 2004, 29). Profusamente ilustrados, os livros coincidiam com as exposições individuais de cada um realizadas em Londres durante 1918, coordenadas com o departamento governamental.¹⁵³

Outra ideia notável do departamento de Masterman foi a publicação em 1917 de um álbum de 66 litografias, intitulado *Britain's Efforts and Ideals*, executadas por dezoito artistas. Eram visíveis as vantagens dos que conheciam a guerra em primeira mão, e descartavam opções líricas, como Kennington, que teve a seu cargo o tema *Making Soldiers* (Figura 55). Organizaram-se exposições das litografias nas principais cidades britânicas e ainda em Paris, Nova Iorque e Los Angeles (Malvern 2004, 41).

Mas o patrocínio britânico mais visionário e esclarecido chegou em Março de 1918, com a constituição do British War Memorials Committee (BWMC), criado por Lord Beaverbrook, que ascendera a ministro da Informação e extinguiu o departamento anterior.¹⁵⁴ Numa operação governamental ambiciosa, dezassete pinturas de grande formato e doze mais reduzidas foram encomendadas pelo BWMC a 29 artistas britânicos (Malvern 2004, 69). Se o departamento de Masterman precisava de justificar a contratação de artistas com as necessidades urgentes da propaganda, já o projecto do ministro Beaverbrook podia assumir como seu objectivo principal constituir “um legado para a posteridade” (*a legacy to posterity*).¹⁵⁵

A iniciativa era um projecto pessoal de Beaverbrook, repetindo o modelo do pioneiro Canadian War Memorials Fund, que ele criara para o governo do seu país natal em Novembro de 1916. Durante os três anos seguintes foram sugeridos a artistas

¹⁵³ As exposições foram realizadas num local credível, as Leicester Galleries, galeria de topo na comercialização da arte moderna. Nevinson expôs em Março, Nash em Maio (com o título *Void of War* [Vazio da guerra]) e Kennington em Junho.

¹⁵⁴ Sir William Maxwell (“Max”) Aitken (1879-1964), 1.º barão de Beaverbrook, nascido no Canadá (Maple, Ontário), foi Membro do Parlamento britânico entre 1910 e 1916, eleito pelo Conservative Party. Homem de negócios, Beaverbrook era considerado um dos barões da imprensa da época, detentor (desde 1916) de um dos diários de maior circulação, o *Daily Express*, que aumentou tiragens e contribuiu para a sua ascensão pública em Londres. Durante a guerra criou para o governo canadiano o Canadian War Records Office (com o seu próprio dinheiro), para publicitar e documentar a participação do país, antes de ser nomeado ministro britânico da Informação. Em Julho de 1918 o BWMF foi renomeado Pictorial Propaganda Committee e Beaverbrook demitiu-se em Outubro, semanas antes do armistício. Voltou a ter um papel relevante na Segunda Guerra Mundial com três ministérios, do Armamento, do Abastecimento e da Produção de Guerra no governo de Winston Churchill (1874-1965). A biografia de referência continua a ser de Taylor, A.J.P. 1972. *Beaverbrook*. London: Hamish Hamilton.

¹⁵⁵ Referido na minuta de reunião do comité a 21 Março 1918 (IWM, BWMC I), citada em Malvern 2004, 75. Veja-se nesta obra fundamental sobre o tema as listas completas de artistas, obras e pagamentos relativos ao BWMC (pp. 178-199).

ingleses e canadianos temas especificamente relacionados com as operações do Canadian Corps, destacando-se na imensa colecção 42 pinturas de grande escala realizadas. Foi também um programa mais abrangente que o inglês, contratando mais de 100 artistas até 1919. Chegou a ser projectada nesse ano uma galeria memorial a construir em Otava para expôr a enorme colecção, na forma de um grandioso edifício neo-barroco, com cúpula, que não chegou a ser construído.¹⁵⁶

Mas, por agora, importa sublinhar que o programa canadiano explicitava três premissas cruciais para o salto de qualidade do patrocínio artístico durante a guerra, que o comité inglês desenvolveu: a reconstrução académica de material descritivo tinha descredibilizado o pintor de batalhas e não tinha valor para o futuro; as obras de arte precisavam de se basear numa experiência pessoal e em impressões reais da guerra, enquanto ela decorria; para captar a sua diversidade e verdadeiro significado seria necessário empregar um conjunto de artistas, gozando de total liberdade de escolha, para que a qualidade e o valor dos resultados não ficassem comprometidos.¹⁵⁷

No caso inglês, Beaverbrook delegou todo o trabalho num comité informal dominado por escritores e críticos de arte, que rapidamente modificaram um programa inicialmente pensado por temas para escolhas centradas em autores representativos da arte britânica contemporânea.¹⁵⁸ O BWMC propunha aos artistas que produzissem pinturas históricas, memoriais sobre a guerra, sem ditar assuntos ou estilos. Porém, a originalidade maior da encomenda foi estabelecer dimensões uniformes para as três séries pensadas, valorizando o todo enquanto colecção. O desejo de que tivessem dimensões de museu e ligação à tradição ocidental levou o comité a escolher como

¹⁵⁶ Da autoria do arquitecto inglês Edwin Alfred Rickards (1872-1920). Sobre este particular veja-se Brandon 1998 e Tippet 2013, 93-111. A Beaverbrook Collection of War Art (uma das maiores colecções de arte de guerra no mundo, mais de 2000 registos) foi apresentada parcialmente na Royal Academy de Londres em Janeiro de 1919, sendo integrada por fim na National Gallery of Canada (Otava) dois anos depois. Em 1971 foi transferida para o Canadian War Museum, também na capital canadiana.

¹⁵⁷ Ideias expressas num artigo programático analisado pelo comité inglês, de J.H. Watkins. 1917. “The Canadian War Memorials Fund: History and Objectives”. *Canada in Khaki* 2: 25-26. Citado em Malvern 2004, 76.

¹⁵⁸ O comité começou por fazer listas de assuntos para as pinturas mas acabou por seleccionar nomes que eram discutidas nas reuniões semanais (Malvern 2004, 106). Seguiam-se as entrevistas pessoais e discussão dos temas a representar, da exclusiva responsabilidade do artista. Os *advisers* (consultores) mais assíduos e activos eram escritores que já tinham assinado textos para a série de livros *British Artists at the Front*, como Arnold Bennett, Robert Ross ou Paul Konody (também consultor do programa canadiano); nele participavam também Campbell Dodgson (conservador de gravura e desenho do British Museum), Thomas Derrick (artista que supervisionou o portefólio *Britain's Efforts and Ideals*) e Muirhead Bone, o primeiro artista oficial, que contactava directamente com os seus pares.

referência a conhecida pintura quattrocentista de Paolo Uccello, *A batalha de San Romano*, propriedade da National Gallery de Londres.¹⁵⁹

Planearam-se três pinturas de maior escala (230 x 610 cm), doze pinturas “Uccello-sized” (183 x 317,5 cm) e vinte e uma de formato mais reduzido. Das três maiores a única efectivamente realizada foi a do norte-americano John Singer Sargent, que vimos Sousa Lopes considerar, ainda estudante em Paris, como o maior pintor da época. Concluída em 1919, a pintura com o título *Gaseados* confirma a liberdade com que o artista pôde ignorar o acordo inicial para encontrar um assunto que evocasse a cooperação entre tropas britânicas e norte-americanas. Tal como os seus pares, Sargent visitou no ano anterior a frente ocidental durante três meses, subvencionado pelo comité, acabando por escolher um acontecimento que o impressionou fortemente, observado numa estrada perto de Arras. Soldados britânicos, sobreviventes de um ataque com gás mostarda, com vendas brancas nos olhos, repousavam e aguardavam tratamento nas imediações de um posto de socorro (Figura 56). Traduzindo a visão num friso de figuras, evocando exemplos da Antiguidade, e apesar de uma composição pouco inspirada e convencional, Sargent consegue transmitir o sofrimento dos soldados sem demagogia ou sentimentalismo, sugerindo convincentemente a tragédia humanitária que testemunhara.

A pintura de Sargent teria um lugar central no futuro edifício a erigir em Londres, pois o programa e a escala muito precisa destas obras supunham, tal como em Otava, um local próprio que as abrigasse. Muirhead Bone, o primeiro artista oficial, chegou a planear uma Great Memorial Gallery (também referida como Hall of Remembrance) com três salas que acomodavam os diferentes formatos das pinturas, mas que teve o mesmo destino da congénere canadiana. Desta vez pela oposição persistente do Tesouro britânico, que sempre questionara a ideia de encomendar pinturas para as colecções nacionais como parte de uma estratégia de propaganda (Malvern 2004, 71 e 81). A colecção acabou finalmente por ser adquirida pelo recém-constituído Imperial War Museum, de Londres. Quando foi apresentada publicamente na Royal Academy em Dezembro de 1919, sob o título *The Nation's War Paintings and*

¹⁵⁹ Paolo Uccello (1397-1475), *The Battle of San Romano*, antes de 1438, têmpera sobre madeira, a. 181,6 x l. 320 cm, National Gallery, Londres. Esta ideia foi novamente inspirada no programa canadiano, que tinha uniformizado a escala das pinturas maiores a encomendar segundo as dimensões do célebre quadro de Diego Velázquez (1599-1660), que evocava a guerra dos Trinta Anos: *Las lanzas* ou *La rendición de Breda*, antes de 1635, óleo sobre tela, a. 307 x l. 367 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Other Records, a recepção crítica salientou a ideia de um renascimento da arte britânica durante a guerra, em particular devido aos jovens modernistas, como Nevinson ou Nash, que o governo conseguira persuadir para a causa nacional (Ibidem, 12). Regressaremos a este tema.

À medida que alargamos o nosso inquérito a outros países beligerantes, chegando aos Impérios Centrais, é instrutivo verificar a diversidade de soluções, e algumas confluências, a que os governos chegaram no desejo de pôr a arte ao serviço do esforço de guerra. Na Alemanha do *Kaiser* Guilherme II não se desenvolveu uma política oficial no sentido de construir uma colecção nacional de arte, como nos notáveis exemplos anteriores; parece-se privilegiar as contingências da propaganda e um patrocínio pontual dos artistas (Küster 2008). Apesar de existir um precedente durante a Guerra franco-prussiana de 1870, era singularmente difícil e moroso obter do Estado-Maior em Berlim uma autorização de artista oficial (Weissbrich 2014, 43), destacando-se nessa função o pintor Ernst Vollbehrr (1876-1960). Com uma mobilização e esforço de guerra colossais semelhantes à França, a composição etária dos poucos artistas oficiais e as restrições não diferiam muito: são homens que pela sua idade escapam à conscrição (contando mais de 45 anos), distinguindo-se alguns pela qualidade da sua produção. É o caso de Theodor Rocholl (1854-1933), pintor militar formado durante a guerra de 1870, que nos legou quadros realistas mas vibrantes de técnica pictórica (Figura 57). Ou nomes do impressionismo alemão como o prestigiado Max Liebermann (1847-1935), desenvolvendo um trabalho gráfico inicial entusiástico pela guerra, com as litografias reproduzidas no semanário *Kriegszeit*, publicado pelo galerista Paul Cassirer, onde colaboraram durante dois anos cerca de 51 artistas.

Precedendo a experiência do Reino Unido, o governo alemão foi também divulgando os trabalhos gráficos dos artistas patrocinados no álbum *Kriegsfahrten deutscher Mahler*, onde se apresentavam os resultados conseguidos como “experiências pessoais da guerra mundial” (*Selbsterlebtes im Weltkrieg*).¹⁶⁰ Mas as obras mais relevantes e discutidas da arte alemã – e nisso são reveladoras as exposições mais

¹⁶⁰ O seu título integral é *Kriegsfahrten deutscher Maler. Selbsterlebtes im Weltkrieg 1914-1915. Mit Beiträgen von Theodor Rocholl, Wilhelm Schreuer, Ernst Liebermann, Amandus Faure und Ernst Vollbehrr*. Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing. (O título principal pode ser traduzido como: Viagens na guerra dos pintores alemães. Experiências pessoais da guerra mundial 1914-1915.) Não datado, mas publicado cerca de 1915, o livro reproduz essencialmente pinturas e desenhos, muitos a cores, representando os vários sectores alemães da frente ocidental, acompanhados de textos autobiográficos (diarísticos) dos artistas ou de pequenas rubricas de outros autores.

recentes – são as de pintores mais jovens com uma experiência directa do serviço militar activo.¹⁶¹ Incorporados em unidades de infantaria ou artilharia, ou nas ambulâncias, estes artistas verteram uma visão particularmente lúcida e sem complacência da violência extrema do conflito, intensificada pelo expressionismo que era uma tendência forte da pintura alemã antes de 1914: refiro-me a Max Beckmann (1884-1950), Georg Grosz (1893-1959) e principalmente Otto Dix (1891-1969), este com obras memoráveis que serão analisadas no próximo capítulo.¹⁶²

Na Áustria-Hungria a coordenação oficial foi mais eficaz e abrangente, efectuada por um impressionante aparato de informação e propaganda imperial. Os artistas eram enquadrados na estrutura militar por um departamento de imprensa de guerra, adstrito ao supremo comando do exército: o Kriegspressequartier (referido nas fontes pelas iniciais KPQ). Influenciar e controlar o fluxo público de informação, a todos os níveis, era naturalmente o objectivo primordial desta unidade. Empregava e acreditava essencialmente jornalistas e escritores para desenvolverem o seu trabalho, mas igualmente fotógrafos, operadores de câmara, artistas gráficos e ilustradores. Um Grupo de arte (Kunstgruppe) foi criado, chefiado por um oficial superior: segundo as directivas do comando supremo, os artistas deveriam procurar temas que fossem propaganda eficaz da acção do militar, mas também, curiosamente, com o sentido de se ilustrar no futuro, através da arte, uma indispensável história escrita. Os Kriegsmaler (pintores de guerra) eram acompanhados, na frente de batalha, pelos colegas correspondentes de guerra que redigiam os relatórios oficiais. As condições oferecidas por Viena eram vantajosas: o artista oficial só estava obrigado a entregar um esboço

¹⁶¹ Interesse demonstrado em duas exposições sob o signo das vanguardas, com títulos muito semelhantes, realizadas em Madrid e Bona: *1914! La vanguardia y la Gran Guerra*, no Museo Thyssen-Bornemisza e na Fundación Caja Madrid (7 Outubro 2008 a 11 Janeiro 2009), comissariada por Javier Arnaldo e *1914. Die Avantgarden im Kampf*, no Bundeskunsthalle de Bona (8 Novembro 2013 a 23 Fevereiro 2014), organizada por Uwe M. Schneede.

¹⁶² Beckmann, Grosz e Dix irão protagonizar a Neue Sachlichkeit [Nova Objectividade] na Alemanha das décadas de 1920-30, investindo numa figuração cáustica e anti-sentimental na denúncia das desigualdades sociais. O movimento foi lançado numa exposição colectiva (com o mesmo título) no Kunsthalle Mannheim em 1925. Foram mais tarde perseguidos pelo nacional-socialismo e classificados como expoentes da “arte degenerada”. Os principais grupos do expressionismo alemão, que referi anteriormente, Die Brücke [A Ponte] e Der Blaue Reiter [O Cavaleiro Azul], vieram questionar as opções e o domínio da Berliner Secession [Secessão Berlimense] fundada em 1898, à qual pertenciam Liebermann e Cassirer, que privilegiavam a divulgação do impressionismo e pós-impressionismo franceses. Os pintores mais importantes dos dois grupos foram lançados no inferno da Grande Guerra (e alguns nela pereceram) produzindo obras frequentemente destacadas na literatura de referência (Cork 1994, Dagen 1996, Küster 2008). De Die Brücke, alistaram-se Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) e Erich Heckel (1883-1970); de Der Blaue Reiter foram mobilizados Franz Marc (1880-1916), August Macke (1887-1914) e Paul Klee (1879-1940).

mensalmente, e tinham licenças até dois meses para terminar pinturas a óleo, de “dimensão apropriada”, no seu atelier habitual (Schedlmayer 2014). As obras ficavam propriedade do Estado, de que se conservam hoje milhares de registos no museu de história militar de Viena, o Heeresgeschichtliches Museum.

A dimensão do Kunstgruppe tornava-o numa unidade importante e quase autónoma do KPQ: nele trabalharam até ao fim da guerra cerca de 346 artistas.¹⁶³ Muitos deles, naturalmente, estavam mais envolvidos no trabalho gráfico do que propriamente em executar obras de arte. Mas entre tantos colaboradores, deu-se o caso inédito de o integrarem três mulheres: Friederike “Fritzi” Ulreich (1865-1936), Helene Arnau (1870-1958) e Stephanie Hollenstein (1886-1944). É sem dúvida a primeira situação que se conhece de mulheres pintoras a trabalhar nas zonas sensíveis de operações militares, como em Belgrado ou na Caríntia. Outra particularidade foi que desde o início os artistas, tal como os outros membros do KPQ, estavam isentos do serviço militar activo. Esta é uma das razões que poderá explicar o alistamento massivo de intelectuais e artistas nesta unidade imperial, como um expediente para evitar o serviço militar na guerra. O que só atesta a liberalidade com que as chefias militares, na Áustria-Hungria, procederam no recrutamento das melhores personalidades culturais para o esforço de guerra. No final de 1914 o KPQ assegurava colaboração de 880 pessoas, aumentando exponencialmente anos depois, de um para oito departamentos à data do armistício (Goll 2013, 91).

Num país mais a sul que combatia o exército austro-húngaro na linha dos Alpes, a Itália, não se deu um patrocínio artístico tão organizado e sistemático; conserva-se hoje a colecção de referência no Museo Centrale del Risorgimento, em Roma (Pizzo 2005). Distinguiu-se porém o trabalho memorável de alguns artistas, num país com célebre tradição na pintura histórica. Foi o caso de um pintor como Giulio Aristide Sartorio (1860-1932), numa das prestações mais conseguidas, com as suas batalhas impressionantes situadas nas trincheiras de grande altitude da frente do Piave (Figura 58). Mas uma outra situação mais relevante, entre os Aliados, oferece neste âmbito um contraste revelador: na Bélgica o recrutamento de artistas de guerra foi impulsionado pelo próprio exército em campanha, e vale a pena registar esta peculiaridade porque o

¹⁶³ Sobre este particular consulte-se também a página em linha “k.u.k. Kriegspressequartier”. Wikipedia. 2014. Consultado 23 Julho. http://de.wikipedia.org/wiki/K.u.k._Kriegspressequartier. O verbete é bastante detalhado e desenvolvido, sustentado em sólidas fontes documentais da época.

processo apresenta semelhanças com o que se irá passar em Portugal. Em Maio de 1916 é criada a Section artistique de l'armée belge, unidade sob comando do estado-maior general, por onde irão passar até ao armistício 26 artistas (Smets 2012, 264). Apesar de manterem um estatuto militar, dedicam-se exclusivamente a tarefas artísticas, recebendo um soldo regulamentado para as despesas de ordem prática. Na origem da iniciativa estão os pintores Alfred Bastien (1873-1955) e Léon Huygens (1876-1919). A sua missão compreendia a documentação visual da frente belga, fixando a paisagem devastada pelos combates, a ruína dos edifícios civis e igrejas e a vida dos soldados em campanha. Moviam-se essencialmente na Flandres ocidental, agrupando-se em duas localidades, em Loo e no porto estratégico de Nieuport, onde Bastien, Huygens e outros partilhavam um atelier comum. Muitas obras realizadas serviam os objectivos da propaganda belga, figurando em exposições aliadas no estrangeiro (Ibidem).

Já na Rússia imperial, que no início da guerra possuía uma sólida tradição de pintura militar, a arregimentação dos artistas foi muito particular, integrada num departamento parecido com o austro-húngaro, mas de âmbito mais restrito. Sob o patrocínio do czar Nicolau II é enviado para as frentes de guerra do Exército Imperial Russo um Destacamento Artístico-Militar, assim intitulado (Slesarev 2000, 154), constituído inicialmente por artistas que estudavam pintura militar na academia de São Petersburgo, coordenados pelo pintor de batalha Mykola Samokish (1860-1944). Em Maio de 1915 visitam algumas regiões, incluindo o Cáucaso, e no mês seguinte trabalham junto do supremo Quartel General e na frente sudoeste, na região da Galícia (Ucrânia ocidental). A unidade de artistas seria integrada no ano seguinte numa Comissão de Troféus de Guerra [Trofeinaya komissiya], que chegou a empregar mais de 80 pessoas: incluía militares, escritores, historiadores e fotógrafos, encarregados de relatar, registar e reunir tudo o que fosse relevante para a história do conflito. Os estudos que os artistas realizaram, esboços a óleo e aguarelas, e alguns retratos de oficiais condecorados, estão conservados no Museu Histórico-Militar da Artilharia, Engenharia e Transmissões, em São Petersburgo, cujas colecções têm origem no trabalho da referida Comissão de guerra.¹⁶⁴ Fora do destacamento oficial, outros artistas russos de renome registaram a Grande Guerra e são dignos de menção, como Mitrofan

¹⁶⁴ Sobre este particular encontra-se informação dispersa mas útil numa tradução para língua inglesa da publicação original russa (*The Glory of Russian Arms. The art collection of the Military History Museum of Artillery, Engineer Troops and Signals Troops*. 2003. Moscow: Bely Gorod Publishing), disponível em linha no sítio da internet: <http://marksrussianmilitaryhistory.info/SlavaOruzhiya.htm#battle> (consultado em 9 Julho 2014).

Grekov (1882-1934), considerado o fundador da pintura de batalha soviética, e Alexeij Kravchenko (1889-1940), que publicou um álbum de 15 gravuras a água-forte sobre as tropas russas na Galícia publicado em 1916; de ambos se conservam obras no Museu da Revolução, em Moscovo (Slesarev 2000, 154-156).

Finalmente, vale a pena rematar esta panorâmica comparativa com o caso dos Estados Unidos da América, que declaram guerra aos impérios centrais no mês em que os portugueses estão a entrar nas trincheiras de França, Abril de 1917. Apesar da dimensão da American Expeditionary Force (AEF) em França (cerca de 2 milhões de homens até ao armistício), o Estado-Maior só contratou oito artistas oficiais, para esse efeito equiparados a capitão.¹⁶⁵ Foram os primeiros artistas, na história norte-americana, a serem contratados pelo governo para realizar o registo pictórico de uma guerra (Krass 2007, 8). Os escolhidos eram ilustradores experientes, de livros e revistas populares como a *Collier's*, *Scribner's* ou *Saturday Evening Post*. Harvey Dunn (1884-1952) foi o artista com o estilo mais original, desenhando com o traço ágil do cartoon mais moderno. Foi um exemplo notável do ilustrador que, em contacto real com os soldados e as operações reais, não repetiu os clichés do combate heróico que dominavam na imprensa internacional (Figura 59). Os oito artistas partilhavam um estúdio em Neufchâteau e tinham de reportar a sua actividade à Press and Censorship Division do Quartel General, chefiada por um tenente-coronel; uma solução praticamente idêntica ao exemplo português, como veremos oportunamente. Porém, ao contrário dos franceses, os norte-americanos podiam circular livremente nas áreas ocupadas pelos sectores da AEF, e assim presenciar as acções de combate, levando consigo passes escritos em inglês e francês (Krass 2007, 27). A ironia de toda esta operação foi que o trabalho de artistas ilustradores no terreno, como Dunn, não agradou aos editores da imprensa ilustrada, nem ao Estado-Maior em Washington. Faltavam as imagens de acção, “inspiradoras” (*inspirational*) para a retaguarda, e era-lhes apontado como exemplo a seguir o trabalho do francês Flameng na *L'Illustration* (Ibidem, 173-174). Porém, a independência dos artistas norte-americanos foi apoiada pelos oficiais do Quartel General em França, que reconheciam a autenticidade do seu testemunho.

Para além dos registos, por vezes coincidentes, de propaganda ou de memória da guerra, no terreno os exércitos beligerantes podiam tirar vantagens mais práticas do

¹⁶⁵ Uma colecção de 507 peças que produziram conserva-se no National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington D.C. (Krass 2007, 305-306).

olhar experimentado dos artistas. No principal teatro de guerra, a frente ocidental, onde Portugal irá assegurar um pequeno sector, as linhas de trincheiras estabilizaram após a batalha do Marne, até Agosto de 1918. Ultrapassando 800 km, uma linha diagonal desenhava-se desde as montanhas dos Vosges, perto da fronteira suíça, até junto do mar em Nieuport, na Bélgica. Numa guerra de posição e de desgaste, em que o tiro da artilharia era vital para alcançar vantagens tácticas, os pintores podiam ser empregues pelos serviços topográficos para pintar vistas panorâmicas da paisagem de sectores críticos, como Verdun ou Champagne, indicando os pontos essenciais, como aconteceu com Flameng, que as executava em aguarela sobre cartão (Lacaille 1998, 101). Ou podiam executar rápidos esboços das posições inimigas, úteis para operações tácticas no imediato, fixando uma paisagem em constante mudança devido à artilharia, como sucedeu com o pintor francês Paul Maze (1887-1979) ao trabalhar para o serviço de informações britânico (Gough 2000, 101).

Por outro lado, numa guerra de trincheiras cuja táctica se operava pela capacidade de dissimulação e invisibilidade face ao inimigo, o emprego mais sistemático dos artistas combatentes deu-se nas inovadoras secções de camuflagem. A invenção espantosa da *camouflage* na guerra de 1914 foi francesa: deve-se ao pintor Lucien-Victor Guirand de Scévola (1871-1950), discípulo de Cormon, expositor no salão dos Artistas Franceses antes da guerra. Enquanto oficial de engenharia o pintor verificou no terreno a eficácia da observação aérea alemã, na detecção de peças de artilharia. Teve então a ideia de revestir alguns canhões com telas pintadas de cores que se misturavam à distância com os tons locais da natureza. Confundindo-se com a envolvente, as armas eram virtualmente invisíveis no terreno de combate e do ar, como cedo confirmaram os aviões franceses. Mais tarde Guirand de Scévola admitiu que se lembrara das pesquisas de cubistas e impressionistas, na fragmentação das formas e das cores (Coutin 2012, 22-23).

Convencido por estas experiências, a Section de camouflage foi oficialmente criada pelo ministro da Guerra em Agosto de 1915 e o comando entregue a Guirand de Scévola. A secção compunha-se de ateliês que trabalhavam para os diferentes corpos de exército em campanha; aí os artistas pintavam telas com áreas em tons de verde, ocre, vermelho para esconder peças de artilharia, tanques, ou engenhos ferroviários, ou concebiam redes com pedaços de tecido para cobrir canhões, estradas ou as entradas das trincheiras. Assegurando também um grande atelier em Paris, os *camoufleurs* eram

auxiliados por numerosa mão de obra feminina e dos prisioneiros de guerra. Em equipas especializadas visitavam as zonas da frente, sugerindo a melhor estratégia de invisibilidade (de ver o inimigo sem ser visto) adaptada a cada local. O simulacro da realidade atingia o nível cenográfico de um espectáculo teatral: os ateliês concebiam canhões em madeira pintada, de tamanho real, falsos troncos de árvore como postos de observação da trincheira inimiga, fatos camuflados para a acção dissimulada dos *snipers* (atiradores furtivos). Muitos dos artistas da secção vinham da cenografia do teatro (habituaados a jogar com o *trompe-l'oeil*), e um significativo número era praticante de um estilo recente como o cubismo, hábil na deformação dos objectos. Chegaram a trabalhar neste departamento mais de 200 artistas (Coutin 2012a, 102). Alguns legaram-nos cadernos de campo extremamente minuciosos, sendo o mais belo o do cubista e decorador André Mare (1885-1932), com aguarelas em que a dissolução formal, operada por uma visão cubista, é experimentada nos próprios objectos que recebem a camuflagem (Figura 60). Pode-se dizer que a sofisticação da camuflagem moderna surgida na guerra de 1914 foi inventada pela criatividade dos artistas nesta secção pioneira do exército francês, generalizado-se depois nos exércitos dos principais beligerantes. Mas novas formas de expressão igualmente engenhosas se manifestaram na pintura de arte, tentadas por artistas que combatiam ou eram impressionados pelas notícias da frente, impulsionadas pelo incentivo oficial ou numa prática independente impregnada pela urgência do drama.

Capítulo 4

Pintura e experiência da guerra moderna

Ensaiai no momento presente uma análise crítica da pintura internacional da Grande Guerra, ainda que necessariamente breve, pode revelar-se um exercício demasiado genérico e pouco útil se não circunscrevermos as principais linhas de investigação dos artistas, as suas obras mais representativas e, no pós-guerra, as realizações da pintura enquanto projecto memorial, que nos permitam contextualizar de forma mais substantiva e dialéctica a obra do artista que motiva esta investigação.

O que significou ser um pintor na Grande Guerra? Que relação poderia estabelecer com os efeitos de um fenómeno de dimensão inédita, que utilizava todos os recursos da moderna idade industrial? Uma das questões que nos ajudará a compreender esta singularidade, e que importa considerar inicialmente, é a da relação deste *corpus* com a tradição ocidental da pintura de história, ou da pintura histórica, termo utilizado nas academias portuguesas ao tempo de Sousa Lopes. Em sentido lato, a pintura de história apresenta uma acção humana com várias figuras, de assunto mitológico, religioso, histórico ou literário, podendo ainda ser alegoria. A sua composição foi teorizada no Renascimento italiano, legitimada como género dominante nas academias europeias surgidas no século XVII, e só verdadeiramente questionada na segunda metade do século XIX, com a afirmação de estilos que ambicionavam a reinvenção da pintura de paisagem, como o naturalismo e o impressionismo.¹⁶⁶ Mas refiro-me neste ponto a um sentido mais restrito, de representação de eventos contemporâneos do artista, e mais especificamente à pintura de batalhas e de eventos militares.

¹⁶⁶ Uma discussão útil sobre o conceito de pintura de história encontra-se em Saldanha 1995, 156-158, ou mais sucintamente em Saldanha 2010, 199. Segundo a teoria do classicismo francês da “hierarquia dos géneros” – proposta por André Félibien (1619-1695) no prefácio a *Conférences de l’Académie royale de Peinture et Sculpture pendant l’année 1667*, publicado em Paris em 1669 –, no topo estaria a pintura alegórica (de fábulas e mitos), seguida da pintura de história (incluindo a religiosa), retrato, pintura de género, paisagem, marinha, pintura animalista e natureza-morta. A primazia era clara: “(...) il vaut mieux parler en général de la composition d’un Tableau où l’on veut représenter quelque fable, quelque histoire, ou quelque allégorie, qui sont les sujets les plus sublimes, et qui comme les plus excellents comprennent tous les autres” (*apud* Démoris 2007). Já o conceito de *historia* no âmbito da pintura ocidental foi teorizado pela primeira vez por Leon Battista Alberti (1404-1472), no influente tratado *De Pictura* (1435), publicado em Florença em língua latina, e no ano seguinte em italiano. Sobre este particular veja-se a esclarecedora introdução de Sylvie Deswarte-Rosa em Alberti 1992, 23-62 (50).

Philippe Dagen é o autor que revela maior preocupação com este problema, no âmbito de um inquérito mais geral sobre a atitude dos artistas face ao conflito, em *Le Silence des Peintres* (1996). Partindo de hipóteses observadas no contexto francês, o autor verifica convincentemente que se instala um desinteresse e uma relutância, por parte de nomes cruciais do modernismo dos anos 1910, em evocar pictoricamente os eventos traumáticos da Grande Guerra. Pintores como Picasso e Juan Gris (1887-1927), oriundos de um país neutro, ou Matisse e Bonnard, pela idade isentos de serviço militar; mas igualmente pintores que desempenhavam serviço activo nas trincheiras, como Braque, Derain e mesmo Léger. Verificava-se o mesmo no salão dos Artistas Franceses em Maio de 1918, o primeiro depois do início da guerra: pintores como Flameng e Jonas, testemunhas directas da frente ocidental, falhavam em apresentar uma obra que continuasse a tradição secular (e muito francesa) da pintura de batalhas, que representasse explicitamente a experiência dos combates, como aliás também sucedera nas Missões Artísticas organizadas em 1917.

Mas quando o autor pretende ter verificado nessa ausência uma “amnésia colectiva” dos pintores europeus (Dagen 1996, 15), ultrapassados numa espécie de batalha mediática com a fotografia e o cinema de guerra entretanto surgidos, a discussão é conduzida para um terreno mais problemático. A sua hipótese é radical: “Peinture d’histoire: il en va donc de cette notion, de son obsolescence, de sa décrépitude, de sa disparition peut-être.” (Idem, 18). Contudo, as várias pinturas que analisa na sua obra sugerem um sentido inverso, o da sobrevivência de um género ainda que sob fórmulas que vão superar muitas das suas convenções. Não tardaremos a verificá-lo neste capítulo e alguns exemplos aqui serão debatidos. O próprio projecto pictural de Sousa Lopes para o Museu Militar de Lisboa, que irei analisar mais tarde, é a seu modo um desafio importante à validade deste argumento central em Dagen, dificilmente aplicável fora do contexto francês.

No mundo anglo-saxónico, Sue Malvern (2004) demonstrou existir um desejo de enraizamento dos quadros da Grande Guerra na tradição solene da pintura histórica de museu. “They ought then to possess that monumental character essential to historical paintings”, defendeu Robert Ross, consultor do BWMC, propondo uma uniformização das dimensões visando a exibição permanente (*apud* Malvern 2004, 80). Como vimos, muitos artistas foram instruídos no sentido de produzirem as suas pinturas com as exactas dimensões dos quadros de Uccello e de Velázquez. Quando a colecção

canadiana é apresentada na Royal Academy londrina, em Janeiro de 1919, os quadros da guerra foram acompanhados por uma pintura emblemática da história do país, *A morte do general Wolfe* (1770), de Benjamin West, que o mentor do programa, Lord Beaverbrook, conseguira integrar anos antes na Galeria Nacional do Canadá.¹⁶⁷

Parece consolidar-se a ideia de uma pintura moderna de guerra, diferente da precedente, quando o comité britânico renuncia a encomendar pinturas de batalhas retrospectivas – como os canadianos ainda o faziam – e aposta arriscadamente no tema livre à escolha do artista, sem condicionar estilos, baseado unicamente no valor do testemunho pessoal (Malvern 85-86). A nível internacional parece confirmar-se uma nova sensibilidade, mais crítica do teatro de guerra, em artistas independentes ou comprometidos com os governos, marcados pelo testemunho directo de um conflito que surpreendia, ano após ano, pela violência e destruição sem precedentes.

Na arte oficial, a procura de uma visão credível e original que norteou o patrocínio francês e britânico motivou uma ruptura com a função que a pintura de guerra desempenhava no Antigo Regime e no Império, como glorificação pessoal do poder, ou na arte fino-oitocentista, com uma mensagem moral e nacionalista, que se descredibilizara. Parece retomar-se o sentido original de *historia* que Leon Battista Alberti codificou no início do Renascimento: na pintura, a acção das figuras e sua narração serviria antes de tudo para deleitar ou emocionar a alma do observador (Alberti 1992, 169), ignorando assim qualquer lição exemplar ou moral instituída pela prática académica. É neste sentido que Paul Konody podia argumentar em 1919, com um evidente sentido político, enquanto consultor dos comités canadiano e inglês, que nascera com os memoriais britânicos uma nova pintura moderna da guerra. Caracterizava-a o individualismo, fruto de uma experiência directa e íntima do artista, e o espírito democrático e anti-militarista, com uma ênfase no sofrimento e privações do soldado comum.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Benjamin West (1738-1820), *The Death of General Wolfe*, 1770, óleo sobre tela, a. 152,6 x .l. 214,5 cm, National Gallery of Canada, Otava. A pintura retrata um episódio da batalha do Quebeque em 1759, entre ingleses e franceses, durante a Guerra dos Sete Anos (1754-1763). Sobre a exposição *Canadian War Records: Canadian War Memorials Exhibition* na Royal Academy (Janeiro-Fevereiro 1919) veja-se Tippet 1984, 3-4; 76-81 e Malvern 2004, 78 e 85. No ano seguinte foi apresentada em Toronto e Montreal.

¹⁶⁸ Paul Konody, também referido como P.G. Konody, foi o curador da exposição do CWMF em Londres. Veja-se Konody, P.G. 1919. “On War Memorials”. In *Art and War: Canadian War Memorials* (edição especial de *Colour Magazine*). London, 6-15. Referido em Malvern 2004, 88-89.

Um exemplo claro dessa mudança deu-se no desenvolvimento do programa de Otava em 1917, invertendo o sentido das encomendas iniciais. Motivado pela primeira grande vitória do Canadian Corps na frente ocidental, durante a segunda batalha de Ypres em 1915, Beaverbrook quis imortalizá-la em pintura e fez a sua primeira escolha com um retratista prestigiado na Royal Academy, Richard Jack.¹⁶⁹ O pintor inglês visitou o local e entrevistou vários participantes, empenhando-se numa pesquisa e reconstituição meticolosas, mas a obra monumental é o reflexo dos clichés da pintura militar académica da qual partia, destacando um oficial-herói de pé contra o fogo de barragem, de ligadura na cabeça, incentivando os seus soldados (Figura 61). Enredado na descrição literal, este *tour de force* pouco se diferenciava no essencial das vulgares reconstituições das revistas ilustradas. A chegada de Konody ao programa canadiano – conhecido como crítico de arte do jornal *The Observer* – irá questionar a linha que esta escolha sinalizava e apostar em artistas de tendência mais moderna e com experiência de combate.

William Roberts, já então conhecido no modernismo inglês, aceitará pintar os eventos da mesma batalha de 1915, mas a sua proposta é radicalmente diferente da obra anterior.¹⁷⁰ Roberts representa um evento terrível ocorrido na batalha em torno de Ypres, o primeiro ataque em grande escala com gás venenoso, frente a canadianos e franceses, que inaugurou a guerra química (Figura 62). O gás clorino era especialmente danoso para os olhos e vias respiratórias, e muitas vítimas morriam por asfixia. Apesar de não o ter presenciado, o artista contornou a dificuldade valendo-se da sua experiência de combatente na Royal Field Artillery, situando a acção junto dos artilheiros da 1.^a Divisão Canadiana. O momento é quando irrompem pelas baterias as tropas coloniais francesas, zuavos argelinos, que segundo relatórios oficiais foram de facto os primeiros

¹⁶⁹ Richard Jack (1866-1852) formou-se no Royal College of Art em Londres e ganhou uma bolsa para prosseguir estudos em Paris, nas academias Julian e Colarossi. Trabalhou como ilustrador na imprensa britânica, mas ganhou nome sobretudo como retratista. Obteve uma medalha de prata na Exposição Universal de Paris em 1900. Foi o primeiro artista contactado por Beaverbrook para trabalhar para o Canadian War Records Office, no final de 1916, realizando uma outra pintura de batalha importante, *The Taking of Vimy Ridge, Easter Monday 1917* (1919, Canadian War Museum, Otava). Consagrou-se depois da guerra com retratos encomendados pela família real britânica. Emigrou para o Canadá em 1938, pintando aí também paisagens. Sobre o período em análise veja-se Tippet 2013, 26-30; 36-38 e Cork 1994, 204-206.

¹⁷⁰ William Roberts (1895-1980) formou-se na Slade School londrina e antes de 1914 já era um membro destacado do vorticismo inglês (ver nota 178). A partir de Abril de 1916 serviu na Royal Field Artillery, em França, até ao armistício. Em 1919 executou outra grande pintura, agora para o programa inglês, intitulada *A Shell Dump, France* [Um depósito de obuses, França], hoje no IWM. Publicou já septuagenário um panfleto relatando a experiência, de título irónico, *Memories of the War to End War, 1914-18* (1974). Sobre a participação na guerra veja-se Cork 1994, 209-213 e Malvern 2004, 114-132.

a sentir os efeitos do gás venenoso (Cork 1994, 209). Os recursos expressivos da pintura moderna potenciam os sentimentos de alarme e pânico, com o posicionamento sincopado das manchas de cor dominantes, o caqui dos artilheiros que carregam as peças e as calças vermelhas do fardamento tradicional dos zuavos. A diversidade do movimento das figuras, numa convulsão de corpos que se contorcem e gesticulam, desestabiliza o olhar do observador que tenta ter uma compreensão unitária do quadro. A anterior primazia documental é afastada, adoptando um invulgar ponto de vista aéreo que mina qualquer ilustração do local, com as figuras preenchendo todo o plano da imagem. Não se dá qualquer acção heróica individual que nos distraia do drama colectivo.

Noutros países, mesmo produzindo arte oficial, os artistas sentiam igualmente necessidade de questionar as convenções heróicas na representação das acções de combate. Albin Egger-Lienz, um dos pintores austríacos do *Kriegspressequartier*,¹⁷¹ não pretendeu evocar nenhum evento particular da grande Guerra, mas quis antes chegar a uma composição que tivesse o poder de um símbolo (Figura 63). Um grupo compacto de soldados percorre com visível esforço as crateras da “terra de ninguém” (terreno entre linhas inimigas), subsumidos no colectivo, com gestos idênticos e sem rostos individualizáveis, resignando-se em direcção a um destino trágico e anónimo como o título da obra explicita. Ela tem sido vista como um símbolo da mortandade massificada dos soldados da guerra de 1914 e Egger-Lienz realizará pelo menos quatro versões. A última será pintada a fresco em 1925, nas paredes de uma capela memorial consagrada às vítimas da guerra, no seu município natal, Lienz (Figura 64). Um outro pintor oficial, o belga Alfred Bastien, viu também a acção militar com uma sensibilidade moderna, sem sentimentalismo.¹⁷² Após ter estado na origem da Secção artística do exército

¹⁷¹ Albin Egger-Lienz (1868-1926), pintor austríaco formado na academia de Munique, é considerado um pioneiro do expressionismo austríaco, revelando porém um particular interesse pela pintura histórica e monumental. A sua obra principal, *Totentanz* [Dança macabra] (1908, Belvedere, Viena), com cinco versões até 1921, friso de figuras alusivo às guerras dos camponeses do Tirol (região onde nasceu) durante o período napoleónico, teve uma recepção polémica na Viena antes da guerra. Tem sido depois interpretada como um sinal premonitório da catástrofe de 1914. Voluntariou-se para o serviço militar no ano seguinte mas foi desmobilizado pouco depois, devido a problemas cardíacos. Em 1916 regressa à frente italiana, como artista oficial do *Kriegspressequartier*. Após a guerra rejeitou um professorado na academia de Viena. Radica-se no Tirol e em 1925 trabalha na decoração a fresco de uma capela memorial situada no município natal, Lienz. Sobre esta época crucial da sua carreira veja-se Cork 1994, 115-117; 290-291.

¹⁷² Alfred Bastien (1873-1955) formou-se nas escolas de Belas-Artes de Gand, Bruxelas e Paris. Realizou a pedido do rei Alberto I um panorama pintado do Congo (1912), apresentado no ano seguinte na Exposição Universal de Gand. Voluntariou-se na Guarda Cívica e após a queda de Antuérpia exilou-se em Londres, incorporando-se depois no exército belga. Colaborou com desenhos na revista britânica

belga, trabalhou para o governo de Otava como pintor oficial junto do 22.º Regimento Canadano na Flandres (Figura 65). Apesar de ter presenciado o combate, aqui a segunda batalha de Arras ganha pelo Canadian Corps em Agosto, o pintor apresenta com uma notável frieza o momento de expectativa dos companheiros de batalhão, antes de saltarem o parapeito para dar início ao ataque. Uma tendência impressionista é visível no tratamento do céu e das figuras.

Uma das obras mais surpreendentes na capacidade de transmitir a violência dos combates da Grande Guerra foi assinada por Georges Leroux, um expositor regular no salão dos Artistas Franceses.¹⁷³ *Inferno* foi apresentada no *Salon* de 1921 e adquirida por um colecionador britânico, pertencendo hoje ao Imperial War Museum (Figura 66). Segundo explicou numa carta ao museu londrino, o quadro tem origem num episódio que observou enquanto oficial de uma unidade de camuflagem, quando regressava de um reconhecimento (Cork 1994, 171). Encurralados num cenário apocalíptico sem fuga possível, dominado pelas explosões potentes da artilharia e grossas colunas de fumo, um grupo de soldados franceses tenta atravessar a terra de ninguém, usando máscaras de gás. Passam quase despercebidos ao olhar no meio de um cenário dantesco, protegendo-se numa cratera cheia de água estagnada, onde jaz um corpo já imóvel. Nunca o grau de destruição da batalha moderna e industrial fora representando picturalmente de forma tão eficaz.

Menos interessados na representação do combate ou em renovar um género considerado académico como a pintura de batalhas, os pintores que militavam nas

Illustrated War News. No ano seguinte está na origem da criação da Section artistique de l'armée belge pelo rei Alberto I, trabalhando depois num atelier em Nieupoort. É contratado pelo governo canadano em Outubro de 1917 como pintor oficial, graduado em tenente, executando pinturas hoje na coleção do Canadian War Museum (Otava). Pintou um panorama da batalha do Yser (1914) em 1920, com a ajuda dos companheiros da antiga Secção artística, publicado numa série de postais, e apresentado em Bruxelas e Ostende durante a década de 1920 (hoje no Musée royal de l'Armée e d'Histoire militaire, Bruxelas). Foi ainda professor da Academia de Belas-Artes na capital belga entre 1927 e 1945. Em 2005 foi publicado o seu *Journal Intime* (Bruxelles, Éd. Racine). Sobre o período da guerra veja-se Tippett 2013, 64-71.

¹⁷³ Georges-Paul Leroux (1877-1957), pintor histórico e decorador formado na Escola de Belas-Artes parisiense, foi um expositor fiel e regular do salão da Société des Artistes Français até ao final da vida. Prémio de Roma em 1906, foi aí pensionista do Estado nos três anos seguintes. Regressará a Itália todos os anos, para pintar paisagens. Durante a guerra serviu na infantaria francesa e nas secções de camuflagem na Flandres francesa e Bélgica. Em 1919 realizou uma exposição de 67 desenhos e pinturas de guerra na galeria parisiense Georges Petit. Além da pintura *L'Enfer* em 1921, apresentou no salão dos Artistas Franceses nos dois anos anteriores obras relevantes sobre a guerra, como *Les Vainqueurs*, friso de soldados atravessando a terra de ninguém, e o tríptico *Le Dernier Communiqué*, com cinco metros de comprimento, adquirido pelo município de Paris. Foi eleito membro do Instituto de França em 1932. Sobre as obras de guerra veja-se o catálogo *302 Régiment d'Infanterie. Un Régiment Percheron et Beauceron par Georges Leroux (1877-1957)*. 1995. Nogent-le-Rotrou: Musée Château Saint-Jean.

vanguardas artísticas antes de 1914 – muitos cumprindo serviço militar activo – adoptavam outras estratégias. Coerentes com as pesquisas anteriores à guerra, interessava-lhes explorar o impacto da guerra como uma nova experiência sensorial, por vezes sinestésica – indo do plano civilizacional à visão mais íntima –, e questionar a representação do corpo humano num contexto tão avassalador.

Gino Severini propunha interpretar a guerra segundo a prática futurista de celebração dinâmica da vida moderna.¹⁷⁴ As suas pinturas mais importantes foram apresentadas numa exposição em Paris em 1916.¹⁷⁵ A sua estratégia distante e analítica é bem legível no título de um quadro então apresentado, *Síntese visual da ideia: “Guerra”* (Figura 67). Vários motivos sobrepõem-se e interligam-se, chaminés de fábricas e de navios, âncoras e torres de electricidade, as asas de um aeroplano e a bandeira francesa, suplementados por palavras como “Effort maximum” e o título do cartaz da ordem de mobilização geral. Em Severini há uma perspicácia singular em ler este conflito como uma guerra total, que mobilizava sem excepção todos os recursos das nações e das indústrias no esforço de guerra. O método será radicalizado noutra pintura presente na exposição, representando um canhão accionado por artilheiros (Figura 68). Frases inscritas na tela sobrepõem-se em todas as direcções, propondo uma descrição completa das sensações físicas, psicológicas (e estéticas) que o observador poderia experienciar, ou que sentem as figuras fundidas em tal caos, qualificados como “Soldats machines [qui] chagent systematiquement”.

Igualmente sensível à modernidade técnica da guerra, mas recusando o materialismo de Severini, Franz Marc testemunhava-a na frente como oficial de

¹⁷⁴ Gino Severini (1883-1966) foi um dos nomes mais importantes do grupo inicial dos futuristas italianos, signatário do *Manifesto dos Pintores Futuristas* e do seu manifesto técnico em 1910, apresentando obras dois anos depois na célebre exposição colectiva em Paris na galeria Bernheim-Jeune. Quando a Itália entrou na guerra ao lado dos Aliados, em 1915, o poeta Marinetti e outros futuristas constituíram o famoso Batalhão Lombardo de Voluntários Ciclistas e Motoristas. “Guerra única higiene do mundo”, anunciou o líder do movimento num manifesto do mesmo ano. Severini, porém, foi isento do serviço activo devido à sua frágil constituição (Dagen 1996, 158). Relacionou-se desde o início com os artistas e críticos mais importantes da vanguarda parisiense. Em 1913 teve exposições individuais em Londres e Berlim. Já em 1916 afastou-se da prática futurista, tornando-se num dos primeiros modernistas a praticar um “retorno à ordem”, a uma estética realista dominante nos anos de 1920. Foi um teórico relevante, interessado nas proporções matemáticas, publicando em 1921 *Du cubisme au classicisme: Esthétique du compas et du nombre*. Na parte final da carreira dedicou-se à pintura mural a fresco e ao mosaico, escrevendo ainda uma autobiografia, *Vita di un pittore* (Milão, 1965). Sobre as suas obras de guerra veja-se Silver 1989, 74-89 e Dagen 1996, 158-172.

¹⁷⁵ Intitulava-se “Première Exposition Futuriste d’Art plastique de la Guerre et d’autres oeuvres antérieures”, apresentada na galeria parisiense Boutet de Monvel, de 15 Janeiro a 1 Fevereiro 1916 (Silver 1989, 74).

cavalaria no exército do Kaiser.¹⁷⁶ Marc deixou-nos penetrantes meditações sobre que visualidade possível para uma guerra incomensurável, que parecia fabricar a sua irreabilidade: “En tout cas, la guerre ne fait pas de moi un naturaliste”, escreveu à mulher Maria, “au contraire, je sens l’esprit qui plane au-dessus des batailles, l’esprit omniprésent derrière chaque balle tirée, que le réel, le matériel, disparaît tout à fait.” (apud Dagen 1996, 136). O pintor alemão procurou ensaiar uma visão deste “espírito da guerra”, que se escondia para lá das aparências, nos projectos de pintura desenhados num caderno utilizado na frente de batalha, intitulado *Skizzenbuch aus dem Felde*. A julgar pelos desenhos a lápis, alguns representando uma energia genésica e ultra-sensorial, o artista apurava o lirismo e a estética semi-abstracta praticada antes de 1914 (Figura 69). Marc foi porém impedido de concretizar estas ideias, morto nos primeiros dias da batalha de Verdun em Março de 1916.

Outros pintores optavam por traduzir as consequências sinistras da mecanização da guerra, nisso se distinguindo o inglês Christopher Nevinson.¹⁷⁷ A sua pintura mais emblemática representa uma das armas mais mortíferas da guerra, a metralhadora pesada (Figura 70). Um grupo de soldados franceses manobra a arma num “ninho” de metralhadora, figuras de rosto anguloso e modeladas em traços e ângulos agressivos, de

¹⁷⁶ Franz Marc (1880-1916) foi um dos pintores capitais do expressionismo alemão. Formado na academia de Munique, fundou em 1911 o movimento *Der Blaue Reiter* [O cavaleiro azul] com Kandinsky, editando com este o importante almanaque do grupo no ano seguinte. Visitou regularmente Paris, onde tomou contacto com os desenvolvimentos pós-impressionistas na pintura, e movimentos recentes como o fauvismo e o cubismo, relacionando-se especialmente com o pintor francês Robert Delaunay (1885-1941). As suas composições, com a característica presença de animais desde 1909, vão-se tornando progressivamente semi-abstractas a partir de 1913, influenciadas pela estética cubo-futurista. Incorporado em 1914 num regimento de cavalaria, Marc é morto durante uma missão de reconhecimento a 4 Março de 1916 em Gussainville, perto de Verdun, nos primeiros dias da gigantesca batalha que durará até Dezembro. Foi dos pintores que mais escreveu durante o conflito, estando publicados em língua francesa duas recolhas principais, *Lettres du front* (Paris, Éditions Fourbis, 1996) e *Les Cent Aphorismes. La seconde vue* (Ibidem). Sobre a sua fase de guerra veja-se Dagen 1996, 136-144; 240-250 e Arnaldo 2008, 157-159.

¹⁷⁷ Christopher Richard Wynne Nevinson (1889-1946), normalmente referido como C.R.W. Nevinson, frequentou a Slade School e afirmou-se antes da guerra como o único pintor futurista inglês, relacionando-se directamente com Marinetti, o líder do movimento. Com ele assinou um manifesto futurista para a arte inglesa no jornal *The Observer* (7 Junho 1914). No ano seguinte alista-se como motorista de ambulâncias da Cruz Vermelha, em França, e foi enfermeiro no hospital geral londrino de Wandsworth. A primeira exposição de guerra que apresenta, em Setembro de 1916, nas Leicester Galleries de Londres, tornam-no no pintor britânico mais famoso e controverso da época. Em Abril de 1917 é nomeado artista oficial do Departamento de Propaganda e apresenta uma segunda exposição de guerra na mesma galeria, em Março de 1918, em que regressa a uma (muito criticada) estética naturalista. Esta é bem visível no grande quadro que pintou para o BWMC, *Harvest of Battle* (1919, IWM). No pós-guerra a sua carreira e estilo tornam-se erráticos e irregulares, segundo a bibliografia crítica, privilegiando temas da vida urbana. Escreveu uma autobiografia, *Paint and Prejudice* (1937). Análises fundamentais sobre a sua obra de guerra encontram-se em Cork 1994, 70-75, Black 1999, 27-37 e Malvern 2004, 5-10; 37-63; 96-104.

capacetes luzidios, partilhando a frieza metálica da arma. O barulho ensurdecedor da metralhadora parece sentir-se no arame farpado que remata a imagem, de curvas ritmadas. Com uma concisão invulgar, Nevinson retrata-os como autómatos destituídos de qualquer humanidade, serventes implacáveis do seu poder destruidor. Neste sentido, o corpo do soldado podia também ser representado como um humanóide desprovido de características e acções que o distinguissem, servindo desígnios decididos superiormente. Wyndham Lewis, rival de Nevinson na liderança da vanguarda inglesa, salientou-se pela reflexão particularmente lúcida neste âmbito, e como líder do vorticismismo estava apto a realizá-la.¹⁷⁸ Escreveu num pequeno ensaio publicado na revista *Blast*, em 1915, antes de seguir para França como artilheiro:

*The quality of uniqueness is absent from the present rambling and universal campaign. There are so many actions every day, necessarily of brilliant daring, that they become impersonal. Like the multitude of drab and colourless uniforms – these in their turn covered with still more characterless mud – there is no room, in praising the soldiers, for anything but an abstract hymn. These battles are more like ant-fights than anything we have done in this way up to now.*¹⁷⁹

O serviço militar activo de Lewis parece ter-lhe confirmado esta evidência, a julgar especialmente por uma série de aguarelas e desenhos expostos em 1919.¹⁸⁰ Os soldados aparecem-nos como figuras estandardizadas, de farda idêntica, que protegidos pela trincheira repetem acções “impessoais”, como formigas, e assistem sem emoção às deflagrações potentes da artilharia (Figura 71). Numa mutação ainda mais radical, os soldados podiam ser vistos mais explicitamente como homens-máquinas (que Severini,

¹⁷⁸ Wyndham Lewis (1882-1957), pintor e escritor, foi o mentor do vorticismismo, movimento vanguardista inglês lançado em 1914, pouco antes da guerra eclodir. Importava representar a energia do mundo moderno e industrial (do qual a Inglaterra foi pioneira), abandonando o sentimentalismo e os valores vitorianos. Mais do que privilegiar o dinamismo e o movimento, como no futurismo italiano em que se inspirara, o vorticismismo plástico é um jogo de geometrias com modelos no desenho de máquinas e mapas, nas formas da arquitectura e da engenharia, chegando a uma linguagem semi-abstracta. A revista *Blast* era o órgão do movimento (dirigida por Lewis), dois números publicados até 1915, o segundo deles dedicado à guerra. A sua influência enquanto grupo terminou com o alistamento de Lewis na Royal Field Artillery em 1916, servindo em França durante dois anos. Após a guerra realizou duas grandes pinturas para os programas canadiano e inglês, regressando à figuração, respectivamente *A Canadian Gun Pit* (1918, NGC) e *A Battery Shelled* (1919, IWM). Publicou uma autobiografia que revê esta época, *Blasting and Bombardiering* (1937). Sobre a sua participação na guerra veja-se sobretudo Malvern 2004, 132-141. Para uma perspectiva actual e plural sobre o vorticismismo veja-se Antliff, Mark, and Scott W. Klein (eds.). 2013. *Vorticism: New Perspectives*. Oxford and New York: Oxford University Press.

¹⁷⁹ Lewis, Wyndham. 1915. “The Six Hundred, Verestchagin and Ucello”. *Blast* 2, War Number (July): 25.

¹⁸⁰ Exposição intitulada *Guns* na Goupil Gallery em Londres, Fevereiro de 1919, com catálogo prefaciado pelo artista.

como vimos, já ensaiara), representados numa rara tela de 1917 do cubista Fernand Léger.¹⁸¹ Em *Jogo de cartas* (Figura 72) os *poilus* seus camaradas, observados num abrigo, são humanóides feitos de tubos de aço, como peças de artilharia, adequados na perfeição a uma guerra dominada pelo armamento industrial. A composição tem sido interpretada como uma alegoria do conflito mecanizado (Cork 1994, 164).

Léger teve uma profunda experiência da guerra de trincheiras, como sapador e depois maqueiro em frentes mortíferas como Marne, Argonne e Verdun, onde foi intoxicado num bombardeamento com gases asfixiantes, no final de 1916, convalescendo até ao fim da guerra. Tal como Marc, o pintor registava as suas meditações na correspondência com amigos, chegando a deduções inesperadas que apuravam de certo modo a visão de Lewis:

Cette guerre-là, c'est l'orchestration parfaite de tous les moyens de tuer anciens et modernes. [...] C'est linéaire et sec comme un problème de géométrie. Tant d'obus en tant de temps sur une telle surface, tant d'hommes par mètre et à l'heure fixe en ordre. Tout cela se déclenche mécaniquement. C'est l'abstraction pure, plus pure que la Peinture cubiste «soi-même» (apud Dagen 1996, 174).

Nevinson tentou precisamente transmitir essa eficácia técnica concentrando-se na imagem de um projectil atingindo o solo (Figura 73). A geometrização e intensidade com que trata o fenómeno torna-o quase uma abstracção pura. A estratégia é analisá-lo num plano muito aproximado, seccionando-o em feixes de luz regulares, agressivos na sua geometria pontiaguda; dir-se-ia que o pintor pretende sugerir a amplitude do som da explosão, ampliando a sua representação gráfica a todo o plano da imagem.

A obra que talvez levou o fascínio da modernidade técnica à expressão mais original foi pintada por Félix Vallotton.¹⁸² Tal como Maurice Denis, seu camarada no

¹⁸¹ Fernand Léger (1881-1955) contribuiu para o desenvolvimento do cubismo desde 1909, tendo participado no Salão dos Independentes de 1911, que revelou publicamente o movimento como grupo organizado. Tal como Delaunay, Léger partiu do cubismo para criar uma linguagem abstracta a partir de 1912, na série que intitulou “Contrastes de formas”, expondo individualmente nesse ano na galeria Kahnweiler. O quadro *La partie de cartes*, executado enquanto convalescia de uma intoxicação com gases, inicia uma nova fase mais experimental, de composições “mecânicas” que se desenvolvem no início década de 1920 (Dagen 1996, 175), e que se irão adaptar a uma figuração permanente até às obras finais. Os escritos teóricos mais importantes foram recolhidos postumamente em *Fonction de la peinture* (1965). A sua correspondência de guerra está publicada em *Une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918* (Paris, MNAM-Centre Georges Pompidou, 1990). Sobre a sua experiência e produção durante o conflito veja-se sobretudo Dagen 1996, 173-183.

¹⁸² Félix Vallotton (1865-1925), pintor e gravador suíço naturalizado francês em 1900, pertenceu ao grupo *Les Nabis* durante a década anterior, expondo no Salão dos Independentes e ganhando reconhecimento

grupo *Les Nabis*, Vallotton foi missionário artístico na frente ocidental, durante Junho de 1917. O quadro que evoca a luta gigantesca pela cidade-mártir de Verdun é provavelmente a pintura mais vanguardista realizada enquanto arte oficial (Figura 74). Porém, Vallotton nunca esteve em Verdun. Como mais tarde explicou, seria sempre mais verdadeiro pintar as “forças” presentes no teatro de guerra do que os seus efeitos materiais (Dagen 1996, 155). Verdun é assim um cenário deserto de humanidade e assolado por tecnologia militar devastadora, onde se combinam os quatro elementos primordiais: sob a forma de explosões da artilharia convencional, nuvens de gás venenoso, chuva e incêndios, descritos parcialmente no título extenso da obra. Raios de cor atravessam e entrecruzam-se na composição, parecendo seguir a direcção dos projecteis ou, como já foi sugerido, são antes focos de luz reminiscentes de um borbardeamento aéreo nocturno vivido em Paris (Le Ray-Burimi 2012, 279). De qualquer modo, Vallotton chega a um síntese afastada de toda a acção literal de combate, a um original “hino abstracto” (*abstract hymn*) que Wyndham Lewis via como a característica essencial da batalha moderna.

O grau de devastação provocado pela tecnologia militar nos campos de batalha e nas zonas da frente inspirava alguns artistas a comunicar o seu poder metafórico através da pintura de paisagem. Um motivo recorrente é o das ruínas (de cidades, igrejas ou edifícios públicos) que, no domínio da propaganda, era utilizado com eficácia pelos Aliados para denunciar a barbárie da ocupação das cidades belgas e francesas. As ruínas dos edifícios históricos, sobretudo de igrejas e das centenárias catedrais góticas (de Reims, Arras ou Ypres) tinham um claro apelo simbólico, como signo de uma civilização ameaçada ou em vias de desaparecimento, ideia que parecia continuar o espírito do Romantismo. A repetição deste motivo tem levado alguns autores a falar no desenvolvimento durante a guerra de uma singular “estética da ruína” (Vatin 2012, 259).

A ideia de paisagem como metáfora de devastação civilizacional e do sofrimento humano esteve, como nenhum outro artista, no centro do projecto de Paul Nash como

com as xilografuras e litografias de observação social, e intimismo, publicadas na conhecida *La Revue Blanche*. Em 1916 executa a série de 6 xilografuras *C'est la guerre!* e no ano seguinte participa como pintor oficial das Missions Artistiques aux Armées. Publicou o ensaio “Art et Guerre” na revista *Les Écrits Nouveaux* (n.º 2, Dez. 1917), onde questiona as possibilidades da arte da pintura face à guerra. Sobre esta fase do artista veja-se Dagen 1996, 152-157, Le Ray-Burimi 2012, 278-281 e ainda Ducrey 2013, 225.

pintor oficial na Flandres.¹⁸³ A sua estratégia foi activamente credibilizada e promovida para efeitos de propaganda pelo muito pragmático Departamento de Informação britânico, como já foi demonstrado (Malvern 2004, 18-21). *Official artist* desde Outubro de 1917, Nash foi registando raras cenas nocturnas nas trincheiras do Saliente de Ypres, iluminada nos céus pelos *very-lights*, os foguetes de sinalização (Figura 75). Em Novembro testemunhou o rescaldo da mortífera ofensiva britânica de Passchendaele, referida também como 3.^a batalha de Ypres (31 Julho – 10 Novembro 1917). A pintura emblemática *Estamos a fazer um mundo novo* (Figura 76) mostra um pequeno bosque com destroços de árvores, enterrados numa paisagem de lama convulsa e intransitável pela luta dos exércitos, onde desapareceu qualquer vestígio humano. É iluminada difusamente pelos raios de um sol que espreita do fundo, que uma nuvem de cor vermelho-sangue parece querer tapar. A obra tem sido interpretada como um protesto anti-guerra ou pacifista, e o sentido irónico do título parece evidente, com grandiloquência imprópria para descrever uma paisagem tão sinistra. Mas uma ambiguidade parece instaurar-se, com implicações na leitura do título, visível no sol que desponta e os raios difusos que iluminam a cena desolada. Como Malvern observou, o céu cor de sangue, análogo a motivos empregues pela poesia de guerra, poderá sugerir não uma condenação mas a vitalidade de uma redenção nacional (2004, 35). O facto de ter sido reproduzida na capa da monografia oficial de Nash, da série *British Artists at the Front*, diz muito sobre a importância de se avaliar as fórmulas de apresentação e recepção das pinturas de guerra desde a sua época até à actualidade.

A estrada de Menin é outra das pinturas fundamentais do artista inglês (Figura 77). É o maior quadro que realizou para o BWMC em 1919, com as exactas dimensões da *Batalha de San Romano* de Paolo Uccello. O intuito memorial da encomenda sugere a leitura desta paisagem de batalha como uma elegia, pela natureza e civilização devastadas pela guerra. O pintor escolheu um dos locais mais devastados pela batalha de Passchendaele, o planalto de Gheluvelt, ladeando a estrada que conduzia à cidade belga.

¹⁸³ Paul Nash (1889-1946) foi um dos nomes mais relevantes do modernismo inglês, como paisagista e artista oficial de guerra, sendo decisiva a sua participação na Grande Guerra. Em Março de 1917 parte para a frente ocidental como *second-lieutenant* (alferes) no Regimento do Hampshire. Ferido em combate, regressou depois à Flandres por um mês como artista oficial, em Novembro do mesmo ano. Realizou uma exposição sobre a guerra, *Void of War*, nas Leicester Galleries de Londres em Maio de 1918. Para além do trabalho para o Departamento de Informação inglês, pintou um grande quadro para o programa canadiano, *A Night Bombardment* (1920, NGC). Nos anos de 1930 foi um pintor destacado do surrealismo inglês e foi novamente artista oficial na Segunda Guerra Mundial. Deixou uma autobiografia incompleta publicada postumamente, *Outline* (1949). Entre a numerosa literatura sobre o artista a mais útil sobre a fase da Grande Guerra é Cork 1994, 196-203 e Malvern 2004, 17-35; 101; 154-162.

Alguns soldados correm pela artéria desfigurada por crateras de obuses, passando quase despercebidos por uma paisagem transformada pelos combates que ainda parecem decorrer, com duas explosões no horizonte. Acumulam-se detritos como blocos de betão e coberturas de zinco, que indicam as posições inimigas destruídas, e vemos as linhas sinuosas das trincheiras abandonadas, reocupadas pela água omnipresente na Flandres. De novo encontramos os destroços de árvores que ritmam a composição, que em Nash adquirem uma particular ressonância: parecem ter uma presença hierática e vagamente antropomórfica, como se tivessem os membros decepados. Com efeito, já antes da guerra o paisagista inglês via as árvores como metáforas dos seres humanos (Cork 1994, 202).

Nos anos seguintes ao armistício, a pintura desempenhou uma função especialmente relevante para se consolidar uma memória visual e pública da Grande Guerra e assim influenciar a percepção do conflito mundial que terminara. Otto Dix seguiu esta via de forma intensa e corajosa, sem qualquer incentivo oficial.¹⁸⁴ O pintor alemão sentiu desde o início necessidade de confrontar os discursos e a memória imediata que se iam construindo na Alemanha do pós-guerra. A sua autoridade era completa como veterano da linha de fogo, inicialmente incorporado na artilharia, servindo depois como metralhador nas frentes de Champagne, Somme, Rússia, Flandres, tendo sido ferido várias vezes e ganho uma cruz de ferro de 2.^a classe. Inicialmente o artista produziu uma série de pinturas sobre os inválidos de guerra que observava nas ruas de Dresden, como no quadro, hoje por localizar, *Mutilados da guerra (com auto-retrato)*, apresentada na primeira Feira Internacional Dada em Berlim, no Verão de 1920 (Murray 2012, 18).

Depois Dix vai praticar um realismo metódico e glacial, sem ponta de sentimentalismo, estilo que será atribuído ao movimento Neue Sachlichkeit [Nova Objectividade]. Em 1923 termina uma obra emblemática, *A Trincheira*, visão feroz da carnificina da guerra, também hoje desaparecida. Para preparar o quadro, frequentou

¹⁸⁴ Otto Dix (1891-1969), pintor e gravador, é um dos mestres do expressionismo alemão. Frequentou a Academia de Belas Artes de Dresden antes de 1914 e durante a guerra serviu como metralhador em regimentos de linha. Nos diversos sectores por onde passou, França, Rússia e Bélgica, produziu centenas de desenhos que enviava pelo correio a uma amiga que os guardava, Helene Jakob (Dagen 2012b, 128). Na década de 1920 foi um dos rostos do chamado “regresso à ordem”, com o movimento Neue Sachlichkeit [Nova Objectividade]. Sobre Dix como artista de guerra veja-se Cork 1994, 93-307, Dagen 1996, 212-228 e Dagen 2012b, 128-132. Ver ainda um raro artigo traduzido em português, Winter, Jay. 1994. “Otto Dix queimado pela água-forte da guerra”. *Público* (ed. Lisboa). 31 Agosto: 10-11. Sobre a relevância desta fase na sua pintura das décadas de 1920-1930 consulte-se Peters, Olaf, dir. 2010. *Otto Dix*. Munich: Prestel Verlag.

cursos de anatomia, fez estudos na morgue da cidade, desenhou a partir de fotos ampliadas de cadáveres tiradas nas trincheiras (Dagen 1996, 220). A composição será retomada em 1932 no painel central de um tríptico, com predela, intitulado *A Guerra*, presentificando o apocalipse sob a forma de um retábulo moderno, como uma via sacra e paixão do soldado alemão da guerra de 1914 (Figura 78). Dix apura um realismo minucioso e macabro, com cadáveres e restos anatómicos em estado de putrefacção acumulados na trincheira, descrevendo uma acção nos painéis laterais em que os soldados marcham e regressam depois destroçados pelo inferno da batalha, terminando no descanso eterno, na predela. Para comunicar o horror da guerra aos contemporâneos, Dix abandona o expressionismo angular e impulsivo, que praticara durante o serviço militar, e adopta conscientemente a técnica meticulosa dos mestres alemães do Renascimento, especialmente de Matthias Grünewald (1470-1528). Em 1927 o pintor explicara o motivo instrumental dessa escolha, que traduzia o modo como a guerra teria de ser vista, bem de perto:

Pour moi, la nouveauté en peinture, c'est traiter des sujets qui ne l'ont pas été et d'intensifier les modes d'expression qui sont déjà à l'oeuvre chez les maîtres anciens. [...] Pour cette raison, la question la plus importante a toujours été de s'approcher d'aussi près que possible de que je vois – le «quoi» compte plus que le «comment» (apud Dagen 1996, 225).

É evidente que ao expôr sem complacência a barbárie das trincheiras Dix foi hostilizado pelos sectores conservadores e nacionalistas, que recenseando o quadro *A Trincheira* consideraram uma pintura mórbida e imoral, no fundo cúmplice dos horrores da guerra (Dagen 1996, 221). O director do Museu Wallraf-Richartz de Colónia teve mesmo de anular a sua aquisição devido às críticas violentas.

Após o triunfo do nacional-socialismo, Dix foi acusado de promover a degradação do soldado alemão (Willet 2002, 71) e demitido de professor da Academia de Dresden em 1933. Os usos políticos das obras de Dix são uma medida da sua importância na constituição de uma memória justa da guerra, na turbulenta Alemanha das décadas de 1920-30. A exposição pacifista *Nie wieder Krieg!* [Nunca mais a guerra!], que em 1924 assinalou o décimo aniversário do começo da guerra e itinerou por várias cidades alemãs, apresentou *A Trincheira* e uma série de 50 gravuras, a água-forte e água-tinta, intitulada (tal como mais tarde o tríptico) *Der Krieg* [A Guerra], publicada nesse ano em cinco portefólios pelo seu galerista berlinense Karl Nierendorf.

Já em 1937, as mesmas obras foram apresentadas, tal como *Mutilados de guerra (com auto-retrato)* de 1920, na infame exposição de arte moderna confiscada dos museus alemães organizada pelo regime nazi, em Munique, intitulada *Entartete "Kunst"* ["Arte" Degenerada]. As duas pinturas estão há décadas desaparecidas, tendo sido provavelmente destruídas pelos nazis a seguir à exposição de 1937 (Cork 1994, 273).

O pintor alemão da Grande Guerra realizará uma última obra sobre o tema em 1934, *Flandres* (Figura 79), inspirando-se nas últimas páginas de um romance icónico da guerra, *Le Feu* de Henri Barbusse (1873-1935), denúncia pacifista da carnificina das trincheiras. O escritor comunista já prefaciara uma edição económica das gravuras de *Der Krieg*, em 1924. Vigiado pela Gestapo e impedido de expôr publicamente as suas obras (Dagen 2012b, 132), Dix acabará por se retirar para o Lago de Constança, perto da Suíça, pintando paisagens idílicas, antes de ser forçado a incorporar-se no exército alemão no final da Segunda Guerra Mundial.

Num mundo reerguido após a catástrofe de 1914-1918, construir grandes espaços memoriais ou comemorativos que apresentassem em permanência pintura de arte evocativa da guerra, como Sousa Lopes e o Ministério da Guerra conseguiriam concretizar em Portugal, revelou-se nos casos mais referidos uma tarefa destinada ao fracasso. Os governos que tinham desempenhado um papel crucial no incentivo à representação artística do conflito não conseguiram materializar esses projectos, em grande medida devido às restrições orçamentais do pós-guerra. E a encomenda de ambiciosos ciclos picturais – salvo o programa inglês de 1919 – teve o mesmo resultado. O caso imbricado do Reino Unido e do Canadá, verificámo-lo no capítulo anterior, é paradigmático de como um programa de encomendas exemplarmente conduzido, indo ao pormenor de uniformização das dimensões visando uma disposição unitária, comprometeu desse modo o impacto público na sociedade, especialmente no segundo caso. Como vimos, duas galerias memoriais para dispor as colecções reunidas pelo BWMC e CWMF chegaram a ser planeadas, mas nunca construídas. No Canadá, oito pinturas da colecção foram colocadas na câmara do Senado, em estilo neo-gótico, quando o parlamento da capital foi reconstruído em 1922 (Malvern 2004, 81-84).

Outros dois exemplos podem ser aduzidos. Na capital britânica, a Câmara dos Lordes decidiu encomendar um ciclo de pinturas em memória do conflito para a Royal Gallery, no Parlamento de Westminster, local destinado a recepções e jantares de gala. O escolhido foi Frank Brangwyn (1867-1956), um muralista experiente, durante a

guerra colaborador do Departamento de Propaganda e do álbum *Britain's Efforts and Ideals* (1917). Concluindo entre 1924 e 1926 uma série de telas com assuntos do exército inglês em França, as obras foram porém rejeitadas pelos lordes. Ao que parece, por lembrarem aos visitantes os desastres de guerra (Cork 1994, 292).¹⁸⁵ Em Paris, o sucessor do general Niox à frente do Musée de l'Armée, general Gabriel Malletterre (1858-1923), encomendou a François Flameng a decoração do amplo salão nobre (*Salle d'honneur*) do Hôtel des Invalides, em 1921. Flameng concebeu um programa previsível, que fazia jus à sua posição como decano dos pintores de batalha tradicionais e presidente da Academia de Belas-Artes (e da Sociedade dos Artistas Franceses), mas que na ambição da escala não era de todo conservador. No *plafond* da sala (com cerca de 300 metros) representar-se-ia uma “Apotese do soldado francês”, das origens da nação até à vitória de 1918; nos painéis murais as seis batalhas mais importantes da história francesa e as figuras nacionais.¹⁸⁶ Após a morte de Flameng, em 1923, os trabalhos foram ainda prosseguidos pelo discípulo preferido do mestre, e combatente na guerra, Charles Hoffbauer (1875-1957). No entanto, as decorações acabariam por não chegar até ao presente, destruídas por um incêndio em data desconhecida.¹⁸⁷

Parece claro que nos anos que se seguiram ao fim da Grande Guerra, na época em que os governos promoviam o culto laico do Soldado Desconhecido, os projectos mais originais de pintura concebida especificamente para um espaço memorial foram incentivados não pelo Estado, mas por comunidades locais, em dois lugares de invocação religiosa decorados por artistas que tiveram uma experiência directa da guerra.

Na Áustria, como referi acima, Albin Egger-Lienz realizou uma decoração de pinturas a fresco na Capela Memorial da Guerra (Kriegergedächtniskapelle), em Lienz, entre 1923 e a inauguração de 1925, convidado pelo conselho municipal e por

¹⁸⁵ Instruído para que a nova tentativa não tivesse referências explícitas à guerra, Brangwyn completou um segundo ciclo de pinturas entre 1927 e 1933. A série já não possuía ligação visível ao tema original, representando os vários domínios e povos do Império Britânico, em telas de grande dimensão e apelo decorativo, num estilo sintético pós-impressionista, de cor exuberante. Rejeitado novamente, o conjunto de 17 painéis decorativos acabou por ser doado e instalado até hoje no Brangwyn Hall, em Swansea (País de Gales), inaugurado em 1934, integrado no centro cívico e cultural Guildhall.

¹⁸⁶ Musée de l'Armée, *Musée de l'Armée. Historique. Vol 3. 1914-1929*, fólios 149, 156-157 e VACQUIER, J. 1923. “Nécrologie. François Flameng”. *Bulletin de la Société des Amis du Musée de l'Armée* 16 (Septembre): 20-22.

¹⁸⁷ Sylvie Le Ray-Burimi, *conservateur en chef* do Musée de l'Armée, em entrevista ao autor, 3 Outubro 2013.

recomendação do arquitecto do edifício Clemens Holzmeister (1886-1983).¹⁸⁸ O projecto do artista é muito simples, dois pequenos frescos nas extremidades da capela e duas grandes composições nas paredes norte e sul (Figuras 80 e 81). À entrada um fresco alude à parábola bíblica do semeador e da semente do mal, que é a da guerra, para depois representar-se nas grandes composições as consequências humanas e os soldados vítimas do conflito. Uma delas, como vimos, é uma versão da icónica pintura de 1916, aqui intitulada *Ataque. Os sem nome* (Figura 64). A evocação nacional torna-se explícita, pois Egger-Lienz pintou uma lápide no canto inferior esquerdo da composição, listando os sete campos de batalha mais importantes do exército austro-húngaro. No fundo da capela, na parede virada a Oriente e debaixo de um óculo, vê-se uma imagem a meio-corpo de Cristo ressuscitado, sugerindo que os soldados terão o destino dos justos. A imagem foi muito polémica à data da inauguração, a fisionomia sofrida e não convencional do Salvador motivou protestos de clérigos locais e a proibição do culto por parte do Vaticano logo em 1926. A proibição só seria levantada em 1983 e a capela consagrada ao culto finalmente quatro anos depois. Egger-Lienz está sepultado no interior do monumento, sob a versão a fresco da sua pintura mais emblemática.

Projecto mais complexo e com uma escala ambiciosa, único no plano internacional, foi o de Stanley Spencer, na Capela Memorial Sandham, em Burghclere, Hampshire (Figura 82). Consagrada como Oratory of All Souls, foi projectada pelo próprio artista, para a qual realizou estudos das pinturas murais a óleo em 1923. O financiamento privado foi assegurado pela família Behrend, colecionadores do pintor, tendo sido dedicada a um familiar, o tenente Henry Sandham, morto por doença contraída na frente da Macedónia (Cork 1994, 296). Spencer foi enfermeiro e soldado de infantaria também na frente oriental, servindo anteriormente em hospitais de Bristol e de Salónica.¹⁸⁹ O que o seu programa apresenta, num conjunto de pinturas a óleo sobre tela executado entre 1927 e 1932, são episódios e experiências muito pessoais da

¹⁸⁸ Actualmente intitulada Capela Memorial Albin Egger-Lienz, o monumento é um pólo do museu municipal de Lienz, o Schloss Bruck.

¹⁸⁹ Stanley Spencer (1891-1959) formou-se, tal como outros modernistas ingleses, na Slade School (Londres) e eclodida guerra alistou-se no Royal Army Medical Corps, no Verão de 1915, servindo no hospital de Beaufort (Bristol). No ano seguinte seguiu para a frente dos Balcãs, na Macedónia, onde serviu num hospital de Salónica e depois como soldado no Royal Berkshire Regiment. Realizou uma pintura para o BWMC, intitulada *Travoy's Arriving with Wounded at a Dressing Station at Smol, Macedonia, September 1916* (1919, IWM). A sua figuração é particularmente original, frequentemente associada ao culto da ingenuidade e do mundo infantil. Sobre o impacto da guerra na sua pintura, com incidência no projecto de Burghclere, veja-se Cork 1994, 296-301 e Malvern 2004, 162-177.

sua vida militar, alegorias laicas cujo segundo sentido supõe quase sempre uma religiosidade da parte do observador.

O pintor inglês terá assumido como modelo do projecto a conhecida Capela Scrovegni, ou da Arena (terminada em 1320), pintada a fresco por Giotto, em Pádua (Cork 1994, 297). A sua decoração, porém, é menos complexa e consiste em oito painéis de remate arqueado que preenchem as paredes norte e sul, acompanhados de predelas, encimados por dois grandes panoramas, representando soldados num acampamento ou nas margens de um rio nos campos da Macedónia. As diferentes situações não têm uma inter-relação clara, não existe uma narrativa evidente. Spencer mostra os seus companheiros não em batalhas ou em sofrimento, mas em circunstâncias de paz e descanso, envolvidos nas tarefas simples do quotidiano militar. Algumas são rituais frequentes de lavagem e de higiene dos soldados, com um nítido sentido de purificação espiritual, neste lugar religioso. Esta ideia, de um santuário protector e regenerador (Malvern 2004, 165), está implícita na composição redentora final que preenche completamente a parede do fundo, intitulada *The Resurrection of Soldiers* (1928-29). Os escolhidos por Deus, na típica figuração de Spencer como crianças crescidas, ainda de uniformes, entreadjudam-se a sair dos túmulos e do isolamento e transportam as cruces brancas, empilhando-as ao centro, alguns ainda contemplam-nas. Cristo é uma figura quase invisível no fundo da composição, com a fisionomia idêntica à dos soldados e só distinguível pela túnica branca, recebendo as cruces que os soldados lhe entregam.

Pela coerência e monumentalidade do programa, realizado numa iconografia muito pessoal, o projecto de Spencer pode ser visto no seu profundo sentido cultural como o apogeu de uma pintura de guerra testemunhada e singularmente autobiográfica, em que o argumento já não é mais o feito heróico e mitificado mas a experiência do soldado comum. Essa sensibilidade surgiu com o impacto tremendo que a guerra tivera nas políticas culturais, na própria estratégia dos artistas e, finalmente, nos discursos de memória pelos quais ela pôde ser significada e transmitida, à comunidade do pós-guerra e às gerações que vieram depois dela.

Capítulo 5

A guerra ilustrada e mediática

A parte internacional deste estudo ficaria incompleta se ignorássemos o impacto cultural do que designamos como as diferentes culturas visuais da Grande Guerra. Pela sua massificação e reprodução em série elas atingiram uma audiência mais vasta do que a pintura de arte que analisámos, apresentada publicamente nas galerias e nos museus. Falamos de representações características da cultura popular moderna, como a ilustração, o cartoon ou o cartaz. Em resultado do desenvolvimento industrial e tecnológico do mundo ocidental no final do século XIX, a disseminação rápida de imagens operava-se através da imprensa ilustrada e de recentes técnicas de impressão a cor como a cromolitografia. Sob o impulso estatal e dos seus poderosos recursos, recentes tecnologias como a fotografia e o cinema adquiriram igualmente durante a guerra uma visibilidade pública sem precedentes. Contudo, será importante compreender que estas representações foram frequentemente o resultado criativo de decisões estratégicas dos departamentos oficiais de propaganda. Neste capítulo oferecemos uma análise muito sintética das culturas visuais mais importantes que vieram enriquecer ou transformar o campo tradicional das representações da guerra.

As imagens mais presentes passavam semanalmente pelas rotativas da imprensa ilustrada do mundo inteiro. Em França, com o célebre *Salon* – a grande exposição anual de belas-artes no Grand Palais – fechado até 1918, a pintura militar parecia ter uma segunda vida bem mais mediática nas páginas semanais das revistas ilustradas. Estas respondiam a uma grande procura de imagens da vida militar nas zonas da frente e de episódios de combate, vigiadas atentamente pelos gabinetes ministeriais da censura de guerra. A mais importante revista generalista era *L'Illustration* (Paris), onde um pintor como François Flameng, como vimos, divulgou durante a guerra o seu trabalho, mas outras publicações surgiram entretanto, especificamente dedicadas ao conflito, como *La Guerre Documentée* (Paris), onde figuravam as habituais capas a cor de Lucien Jonas (Figura 83).

Flameng não era, todavia, o único artista a beneficiar de destaque central na célebre página dupla a cores de *L'Illustration*. Georges Scott foi talvez o seu colaborador mais assíduo, sendo o típico pintor militar que fez carreira e fortuna como

repórter gráfico na imprensa ilustrada, testemunhando vários conflitos internacionais. O seu trabalho na guerra dos Balcãs entre 1911-1913, como correspondente de guerra da revista, trouxe-lhe experiência e um grande reconhecimento, preparando-o para o ritmo necessário durante a Grande Guerra.¹⁹⁰ Scott vertia nestes episódios do *front*, afinal, os valores tradicionais da pintura militar, e com um realismo hábil e apurado sentido cenográfico transmitia a tenacidade e o heroísmo do soldado francês (Figuras 84 e 85). Estas representações patrióticas disseminavam-se entre a população através do postal ilustrado, que circulava entre a retaguarda e a frente de guerra, sinal claro da popularidade deste tipo de imagens (Figura 86).

As reconstituições gráficas em que Scott era mestre estavam igualmente presentes, com graus de imaginação variáveis e sofisticação artística, na imprensa ilustrada alemã ou austríaca; contudo, elas circulavam com particular rapidez pela imprensa dos Aliados, com destaque para revistas de referência como *The Graphic* (Londres) ou *L'Illustrazione Italiana* (Milão). A *Ilustração Portuguesa* publicada em Lisboa não era exceção, onde desde 1914 se importavam sobretudo imagens das revistas britânicas, reproduzidas por vezes em dupla página. Por exemplo, numa ilustração da segunda batalha de Ypres, em 1915, que vimos Jack e Roberts representarem em pintura (Figura 87). Tal como o semanário parisiense, outros títulos tinham os seus artistas de eleição a quem davam destaque editorial, como no *The Illustrated London News* a colaboração do veterano pintor militar Richard Caton Woodville (1856-1926), ou do italiano Achille Beltrame (1871-1945) em *La Domenica del Corriere*, suplemento ilustrado semanal do *Corriere della Sera* (Milão).¹⁹¹ Na revista *Illustrirte Zeitung*, de Leipzig, o trabalho de Felix Schwormstädt (1870-1938) foi

¹⁹⁰ Georges Scott (1873-1943), pintor e ilustrador francês, expôs regularmente no salão da Société des Artistes Français e era membro da Société des Peintres Militaires. Desenhou com o seu mestre Édouard Detaille os novos uniformes do exército francês em 1911-12. Colaborador assíduo da revista *L'Illustration* desde 1892, seu correspondente de guerra nos Balcãs entre 1911 e 1913, Scott foi provavelmente o seu ilustrador mais prolífico durante a Grande Guerra, distinguindo-se de Flameng com um estilo mais épico e sensacionalista. O relato literário e as fotografias que ele próprio registava eram fontes indispensáveis para compor as suas imagens (Lacaille 1998, 13). Envolveu-se também na criação do Théâtre aux armées, para diversão das tropas. Realizou duas exposições de guerra em Paris, na galeria Georges Petit (“Visions de guerre” em Fevereiro 1915 e uma outra individual em Novembro 1917). O salão da Société des Artistes Français expôs parte dela em 1918. Para a sua obra de guerra veja-se Lacaille 2000, 25-26; 45-46, e o catálogo de exposição *Georges Scott, peintre de la Grande Guerre*. 1994. Guer: Musée du Souvenir des Écoles de Saint-Cyr Coëtquidan.

¹⁹¹ Sobre o artista italiano, vejam-se duas recentes (e raras, em relação a outros) antologias críticas das ilustrações de guerra, em Oliva, Gianni. 2012. *La Domenica del Corriere va alla Guerra. Il 1915-18 nelle tavole di Achille Beltrame*. Milano: Gaspari Editore, e Folisi, Enrico. 2014. *La Domenica del Corriere alla Grande Guerra degli altri. I disegni a colori di Achille Beltrame (28 giugno 1914 – 23 maggio 1915)*. Milano: Gaspari Editore.

particularmente interessante pois revelava nalgumas páginas perspectivas que nenhum repórter fotográfico podia captar na época, nem qualquer outro artista do lado aliado o poderia sugerir com esta acuidade, como o aspecto e a vida militar no interior dos submarinos ou dos temidos Zeppelins alemães (Figura 88).

Já a ilustração como comentário e sátira político-social, o conhecido cartoon, desempenhava um papel, tal como hoje, de ênfase dos conteúdos editoriais dos periódicos, papel importante numa batalha de propagandas que se desenrolava no campo mediático. Compreensivelmente, a eficácia de “armas” como o humor e sátira, em tempo de guerra, era usada para influenciar favoravelmente a opinião dos leitores e preservar o ânimo da população que suportava a acção dos exércitos. Um dos mais conhecidos em França – e popular entre os soldados – foi o pintor e caricaturista Jean-Louis Forain, que aos 62 anos voluntariara-se para a frente e era inspector-geral das secções de camuflagem do exército francês.¹⁹² Enquanto singular cronista gráfico de guerra, o cartoon que publicava todas as quartas-feiras no diário parisiense *Le Figaro* reproduzia desenhos a carvão de uma simplicidade e desenvoltura de traço características, e assuntos abordados com elegância e ironia (Figura 89), trabalhos reunidos depois em volume em 1920.¹⁹³

O cartoon mais incisivo e demagógico encontrava-se em revistas satíricas muito populares, como *La Baïonnette* (Paris), *Punch* (Londres) e de forma mais inovadora, em *Simplicissimus* (Munique). Neste último, um semanário liberal fundado em 1896, distinguia-se um grafismo sintético e moderno, a duas ou três cores (Figura 90), especialmente inovador no trabalho do norueguês Olaf Gulbransson (1873-1958). Ainda na imprensa alemã vale a pena lembrar os cartoons do português Emmerico Nunes, que trabalhava em Munique desde 1911.¹⁹⁴ As capas que ilustrou para o suplemento de

¹⁹² Jean-Louis Forain (1852-1931) pertenceu ao grupo dos pintores impressionistas desde os anos iniciais de 1870, explorando temas de observação social, distinguindo-se depois como decorador que adaptou originalmente o estilo sintético dos cartazes, sobretudo nos painéis em mosaico na fachada do Café Riche, destruídos em 1899. Desde cedo desenvolveu, paralelamente, uma carreira como ilustrador na imprensa parisiense, com a qual obteve grande sucesso. Para uma síntese recente do seu percurso, incluindo a sua colaboração como pintor e cartoonista de guerra, veja-se Valdès-Forain, Florence. 2011. *Jean-Louis Forain (1852-1931). “La Comédie parisienne”*. Paris: Paris Musées.

¹⁹³ Forain. 1920. *De la Marne au Rhin. Dessins des années de Guerre 1914-1919*. 2 vols. Paris: Éditions Pierre Lafitte.

¹⁹⁴ Emmerico Hartwich Nunes (1888-1968), nascido em Lisboa filho de mãe alemã, participou na Exposição Livre de 1911 e na primeira exposição da Sociedade dos Humoristas Portugueses em 1912, que divulgou a caricatura moderna, no Grémio Literário (Lisboa). Estudando nas academias livres de Paris entre 1906 e 1911, onde contactou com modernistas portugueses, Emmerico instala-se de seguida em Munique, iniciando colaboração com o semanário humorístico *Meggendorfer-Blätter*, com o qual

guerra do semanário humorístico *Meggendorfer-Blätter* mostravam idêntica modernidade, na simplificação do traço e de planos de cor, como num interessante cartoon sobre a entrada dos portugueses na guerra, apresentando os republicanos como um bando de rufias armados (Figura 91). Em Portugal, um outro desenhador revelado nas exposições da Sociedade dos Humoristas em 1912-13, Stuart Carvalhais, criava para *O Seculo Comico*, suplemento humorístico do jornal *O Seculo* (Lisboa), a pioneira banda desenhada “Quim e Manecas”, saída entre 1915 e 1918.¹⁹⁵ Nela Stuart introduziu uma série de inovações, tendo sido, por exemplo, o primeiro autor europeu a usar os balões para a fala das personagens (Boléo 2010, 22). Nas pranchas do *Seculo Comico*, a dupla infantil inventava os mais delirantes engenhos para aniquilar a resistência do “boche”, produzidos nas fábricas dos aliados ingleses, ou até um plano para tomar as trincheiras alemãs, com a aprovação do marechal Joffre (Figura 92).

O impacto social e político do trabalho destes artistas atingiu o paroxismo com a fama mundial do holandês Louis Raemaekers, apresentado na imprensa como o inimigo número um do Kaiser.¹⁹⁶ Os seus cartoons, representando o exército alemão e

assinou um invulgar contrato de exclusividade que se prolongará por dez anos. Após o início da guerra exila-se em Zurique, de onde continua a enviar os desenhos para a revista alemã. São considerados os seus melhores trabalhos. Regressou a Portugal em 1918, organizando dois anos depois uma exposição de humoristas portugueses e espanhóis no Teatro de São Carlos, em Lisboa. Estabelece-se definitivamente na capital portuguesa em 1921. Sobre a produção gráfica do artista para o semanário de Munique (mais de 1500 trabalhos), incluindo o período de guerra, veja-se Cardoso 2013, 12-22. Desconhecida até há poucos anos, esta fase da carreira do artista foi revelada por Isabel Lopes Cardoso numa exposição no Museu Nogueira da Silva (Braga): *Emmerico Hartwich Nunes – Retrato sensível: Arte e desenho humorístico na imprensa alemã*, de 18 Dezembro 2004 a 26 Fevereiro 2005, viajando depois ao Centro Cultural Português no Luxemburgo (11 a 31 Março 2005).

¹⁹⁵ José Stuart Carvalhais (1887-1961), conhecido simplesmente como Stuart, foi ilustrador e artista gráfico da revista semanal *Ilustração Portuguesa* desde a fundação em 1903, director de *A Sátira* em 1911 e um dos fundadores da Sociedade dos Humoristas Portugueses. A popularidade da banda desenhada “Quim e Manecas” saída em *O Século Cómico* foi tal que se realizou em 1916 o primeiro filme cómico português, estreado em sala, hoje desaparecido. Nos anos 1920 foi colaborador gráfico da imprensa mais dinâmica da capital, como *Diário de Lisboa* e revistas *Contemporânea* e *ABC*. Também noutro semanário humorístico emblemático, *Sempre Fixe*. Em 1925 executou ainda uma pintura de paisagem para o café lisboeta *A Brasileira*, a par dos melhores pintores da década. Trabalhou ainda em teatro e cinema. Sobre a originalidade da criação gráfica de Stuart durante a Grande Guerra veja-se Boléo 2010, 9-29.

¹⁹⁶ Louis Raemaekers (1869-1956), cartoonista do diário *De Telegraaf* (Amesterdão) a partir de 1909, num país neutral, foi tendo desde o início do conflito vários problemas com o governo de Haia. Este cedia a pressões do governo alemão, agastado pelo sucesso internacional dos seus cartoons ferozes e incisivos, denunciando as atrocidades na Bélgica. Os seus desenhos começaram a ter uma rápida distribuição e sucesso internacional. Muito solicitado pela imprensa britânica, em Novembro de 1915 Raemaekers muda-se para Londres, e isso ajudou a credibilizar o boato, repetido durante a guerra (e incentivado, certamente, pela propaganda aliada), de que Guilherme II lhe teria posto a cabeça a prémio por 12 mil florins. Hoje não se encontra qualquer documento oficial que o prove (Ranitz 2014, 107). Realizou em 1915-16 exposições dos seus cartoons em Londres e Paris, mas as suas imagens circulavam também em cartazes, postais, “cigarette cards” incluídos em maços de tabaco, etc. A pedido do primeiro-ministro britânico, Lloyd George, no ano seguinte Raemaekers visita os Estados Unidos da América, que tinham

Guilherme II como bárbaros e sanguinários, podem ser vistos como uma espécie original de “atrocity cartoon”, à imagem da “atrocity propaganda”, que manipulava factos e testemunhos sobre a violenta ocupação alemã na Bélgica e França. Guerra psicológica em que os ingleses se revelaram exímios, sem resposta germânica à altura. Após radicar-se em Londres em Novembro de 1915, o artista assinou contrato com a Wellington House para a distribuição massiva dos seus desenhos nos países aliados e neutrais. Do álbum *Raemaekers Cartoons*, saído em 1916 e reunindo quarenta desenhos, a agência britânica imprimiu edições em dezoito línguas, incluindo a portuguesa.¹⁹⁷ Muitos destes desenhos apareciam frequentemente legendados com citações de declarações e relatórios oficiais relativos aos massacres, num truque que pretendia conferir veracidade às imagens (Figura 93). Não será excessivo considerar, seguindo a investigação recente (Ranitz 2014, 257), que a distribuição mundial dos cartoons de Raemaekers e, de um modo geral, o investimento no seu trabalho pela Wellington House constituiu o maior esforço de propaganda centrado no trabalho de um único artista, durante a Grande Guerra.

Ainda nas artes gráficas, desenvolveu-se exponencialmente a produção de cartazes, meio de comunicação privilegiado pelos departamentos governamentais de propaganda. O objectivo principal era mobilizar a população para uma determinada acção de apoio ao esforço de guerra, com destaque para o recrutamento, os empréstimos públicos e a assistência humanitária. Para responder a essa necessidade muitos artistas que temos vindo a referir, como Georges Scott, Lucien Jonas, ou um desenhador tão respeitado como Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923) – que trabalhava no cartaz publicitário desde os anos de 1890 – colaboraram directamente com os governos, ou para organizações ligadas ao conflito. Disso é bem elucidativa, aliás, a vasta colecção de cartazes da Biblioteca Nacional de Portugal.¹⁹⁸

entrado na guerra em Abril, fazendo uma tournée de conferências e de exposições (e reunindo-se com o Presidente Wilson), que representou um imenso triunfo para a propaganda aliada. Depois da guerra estabeleceu-se em Bruxelas, dedicando muitos cartoons à causa e objectivos da Liga das Nações. Sobre este artista veja-se a monografia fundamental de Ranitz 2014.

¹⁹⁷ *Desenhos de Raemaekers. O célebre artista holandês*. 1916. London: National Press Agency.

¹⁹⁸ A colecção de cartazes da BNP relacionados directamente com o conflito (256 exemplares) é centrada sobretudo na produção norte-americana e francesa. Foi doada em 1977 pelo colecionador Abílio Pacheco Teixeira Rebelo de Carvalho (1894-1987), que a reuniu durante a guerra e na década de 1920, residindo nesses países. Uma selecção foi apresentada na exposição “A I Guerra Mundial – Cartazes da Colecção da Biblioteca Nacional”, BNP, 7 Julho a 3 Setembro 2004. Para uma apreciação crítica sobre esta colecção, e a produção de cartazes de guerra em geral, veja-se Ventura 2013, 17-30 e Santos 2013, 31-39. A partir dessa exposição ficou disponível em linha toda a colecção de cartazes, veja-se Biblioteca

Pretendendo-se acessível ao cidadão comum e espalhando-se pelas ruas das cidades e vilas (e em formato reduzido nas páginas das revistas), o cartaz foi o suporte mais visível e evidente da estratégia de propaganda dos governos em guerra, e uma aposta transversal aos principais beligerantes. O caso mais paradigmático deu-se nos Estados Unidos da América (EUA), que nos dois anos finais da guerra produziram mais cartazes que qualquer outro país beligerante (Creel 1920, 133). Woodrow Wilson (1856-1924) tinha sido reeleito Presidente em 7 de Novembro de 1916, com uma campanha isolacionista assente no slogan: “He kept us out of war”. Ao declarar guerra à Alemanha em 6 de Abril seguinte, respondendo à actuação implacável dos submarinos que ameaçavam a liberdade de navegação atlântica, Wilson precisava urgentemente de uma propaganda organizada e permanente junto da opinião pública, para a persuadir de que o país defendia uma causa justa e apoiasse a expedição dos exércitos do general Pershing até França. É então criado o Committee on Public Information (CPI), agência governamental que assegurava o fluxo de informação oficial, administrava a censura e coordenava a propaganda, confiada ao jornalista George Creel (1876-1953).

Dispondo de grandes recursos financeiros, a estratégia de Creel revelou-se claramente no título do extenso relatório que publicou no pós-guerra: *How We Advertised America* (Creel 1920). Tratava-se assim de “vender” a acção intervencionista do governo aos cidadãos norte-americanos, e para isso o cartaz era uma forma particularmente popular e criativa de publicidade. Com uma impressão rápida e barata, o poster publicitário aperfeiçoara-se com a generalização da cromolitografia (o processo da litografia a cores) e o contributo decisivo dos artistas na década de 1890. Era por isso uma das prioridades da acção de Creel: “I had the conviction that the poster must play a great part in the fight for public opinion”, explicou no seu livro, “[it] was something that caught even the most indifferent eye” (Creel 1920, 133).

Um dos muitos departamentos criados pelo director do CPI foi a Division of Pictorial Publicity, entregue ao mais célebre ilustrador da época, Charles Dana Gibson (1867-1944). Gibson era também presidente da Society of Illustrators nova-iorquina, a qual alistou para a sua causa criando um espírito de corpo. As campanhas para os Liberty Loans, títulos de empréstimo a liquidar pelo Estado depois da guerra, destinados a material de guerra, são o exemplo mais notável da febril actividade do departamento.

Originaram uma campanha agressiva de comunicação sem precedentes, e só no quarto empréstimo em 1918, segundo Creel, produziram-se cem cartazes. Contribuir (financeiramente) para o esforço de guerra, sugerem estas imagens, constitui uma obrigação moral inadiável, e a culpabilização pela eventual falha é uma tática entre outras. Foram variadíssimas estas iconografias da persuasão, criadas numa linguagem clara e imperativa que se intensificava com imagens agressivas ou impetuosas, inspiradas no cartoon ou na pintura pós-impressionista, chegando a um design gráfico inovador. O cidadão confrontava-se com a diabolização do inimigo, na figura de um sanguinário e moderno “huno”, ou com o corpo impetuoso do combatente que se lhe dirigia, lembrando que estava a lutar por ele, ou ainda com uma mãe indefesa, que protegia crianças contra a ameaça iminente (Figuras 94, 95 e 96).

Os recursos plásticos dos cartazes coordenados por Gibson, nos melhores casos, demonstravam uma nítida diferença para uma produção tão relevante como a francesa, ainda marcada pela tradição realista. Veja-se Georges Scott, por exemplo, que utilizava uma iconografia republicana e patriótica, adequada ao significado particular do conflito que a França enfrentava, que se transformara numa guerra de libertação nacional (Figura 97). A modernidade dos cartazes norte-americanos da Grande Guerra talvez resida numa maior articulação gráfica entre slogan e imagem, codificando uma mensagem directa e simplista que usualmente associamos à publicidade. Mas é curioso que Creel tenha insistido que a inovação deste departamento se devia a uma selecção criteriosa de artistas de mérito, “masters of the pen and brush”, como se lhes refere, e não os habituais “commercial artists” da publicidade (Creel 1920, 134). É nítida a preocupação de classificar estes trabalhos como arte. De qualquer modo, os membros da Society of Illustrators eram desenhadores há muito habituados a trabalhar em publicidade. À data do armistício, em vinte meses de actividade, a Division of Pictorial Publicity empregou mais de 300 artistas e submeteu 700 projectos de cartazes para 58 serviços e comités oficiais (Creel 1920, 138).

Na Primeira Guerra Mundial a fotografia consolidou-se como o meio mais utilizado de informação e documentação visual, proporcionando uma cobertura cada vez mais imediata do conflito na imprensa mundial. Tal como nos pontos anteriores, não cabe aqui uma análise detalhada dos significados da fotografia na Grande Guerra. Sublinho apenas três aspectos que me parecem relevantes na produção e difusão da imagem fotográfica durante o conflito. Recordando a sua evolução técnica, é fácil

compreender que a Grande Guerra foi o primeiro conflito extensamente fotografado pelos próprios participantes. O rolo de filme surgira em 1888, destinado a fotógrafos amadores, e a portabilidade das máquinas era uma realidade. A mais popular era a Vest Pocket Kodak surgida em 1912, publicitada durante a guerra pela empresa norte-americana como “The Soldier’s Kodak”. Por outro lado, a reprodução fotográfica na imprensa estava em marcha acelerada desde o início de 1900, através da técnica do meio-tom que permitia a reprodução dos sombreados, transformando a fotografia num meio visual de massas (Roberts 2014).

Em virtude dessas inovações, um sistema de procura e difusão de fotografias “prises sur le vif” põe-se em marcha logo nos primeiros meses de guerra, funcionando numa lógica da oferta e da procura (Dagen 1996, 52). Este fenómeno teve uma particular expressão em França, surgindo um novo modelo de revistas ilustradas semanais, publicadas em Paris, sobretudo *Le Miroir*, *Sur le Vif* e *J’ai vu*. As vendas eram elevadas. *Le Miroir*, a mais popular, em 1917 tinha uma tiragem de 500 mil exemplares (Garnier et Le Bon 2012, 242). Reformulada em Agosto de 1914, a revista informava os seus leitores na capa: “*Le Miroir* paie n’importe quel prix les documents photographiques relatifs à la guerre, présentant un intérêt particulier.” Estabelecia-se um concurso mensal, cujo prémio mais elevado era de mil francos, atribuído à fotografia mais “surpreendente” (*saisissante*). Era o início da “guerra fotogénica”, como a qualificou Philippe Dagen (1996, 54-55). Nesta fase, os fotógrafos só poderiam ser os próprios oficiais e soldados: os instantâneos “clandestinos” que apresentavam, por vezes num enquadramento menos cuidado, pareciam ter mais verdade que as fotos oficiais. Apesar de oficialmente ser proibido, no teatro de operações, o uso de câmaras fotográficas sem uma autorização do general comandante, a verdade é que *Le Miroir* ia conseguindo publicar, com autorização da censura, imagens cada vez mais sensacionalistas e macabras (Dagen 1996, 55). Na capa de 20 de Junho de 1915, por exemplo, o leitor podia ver uma trincheira tomada em Souchez, durante a batalha de Artois, preenchida com cadáveres de soldados alemães. Ainda hoje é impossível perceber se estas fotos eram instantâneos verdadeiros ou encenados (Figura 98).

Com a estabilização da frente de guerra em linhas de trincheiras fortificadas, no Inverno de 1914, quando os governos e estados-maiores percebem que o conflito não estaria resolvido em poucos meses, criaram-se progressivamente secções fotográficas nos exércitos, responsáveis pela imagem oficial das operações militares em curso. A

generalização de uma reportagem oficial de guerra, feita por técnicos especializados e não por contingências de amadores, controlada pela censura das autoridades de cada país, foi uma invenção surgida durante a guerra de 1914 (Carmichael 1989, 1). As finalidades básicas eram a informação, a propaganda e o arquivo. Uma cobertura independente pela imprensa era liminarmente proibida mas, como seria previsível, para protagonizar a missão destas secções foram contratados os experientes repórteres fotográficos de jornais e da imprensa ilustrada.

No campo de batalha mais importante da Grande Guerra, a frente ocidental, actuavam as duas unidades fotográficas mais experientes: a Section photographique de l'armée, criada em Maio de 1915, e o Bild- und Filmant [Departamento de Fotografia e Filme], que a partir de Janeiro de 1917 centralizava todas as actividades de encomenda, produção, censura e distribuição de fotografias e películas de filme do exército alemão (Roberts 2014). Para se ter uma ideia da produção imensa destas unidades, um relatório de Outubro de 1917 informava que a secção francesa empregava 27 operadores de câmara (anonimamente identificados por uma letra) e realizara até então 2.250.000 provas, à razão de seis mil por dia (Apostolopoulos 2012, 266). Para além de fornecer a imprensa, as imagens eram publicadas em álbuns luxuosos e em colecções de postais. Os britânicos, para além do Canadá e da Austrália que tinham fotógrafos próprios, não tinham um departamento fotográfico formal. Tal como na área artística, tinham fotógrafos oficiais: e apenas dois cobriam o teatro de operações em França, Ernest Brooks (1878-1941) e John Warwick Brooke (1886-1929). “The two Brookies”, chamavam-lhes os soldados. Muitas fotos da dupla ultrapassaram o registo da reportagem convencional e atingiram uma qualidade superior, ao aproximarem-se perigosamente das operações de combate (Figuras 99 e 100).

À medida que as secções fotográficas militares desenvolvem o seu trabalho a fotografia ocupava cada vez mais espaço mediático nos jornais e revistas ilustradas. Estima-se mesmo que o seu desenvolvimento correspondeu a uma redução significativa da visibilidade pública de outras formas de registo fotográfico, de independentes ou clandestinos (Roberts 2014). Mas o fenómeno que indica claramente a prioridade que as autoridades conferiam ao estreante meio de representação são as exposições de fotografias de guerra, apresentadas em locais nobres como museus ou galerias de belas-arts. É este o terceiro aspecto que importa salientar. Durante a guerra nunca houve exposições internacionais de arte oficial, que reunissem vários países; no entanto, pelo

menos do lado da Entente, organizaram-se duas exposições interaliadas de fotografia em Paris, com secções nacionais independentes, em 1916 e no ano seguinte.¹⁹⁹ Mas o habitual era cada país organizar mostras de fotografia, por vezes itinerantes no próprio território, ou apresentadas em países aliados e neutrais. Sabe-se, por exemplo, que eram mostradas aos visitantes vistas estereoscópicas, sugerindo relevo e tridimensionalidade nas imagens (Garnier et Le Bon 2012, 548). Destas mostras subsistem hoje vários testemunhos na imprensa. As formas de apresentação da fotografia nesses eventos, o *display*, era feito sob a forma de ampliações de grande formato emolduradas. Repare-se, por exemplo, numa reportagem saída na revista *The Graphic* sobre uma exposição de fotografias oficiais de guerra, a cores, nas Grafton Galleries de Londres. Nela se reproduz uma obra apresentada como “the largest photograph yet taken during the war” (Figura 101).²⁰⁰ Tratava-se de um registo da conquista da colina de Vimy pelos canadianos em 1917. A fotografia instantânea que se massificava nas páginas da imprensa mundial parece transfigurar-se, nestas exposições muito publicitadas, num dispositivo que mimetizava a respeitabilidade e a aura dos grandes formatos da pintura histórica de museu.

Quanto à sétima arte, em desenvolvimento acelerado desde a sua invenção em França em 1895, sabe-se que as principais empresas de cinema (Pathé Frères, Gaumont, Éclair e Éclipse) pressionaram as autoridades no sentido de poderem filmar mais de perto as operações militares, para responder à curiosidade do público e à expectativa de aumento das suas margens de lucro (Challéat-Fonk 2012, 265). É então firmado um acordo com o sindicato de distribuidores e criada uma secção cinematográfica, em Fevereiro de 1915, três meses antes da secção fotográfica. Todavia, tal como na Alemanha, e curiosamente no mesmo mês (Janeiro de 1917), as autoridades francesas decidem fundir os dois serviços numa única Section photographique et cinématographique de l’armée (SPCA), sob tutela conjunta dos ministérios da Guerra e da Instrução Pública e Belas-Artes.

¹⁹⁹ *Exposition de photographies de guerre prises par les sections photographiques des armées alliées*, Pavillon de Marsan, 1 Outubro a 2 Novembro 1916, e *2e Exposition interalliée de photographies de guerre. Documents Officiels des Armées Américaine, Belge, Britannique, Française, Italienne, Japonaise, Portugaise, Roumaine, Russe et Serbe*, Terrasse des Tuileries/Salle Jeu du Paume, 15 Novembro a 15 Dezembro 1917.

²⁰⁰ “British battles in photography. The camera as war correspondent”. *The Graphic* (London). 9 March 1918: 293. A mostra intitulava-se *First Grand Exhibition of British Battle Photographs in Colour*, Grafton Galleries, 4 Março a 27 Abril 1918.

Uma síntese recente diz-nos que os filmes de actualidades foram o produto mais eficaz da colaboração entre os Estados beligerantes e as empresas cinematográficas (Véray 2014, 477). As *actualités* tinham sido inventadas pela Pathé Frères em 1908 (a maior empresa mundial de cinema na época) como curtas-metragens de notícias, e eram exibidos nas salas antes dos filmes de ficção, ou em cinemas exclusivamente dedicados ao género, ainda na época do cinema mudo. Em França apresentavam-se a partir de 1914 com o título de *Annales de la Guerre*, em Inglaterra *Pictorial News*, na Alemanha *Messter-Woche* [A semana de Messter (empresário alemão)]. Antecessores do género de filmes que hoje classificamos como documentários, eram sobretudo pequenos episódios da vida militar, intercalados por intertítulos, registando com frequência as cenas previsíveis da propaganda oficial: a organização e logística das tropas, os cuidados médicos e o tratamento humanitário dos prisioneiros, as ruínas de edifícios históricos. Raramente apresentavam, pelo menos nos primeiros anos, imagens reais dos combates que a fotografia já se empenhava em registar, em competição com as outras artes visuais e com sérios riscos de vida para os operadores.

Aquilo que pintores, ilustradores, e até mesmo fotógrafos já representavam desde 1914 os operadores de câmara só puderam captar a partir de 1 de Julho de 1916. Nesse dia foram autorizados a permanecer na primeira linha e registar imagens do início de uma batalha, a célebre batalha do Somme, uma gigantesca ofensiva britânica e francesa que durou até Novembro. Foi talvez a batalha mais mediática da Grande Guerra. Foi para a registar que o War Propaganda Bureau contratou o primeiro artista oficial britânico, Muirhead Bone, e o primeiro fotógrafo oficial, também já referido, Ernest Brooks. As sequências filmadas mostravam os preparativos e a movimentação das tropas, as detonações e o ataque da infantaria, a violência dos combates, por fim o rescaldo da batalha (Figura 102). Filmagens que deram origem ao documentário de longa metragem *The Battle of the Somme*, estreado em Agosto de 1916 em Londres, ainda a grande ofensiva não tinha terminado. O impacto foi enorme no Reino Unido, estimado em vinte milhões de espectadores (Véray 2014, 490), isto é, cerca de metade da sua população total. A popularidade desta obra consolidou definitivamente o cinema como um instrumento central de propaganda. Em Outubro era criado o War Office Cinema Committee. Os alemães responderam ao repto com o documentário *Bei unseren Helden an der Somme* [Com os nossos Heróis no Somme], concebido segundo a mesma lógica, mas com corajosas filmagens do combate no bosque de Saint-Pierre-Vaast, e a

notável sequência final de uma vista panorâmica do campo de batalha, com as massas desordenadas das tropas de assalto a progredirem na paisagem imensa, por entre explosões, num enquadramento próximo das pinturas de batalha do século XVII (Figura 103). A tendência para o pleno reconhecimento oficial do poder do cinema sobre a opinião pública consagrou-se na posição do general comandante Erich Ludendorff (1865-1937), quando escreveu em 1917 que a guerra mostrara que a imagem e o filme eram notavelmente poderosos, e que este último deveria ser fomentado pela indústria alemã como uma “arma de guerra” (Véray 2014, 482).

No cinema de ficção, com autoria mais evidente, é compreensível que só depois da guerra se produziram obras relevantes que faziam uma leitura anti-militarista e humanista do conflito. Só para dar três exemplos mais conhecidos, refira-se *All Quiet On the Western Front* de Lewis Milestone (EUA, 1930), *La Grande Illusion* de Jean Renoir (França, 1937) ou *Paths of Glory* de Stanley Kubrick (EUA, 1957). Mas a obra que inaugurou toda esta cinematografia crítica da guerra, como tem sido destacado justamente, foi um filme rodado nos últimos meses do conflito: *J'accuse* de Abel Gance (França, 1919).²⁰¹ Gance trabalhava para a SPCA desde 1917 e o filme foi encomendado pelo ministério da Guerra, e em grande parte financiado pela Pathé. Porém, à medida que se torna mais pessimista e apocalíptico, o filme vai-se afastando de um tom inicial acusatório contra as atrocidades alemãs, e na parte final Gance assume uma crítica incisiva da guerra e das suas consequências nos combatentes e nas sociedades.

O héroi do filme é Jean Diaz (interpretado por Severin Mars), um poeta combatente que é ferido e enlouquece no combate sórdido das trincheiras. Fugindo do hospital, Diaz regressa à sua aldeia na Provença e conta aos conterrâneos o sonho que tivera, do próximo regresso a casa dos soldados mortos na guerra. Na sequência seguinte vemos o campo de batalha preenchido de cruzeiros e os soldados que se erguem do solo, e se dirigem num cortejo macabro para as suas aldeias, com o objectivo de testemunharem se os vivos foram dignos do sacrifício final (Figura 104). Aterrorizados pela visão dos soldados-fantasma, os aldeãos ajoelham e rezam, prometendo emendar os

²⁰¹ Para uma análise detalhada do significado político e memorial deste filme veja-se Winter 2014, 15-22, 133-138 e Véray 2014, 498-499. Refiro-me à primeira versão do filme, pois Abel Gance realizou uma segunda versão em 1937, com som e alterações no argumento. Blaise Cendrars (1887-1961), poeta vanguardista e combatente que perdeu o braço direito na guerra, foi o principal consultor e assistente de Gance na versão de 1919. Esta teve um imenso sucesso comercial não só em França, mas igualmente no Reino Unido e nos EUA. Jay Winter estima que atingiu perto de dois milhões de espectadores.

roubos e traições que os soldados presenciaram. Os combatentes regressam então às sepulturas convencidos da missão cumprida. Após relatar o sonho, Jean Diaz morrerá na sequência final, em tom apocalíptico, investivando o sol pela indiferença perante os horrores da guerra.

Como observou Jay Winter (2014, 17), que utilizou o filme como um leitmotiv do seu estudo sobre as representações da memória da guerra, Gance trouxe para o cinema e para as representações do conflito uma visão artística em que os mortos eram também os protagonistas. Precedendo a *Ressureição dos soldados* que Spencer pintou em Burghclere, ou o tríptico de Dix encenado como o calvário e a descida aos infernos do soldado comum, Gance encontrara nesta sequência de clara ressonância cristã – em que os combatentes mortos regressam para julgar os vivos – uma alegoria poderosa para exprimir sentimentos de dor, de luto, mas igualmente de revolta, que milhões dos seus contemporâneos sentiam no rescaldo de uma catástrofe que vitimara um número inimaginável de vidas, e abalara estruturas remotas e tradicionais das sociedades.

Foram múltiplas as culturas visuais que dominaram as representações da Grande Guerra, adaptando-se a um conflito que mobilizou todos os recursos mediáticos e industriais dos beligerantes. A pintura histórica de temas militares competia cada vez mais com imagens que rapidamente se disseminavam numa esfera pública dominada pelos meios de comunicação e pela propaganda de Estado, nascida durante a guerra. Mas é também importante considerar, e este é um dos sentidos da pesquisa internacional neste estudo, que as condições de produção e realizações dos pintores durante a guerra, bem como as representações vulgarizadas pelos novos meios de reprodução mecânica de imagens, não poderão deixar de estar latentes e influenciar, em Portugal, as respostas de alguns artistas e de Sousa Lopes ao conflito mundial que se desenrolava.

Terceira Parte. PORTUGAL NA GUERRA MUNDIAL

Capítulo 6

Compromisso e rebeldia: a guerra na arena política e cultural

A historiografia portuguesa é unânime em considerar que a Grande Guerra agravou a conflitualidade política e social que atravessava a jovem República, fundada em 1910, emergindo como um factor de divisão que precipitou um novo ciclo político do regime. De facto, o início da guerra na Europa em Agosto de 1914 encontra a política nacional numa fase de instabilidade governativa e de total impasse político (Ramos 1994, 500). A questão da entrada ou não do país ao lado dos Aliados, em virtude da aliança britânica, torna-se num espaço de confronto de estratégias de afirmação das principais forças políticas e seus líderes: Afonso Costa (1871-1937), à frente do Partido Republicano Português herdado dos tempos da monarquia, doravante conhecido como o Partido Democrático, que assegurava a hegemonia; António José de Almeida (1866-1929), líder do Partido Republicano Evolucionista; e Manuel de Brito Camacho (1862-1934), chefe da União Republicana. Vejamos sinteticamente a vertiginosa acção política e ideológica destes anos, sob o reagente da guerra europeia em escalada dramática, para de seguida analisar o modo como foi interpretada pelos principais agentes de uma esfera cultural onde predominavam os homens de letras.

Afonso Costa foi o primeiro a perceber que podia utilizar a alegada e imperiosa necessidade de intervenção oficial do país na guerra como uma saída possível para a crise de instabilidade que ameaçava a legitimidade da República. Costa empenhou-se na tentativa de criar uma estratégia nacional que permitisse conseguir o suporte político e financeiro da Inglaterra, que combatia pelos Aliados, mas que se destinava sobretudo a assegurar a hegemonia dos democráticos e a comprometer as outras forças políticas com a política intervencionista. Assumindo-o publicamente, tornou-se no chamado “Partido da Guerra”, como denunciou Brito Camacho, que se opunha à intervenção (Ramos 1994, 502 e 516).

Em Janeiro de 1915, o impasse gerado pelo embate persistente entre o domínio cada vez mais frágil dos democráticos e as oposições motiva a solução de um governo

de iniciativa presidencial, liderado por Joaquim Pimenta de Castro (1846-1918). O velho general, republicano respeitado, queria preservar a não-beligerância e apoiava-se nos adversários políticos de Afonso Costa e nos sectores não-intervencionistas do exército, trazendo também para a esfera de poder sectores mais conservadores e críticos do parlamentarismo liberal (Rosas e Rollo 2009, 116). No seu consulado assiste-se a um crescente activismo monárquico que nele encontra terreno favorável, projectando para a ribalta um movimento surgido no ano anterior, o Integralismo Lusitano, com o principal doutrinador em António Sardinha (1887-1925). Inspirados no “nacionalismo integral” da Action Française, surgida em 1898, os integralistas defendiam uma monarquia tradicionalista de tipo novo, anti-parlamentar e corporativa, de confissão católica, doutrina que fará o seu caminho nos sectores conservadores nas décadas seguintes.²⁰²

Mas a 14 de Maio de 1915 uma revolução de oficiais intervencionistas na marinha e no exército, afectos aos democráticos – e que resulta em centenas de mortos e feridos nas ruas da capital (Rosas e Rollo 2009, 118 e 274) – destitui Pimenta de Castro, reverte a política de neutralidade e prepara eleições. A 13 de Junho o partido de Afonso Costa assegura maiorias absolutas na Câmara dos Deputados e no Senado. A 6 de Agosto Bernardino Machado (1851-1944), próximo de Costa, é eleito pelos deputados Presidente da República. A entrada do país no conflito parecia estar em marcha. Mas que argumentos favoráveis à intervenção, em concreto, defendiam os democráticos? A referência do debate político e ideológico era, inevitavelmente, a posição radical tomada pelo partido dominante da República.

Os intervencionistas fundaram durante este período, segundo Nuno Severiano Teixeira, uma concepção heróica e patriótica da participação portuguesa na Grande Guerra, base da sua propaganda, que alegava um consenso nacional que nunca existiu (Teixeira 1996, 20). Filipe Ribeiro de Meneses precisou que os democráticos refugiaram-se numa propaganda decalcada da propaganda de guerra francesa, em que o conflito era parte da eterna contenda entre a Civilização contra a barbárie, entre os ideais democráticos dos Aliados (o Direito, a Justiça, a Liberdade) e a força reaccionária

²⁰² Reunidos em torno da revista *Nação Portuguesa* e a partir de 1917 no diário *A Monarquia*. Para uma discussão actual sobre o movimento veja-se entrada da autoria de José Manuel Quintas em Rollo 2014, vol. 2, 474-478.

da Alemanha. Na guerra jogava-se igualmente a liberdade de pequenas nações como a Bélgica, a Sérvia e, depreendia-se, Portugal.

Num “comício patriótico” realizado no mosteiro da Batalha, a 24 de Agosto de 1916, Afonso Costa lançava o argumento mais importante: a defesa das colónias africanas, que a Alemanha cobiçava desde 1898 e atacava desde o início das hostilidades. Elas seriam o garante da permanência de Portugal como nação independente. A isso se ligava o respeito por “uma aliança com cinco séculos” com a Inglaterra, caso contrário o país seria votado ao ostracismo internacional. Insistir pois na neutralidade seria uma “lição de cobardia” e “a nossa morte moral”.²⁰³ Para o Presidente Bernardino Machado, que publicou um panfleto dirigido aos soldados, só a República permitiria canalizar a totalidade das forças nacionais para a vida pública: a participação do país na guerra seria mesmo a primeira manifestação dessas forças nacionais. Estes últimos argumentos, contudo, pareciam perder força perante a política interna e deixavam compreensivelmente o resto da população indiferente (Meneses 2000, 70 e 85-87).

Ainda assim, a persistente estratégia diplomática para forçar a entrada do país no conflito conseguiu, por fim, vencer a oposição da aliada Inglaterra, que preferia beneficiar de um Portugal não beligerante, mas sem declarar neutralidade. Como se sabe, a requisição forçada dos navios alemães refugiados em portos nacionais, a pedido dos ingleses, motivou a declaração de guerra alemã a Portugal a 9 de Março de 1916. Afonso Costa cedeu então a presidência do conselho de ministros a António José de Almeida e forma-se o chamado governo de União Sagrada. Este decide o envio de uma divisão para a frente ocidental, em França, perante a oposição sem quartel de unionistas, socialistas, sindicalistas, e de António Machado dos Santos (1875-1921), o “herói da Rotunda” no 5 de Outubro, que tentará, sem sucesso, sublevar algumas unidades militares em Dezembro.

Em Janeiro de 1917 as primeiras tropas do Corpo Expedicionário Português partem para o norte de França, região da Flandres, mas na frente interna os meses seguintes são marcados por sucessivas revoltas contra a carestia de vida, contra a escassez e inflação de preços dos géneros alimentares. Greves, motins de rua e assaltos a lojas e armazéns, na capital e na província; a 12 de Julho o governo declara o estado

²⁰³ Valle, José do. 1916. “Romaria patriotica. Junto do mosteiro da Batalha”. *O Mundo*. 25 Agosto: 2.

de sítio na capital; a 8 de Setembro, a União Operária Nacional, pacifista, convoca uma greve geral, a que o governo responde com a mobilização para a Flandres dos grevistas (Rosas e Rollo 2009, 121).

Como observou Rui Ramos, no violento e caótico ano de 1917, marcado pela revolução bolchevique na Rússia, a maior parte dos governos europeus demitiu-se ou foi violentamente derrubada (Ramos 1994, 523). O golpe militar de Sidónio Pais (1872-1918), a 5 de Dezembro, que pôs fim ao governo da União Sagrada e exilou Costa e Machado, instituiu um regime presidencialista e de partido único (Partido Nacional Republicano) e pôs em prática uma política de desintervenção na guerra. Foi o triunfo da contra-mobilização que sempre se opôs à intervenção, apoiado por uma coligação de interesses ferozmente anti-afonsista (monárquicos e católicos, integralistas, unionistas, até sindicalistas) que recrudescera nesse ano (Meneses 2000, 219-221). Eleito Presidente da República em Abril de 1918, cultivando uma aura sebastianista e obtendo forte apoio popular, Sidónio falhou porém na pacificação e consenso nacional que os seus opositores não haviam conseguido, progressivamente abandonado por uma coligação de interesses contraditórios que se dissolvia. Perseguindo os adversários políticos, as opções do “dezembrismo” foram-se restringindo cada vez mais a uma ditadura pessoal (Rosas e Rollo 2009, 127). Sidónio foi assassinado a 14 de Dezembro de 1918 na estação do Rossio, em Lisboa. O armistício da Grande Guerra dera-se a 11 de Novembro, firmando a derrota das Potências Centrais e seus aliados. Após um novo período de crise e à beira da guerra civil, quando uma nova tentativa armada monárquica é derrotada nos arredores da capital e no norte do país, a República só estabilizará – temporariamente, é certo – a partir de Fevereiro de 1919.

Uma clivagem e polarização tão profundas na sociedade portuguesa não poderiam deixar de se reflectir na agitada esfera cultural dos anos 1910, impulsionada pelas filiações e antagonismos dos escritores que se reuniam em torno das revistas literárias, meios privilegiados de agitação cultural.

No campo intervencionista destacava-se a acção crucial da Renascença Portuguesa, sediada no Porto, da qual a revista *A Águia* passou a ser, em Janeiro de 1912, o órgão oficial.²⁰⁴ O grupo fundador compreendia personalidades como o poeta Jaime Cortesão (1884-1960), impulsionador do projecto, o filósofo Leonardo Coimbra

²⁰⁴ Para uma discussão actual sobre a génese e objectivos da Renascença Portuguesa veja-se entrada da autoria de Norberto Ferreira da Cunha em Rollo 2014, vol. 3, 581-589.

(1883-1936), o pintor António Carneiro (1872-1930), e o mentor do grupo, o poeta Teixeira de Pascoaes (1877-1952), director literário de *A Águia* até 1916. Do comité de Lisboa faziam parte intelectuais como Raul Proença (1884-1941) e António Sérgio (1883-1969), assim como o já nosso conhecido Afonso Lopes Vieira, que fora colega de Pascoaes na Universidade de Coimbra e era então redactor na Câmara dos Deputados. Herdeiros do patriotismo republicano que surgira após o Ultimato britânico de 1890, os renascentes pretendiam contribuir para a elevação cultural e cívica dos portugueses e para o renascimento das forças vitais do país, com o advento da República. “Criar um novo Portugal, ou melhor resuscitar a Patria Portuguesa, arranca-la do tumulo onde a sepultaram alguns seculos de escuridade fisica e moral [...]”, era o ideal do movimento, como escreveu Pascoaes nas páginas de *A Águia*.²⁰⁵ A sociedade desenvolveu uma intensa actividade editorial, com chancela própria, publicando uma média de 25 livros por ano, e criou o projecto das chamadas universidades populares, com cursos de história, filosofia ciências naturais sobretudo no Porto (Ramos 1994, 533), mas igualmente em Coimbra, Póvoa do Varzim e Vila Real. Criaram-se ainda cursos especiais nocturnos de preparação para a actividade comercial.

O projecto dos renascentes tinha um suporte capital no saudosismo teorizado por Teixeira de Pascoaes.²⁰⁶ O poeta de Amarante sistematizara um conceito idealista da originalidade essencial da alma portuguesa: o saudosismo seria o culto da “alma pátria”, a “Saudade”, presente nos vários domínios da criação artística e do pensamento. Esta era a suprema expressão do génio e do carácter íntimo dos portugueses, uma “Raça” que tinha qualidades próprias que deveriam ser cultivadas acima de todas as influências estrangeiras (Pascoaes 1991, 12). Para Pascoaes a saudade era um “sentimento-ideia”, “o Verbo do novo mundo português” que gerou os mais altos momentos históricos e criativos da nacionalidade: “a Saudade é o proprio sangue espiritual da Raça; o seu estigma divino, o seu perfil eterno” (Pascoaes 1912a, 2). Para que ela se projectasse no presente e no futuro, os renascentes teriam assim uma tarefa de revelação e de

²⁰⁵ Pascoaes, Teixeira de. 1912a. “Renascença”. *A Águia* 1. 2.^a série (Janeiro): 1.

²⁰⁶ Teixeira de Pascoaes, pseudónimo literário de Joaquim Teixeira de Vasconcelos (1877-1952), desenvolveu o seu pensamento em duas importantes conferências, *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo* (1912) e *O Génio Português na sua expressão filosófica, poética e religiosa* (1913), republicadas em Pascoaes, Teixeira de. 1988. *A Saudade e o Saudosimo (Dispersos e Opúsculos)*. Ed. Pinharanda Gomes. Lisboa: Assírio & Alvim. Seguiram-se duas sínteses publicadas na época pela editora da Renascença Portuguesa, *A Era Lusitana* (1914) e *Arte de Ser Português* (1915). O estudo mais desenvolvido sobre o poeta de Amarante e o saudosismo encontra-se em Franco, António Cândido. 2000. *A Literatura de Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

reconstrução criativa, de restaurar na vida pública um sentimento-ideia que o povo sentia intuitivamente. A saudade, para Pascoaes, erguia-se por isso “à altura d’uma Religião, d’uma Filosofia e d’uma Política, portanto.”²⁰⁷

Esta dimensão política do projecto da Renascença Portuguesa ganha relevo com o início da Grande Guerra em Agosto de 1914. No número de Dezembro, Pascoaes assina um texto programático muito próximo do argumentário intervencionista dos democráticos.²⁰⁸ Na opinião modelar do poeta a guerra era essencialmente uma luta entre duas civilizações: a celto-latina, que beneficiou a humanidade de todos os valores fundamentais (desde a Grécia antiga à religião cristã), e a germânica, uma força material e violenta que aspirava ao domínio mundial. Portugal pertencia à primeira e não podia ser insensível à luta heróica, que oferecia uma oportunidade para encontrar um “ideal comum” e assegurar a independência da pátria, da qual o povo estava há muito divorciado. Pascoaes insistia depois num discurso imoderado de abnegação e de sacrifício. A representação redentora e idealista da guerra era uma forma do escritor reafirmar valores cruciais do movimento saudosista:

A hora é magnífica para a educação moral dum povo. A Europa converteu-se n’um grande foco de heroísmo, de sacrificio, de dôr, onde as virtudes essenciaes do homem se retemperam. A atmosfera europeia é tragica, magnífica, sublime, contraria a esse deprimente cosmopolitismo em que as nações se diluam, e reveladora e creadora do seu character, da sua presença viva sobre a terra (Pascoaes 1914, 166).

Os renascentes chegaram mesmo a criar em 1914 uma Sociedade de Instrução Militar, com o intuito de preparar voluntários para uma aguardada intervenção no conflito.²⁰⁹ Mais tarde, em Junho de 1916, reagindo à declaração de guerra da Alemanha, a Renascença publica um número triplo de *A Águia* dedicado ao conflito, em que o grupo se assume como a vanguarda intelectual de apoio ao intervencionismo.²¹⁰ Além dos colaboradores habituais, com destaque para Pascoaes, Raul Proença e Leonardo Coimbra, assinam textos os republicanos prestigiados da “geração de 1870” e

²⁰⁷ Pascoaes, Teixeira de. 1912b. “Ainda o Saudosismo e a «Renascença»”. *A Águia* 12. 2.^a série (Dezembro): 186.

²⁰⁸ Pascoaes, Teixeira de. 1914. “Portugal e a Guerra e a Orientação das Novas Gerações”. *A Águia* 36. 2.^a série (Dezembro): 161-168.

²⁰⁹ Veja-se o artigo “Renascença Portuguesa - Sociedade de Instrução Militar”. *A Vida Portuguesa* (Porto). N.º 32, 1914, 89-90.

²¹⁰ Veja-se *A Águia* 52-53-54. 2.^a série. Número temático “Portugal e a Guerra”. Abril/Maio/Junho 1916.

do Ultimato britânico, como Teófilo Braga (1843-1924), Jaime de Magalhães Lima (1859-1936) e Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931). A apologia da causa e dos valores ocidentais defendidos pelos Aliados atravessava todos os textos, contra uma *kultur* germânica vista como agressão e barbárie.

Entre os os colaboradores deste número é importante destacar a acção de dois membros da Renascença desde a primeira hora, que se tornarão figuras destacadas do Corpo Expedicionário Português em França: Jaime Cortesão e o poeta Augusto Casimiro (1889-1967).

Republicano activo desde a greve académica de 1907, Cortesão foi libertado de uma prisão política com a revolução de 5 de Outubro de 1910, tendo sido eleito deputado em 1915 pelo partido de Afonso Costa, no círculo do Porto.²¹¹ No Verão de 1914 o poeta coimbrão escreveu vários artigos sobre a guerra na imprensa portuense e no boletim da Renascença que dirigiu (*A Vida Portuguesa*), denunciando o militarismo da Alemanha e da Áustria (Leal 2000, 445; Martins 2008, 184). No número especial de *A Águia*, Cortesão juntou-se ao coro patriótico e contribuiu com o poema galvanizador “Cântico Lusíada”, inspirado – tal como o célebre *Pátria* (1896) de Abílio Guerra Junqueiro (1850-1923) – por um verso de Camões nos *Lusíadas*: “Esta é a ditosa Pátria minha amada”.²¹²

A partir de 1916 o deputado-escritor vai envolver-se na mobilização dos cidadãos para a guerra, dando conferências em movimentos associativos de Lisboa, insistindo na necessidade do governo dirigir uma verdadeira propaganda da intervenção, interpelando sobre isso o primeiro-ministro no Parlamento (Meneses 2004, 145). Afonso Costa chega a propor-lhe, no final do ano, a direcção de uma revista de grande tiragem com esse objectivo, gesto sem consequências (Cortesão 1919, 34-35). O

²¹¹ Jaime Cortesão (1884-1960), formado em Medicina, foi um dos principais intelectuais da Renascença Portuguesa, seguindo-se à notável produção lírica a sua importante obra como historiador dos Descobrimientos e da Expansão, a qual desenvolve após a participação voluntária na Grande Guerra como oficial médico. Regressado em 1919, foi nomeado director da Biblioteca Nacional, fundando com Casimiro e outros a seminal revista *Seara Nova*. Opositor activo da ditadura militar instaurada em 1926, contra a qual foi um dos líderes da revolta de Fevereiro do ano seguinte, exilou-se em França e envolveu-se na Guerra Civil de Espanha. Cortesão tornou-se numa figura central e prestigiada da oposição democrática ao Estado Novo, escrevendo nesta época o ensaio *Os factores democráticos na formação de Portugal* (1930). Exilado no Brasil com o início da Segunda Guerra Mundial, regressou ao país em 1957 e participou no ano seguinte na campanha presidencial do general Humberto Delgado (1906-1965). Para um estudo global sobre a vida e obra veja-se Travessa, Elisa Neves. 2004. *Jaime Cortesão. Política, História e Cidadania (1884-1940)*. Porto: Edições Asa.

²¹² Veja-se Cortesão, Jaime. 1916. “Cântico Lusíada”. *A Águia* 52-53-54. 2.ª série (Abril/Maio/Junho): 127-130.

contributo mais relevante de Cortesão foi, no entanto, a *Cartilha do Povo*, um folheto de 32 páginas publicado pela Renascença Portuguesa.²¹³ O escritor compôs um diálogo entre três personagens que dão voz ao patriotismo, às famílias e aos soldados que partem: João Portugal, José Povinho e Manuel Soldado. João Portugal procura despertar nos outros “o orgulho e o amor da Pátria”, persuadindo-os de pontos importantes da argumentação intervencionista: a agressão da Alemanha a Angola, em 1914, e na Europa a opressão das pequenas nações como a Bélgica, a Sérvia e a Polónia; ou ainda a posição influente da Inglaterra e os deveres de Portugal para com a aliança secular (Cortesão 1916, 14-22). Mais importante do que isso parece ser a necessidade de João Portugal explicar a José Povinho o que é a “Pátria”:

E o essencial dessa história, o que é urgente que tu saibas é que durante séculos os teus avós, os portugueses doutrora, lutaram, sofreram e morreram primeiro para tornar independente esta terra do poder dos estrangeiros, depois e sempre para firmar essa independência, e muitas vezes com espantosos perigos e sacrifícios sem conta para a grandeza de Portugal e o bem de toda a Humanidade (Cortesão 1916, 9).

O impacto da *Cartilha do Povo* numa população maioritariamente iletrada terá sido muito limitado, a confirmar-se a inexistência de quaisquer representações públicas do diálogo (Meneses 2000, 94). Maior fôlego e fortuna cultural teve o notável livro que Cortesão publicou em 1919, que relata a sua experiência de combate na Flandres: *Memórias da Grande Guerra* (Cortesão 1919). Nele o intervencionista convicto não se furtou a dar um testemunho corajoso e humanista do sacrifício dos soldados nas trincheiras de França. Cortesão descreve no livro os episódios mais marcantes da sua participação, desde a luta contra o radicalismo afonsista, na defesa de um verdadeiro governo de guerra inter-partidário, que possibilitasse um compromisso nacional, até ao impressionante relato, já perto do fim, do seu gaseamento ao socorrer os feridos nos postos médicos avançados das trincheiras. Mais adiante, na quarta parte da tese, iremos analisar mais de perto o modo singular como esta experiência de guerra se cruzou com a actividade de um camarada próximo, o artista oficial Sousa Lopes.

²¹³ Cortesão, Jaime. 1916. *Pela Pátria. Cartilha do Povo. 1.º encontro. Portugal e a Guerra*. Porto: Renascença Portuguesa. Previamente se publicaram quatro folhetos (“encontros”) mas este não teve continuidade. O Ministério da Guerra comprou cem mil exemplares desta obra, segundo informa a página 3 (decerto para distribuição aos soldados nos quartéis), mas não há notícias de quaisquer representações deste diálogo.

Não menos importante foi a acção do poeta Augusto Casimiro, um amigo íntimo de Cortesão e seu cunhado.²¹⁴ Conterrâneo de Pascoaes, Casimiro era um militar de carreira, tendo comandado em 1914, como tenente, a escolta da missão de delimitação da fronteira de Angola com o Congo belga. É aí que conhece e se torna próximo do governador geral, major José Norton de Matos (1867-1955), futuro ministro da Guerra de Afonso Costa e do governo da União Sagrada, criador do Corpo Expedicionário Português. A declaração de guerra alemã e subsequente mobilização apanha Casimiro já em Lisboa, como professor do Colégio Militar. No projecto cívico da Renascença foi ainda o principal dinamizador da Universidade Popular, surgida no Porto em 1912. Antes da eclosão da guerra, em recolhas poéticas como *A Tentação do Mar* (1911) e *A Primeira Nau* (1912), Casimiro foi consolidando um imaginário mítico lusíada e um messianismo galvanizador do ressurgimento de Portugal e da sua missão pioneira no mundo. Retoma a profecia-utopia do Quinto Império, que o poeta sonha como uma nova idade espiritual em que a grei lusitana dará ao mundo “Índias-novas de Amor e liberdade”. Ao leme das naus míticas da pátria, “Os pilotos são Poetas” (Casimiro 2001, 119 e 166).

A Grande Guerra foi para Augusto Casimiro, tal como para Pascoaes, um momento excepcional que possibilitava o resurgimento da pátria e a reafirmação do seu destino saudosista. No referido número “guerreiro” da revista *A Águia* Casimiro contribuiu com o canto patriótico e messiânico “Hora de Nun’Álvares”, datando-o da “Primavera de 1916 e do mundo”.²¹⁵ Escreveu-o, assim, reagindo à declaração de guerra alemã de 9 de Março. Recolhido em volume no ano seguinte, com algumas alterações e outras poesias, o poeta acrescentou-lhe a dedicatória: “Ao que tomar primeiro”

²¹⁴ Augusto Casimiro (1889-1967), poeta e militar, foi sócio fundador da Renascença Portuguesa, colaborando na revista *A Águia* desde o primeiro número. Casou-se em 1911 com Judite Cortesão, irmã de Jaime. Partiu para a Flandres em 1917, onde se distinguiu ao comando de uma companhia de infantaria, ao serviço nas trincheiras da primeira linha. Casimiro foi um dos ideólogos mais aguerridos na defesa da intervenção em França, denunciando no pós-guerra os erros políticos do Presidente Sidónio Pais. Em 1923 foi nomeado governador do distrito do Congo, em Angola, desenvolvendo nos anos seguintes importantes reflexões (e obra literária) sobre os desígnios nacionais em África. Pode-se dizer que a participação na Grande Guerra motivou o escritor a intervir activamente na vida política nacional, e de um modo intenso nas décadas seguintes, na oposição republicana e democrática à ditadura militar imposta em 1926, que o demitiu do exército e deportou para Cabo Verde (1931). Foi reintegrado em 1936 na situação de reforma. Em 1949 apoia activamente a campanha presidencial de Norton de Matos, tendo sido preso novamente. Falta-nos ainda hoje uma biografia relevante sobre Casimiro. Para uma síntese da sua obra como poeta, militar e político, vejamos os estudos fundamentais de Pereira 2001 e de Fraga 2000. Para uma discussão actualizada do escritor e militar veja-se Silveira 2014c.

²¹⁵ Casimiro, Augusto. 1916. “Hora de Nun’Álvares”. *A Águia* 52-53-54. 2.ª série (Abril/Maio/Junho): 155-162.

(Casimiro 2001, 289). O discurso galvanizador e urgente é evidenciado neste pequeno excerto:

*Ó minha terra de desvairados, – nesta hora
Sopram de novo sobre ti ventos sagrados,
– Olha a nova partida, outro Restelo!*

*A Hora eterna à tua porta bate!
– Entreolham-se, à espera os teus soldados!
– Pátria, é a hora do combate belo,
– Do preciso combate!*

Gentes de Portugal, cerrai fileiras! (Casimiro 2001, 312).

O escritor compõe no extenso poema uma apologia fervorosa das virtudes da história pátria ao serviço da beligerância, inspirado pelo imaginário camoniano dos Descobrimentos e de Aljubarrota, que se projectam de forma quase prometeica no conflito europeu.

Casimiro foi promovido a capitão na Flandres e distinguido com vários louvores militares, pelo entusiasmo e sangue frio com que dirigiu as operações da sua companhia – a terceira de Infantaria 23, que baptizou literariamente de “Quixote Company” –, ao lado dos seus soldados na primeira linha de trincheiras. Foi também premiado com as mais altas condecorações, incluindo o oficialato das Ordens de Cristo e de Avis, a Military Cross britânica e a Légion d’honneur francesa (Silveira 2014c, 12-13). Os dois livros que escreveu sobre a sua experiência nas trincheiras são relatos fundamentais da guerra do CEP na frente ocidental. *Nas Trincheiras da Flandres* foi o primeiro livro de um combatente português a ser publicado no país, em Maio de 1918, inaugurando um género literário que larga fortuna terá no Portugal do pós-guerra (Casimiro 1918a e 2014). É a confissão da experiência íntima de um combatente, o depoimento de um oficial cujo patriotismo e humanidade se fortalece no exemplo dos seus soldados, descrevendo o ritmo vertiginoso do quotidiano do CEP e oferecendo um retrato, desmitificador, das misérias e grandezas da luta das trincheiras. Seguiu-se em 1920 *Calvários da Flandres* (Casimiro 1920), também na chancela da Renascença Portuguesa, onde denuncia o abandono a que o CEP foi votado por Lisboa. Narra ainda com pormenor a reorganização do corpo de exército no Verão de 1918, da qual foi um dos principais obreiros, formando novamente unidades de assalto que participam na

ofensiva final dos Aliados em direcção à Bélgica, onde Casimiro entra à frente da sua companhia, ao lado de unidades britânicas, quando se dá o armistício de 11 de Novembro.

O protagonismo público de Casimiro como combatente da Flandres levou a que ficasse conhecido no imediato pós-guerra como o “poeta-soldado”, um epíteto de ressonância camonianiana.²¹⁶ Intervencionista fervoroso, o autor de *Calvários da Flandres* terá ainda um papel destacado, no pós-guerra, na denúncia pública e veemente dos erros da política de guerra do Presidente Sidónio Pais (Casimiro 1919). Veremos a seu tempo a disputa política que Casimiro protagonizou e, muito especialmente, o fascínio e interesse que o soldado-escritor despertou em Sousa Lopes, seu camarada na Flandres. Por agora, sublinhe-se o papel decisivo que a editora de Cortesão e Casimiro, a Renascença Portuguesa, desempenhou na memória do conflito, publicando uma série de relatos e memórias de combatentes com testemunhos sobre os campos de prisioneiros da Alemanha, os serviços médicos do CEP, ou a defesa de África, até ao testemunho de um dos comandantes, o general Manuel Gomes da Costa (1863-1929), que escreveu um importante relatório sobre a campanha (Costa 1920). Em 1920 já se tinham publicado catorze títulos. É uma literatura da Grande Guerra que ainda hoje está fundamentalmente por avaliar, na sua dimensão literária, política e memorial, apesar do contributo relevante de Ernesto Castro Leal (2000).

Em Julho de 1915 um correligionário dos renascentes, e deputado pelos democráticos, João de Barros, fez um importante apelo aos escritores e artistas do país no jornal *O Mundo*, para que se criasse um movimento de apoio aos Aliados.²¹⁷ Como vimos, as eleições legislativas do mês anterior tinham-se saldado por uma vitória retumbante do partido de Afonso Costa para o Congresso da República. No essencial, João de Barros reiterava os argumentos centrais da propaganda aliada, que Pascoaes já

²¹⁶ Veja-se, por exemplo, artigo no jornal *A Epoca* de 6 Setembro 1919, ou ainda *O Seculo* de 1 Setembro 1919, numa entrevista em que o próprio Sousa Lopes se lhe refere nesses termos.

²¹⁷ Veja-se Barros, João de. 1915. “Os Escritores Portugueses e a Guerra”. *O Mundo*. 10 Julho: 1. Sigo aqui a transcrição do artigo em Barreto 2014, 189-192. João de Barros (1881-1960), poeta e pedagogo, alto funcionário público da República, distinguiu-se em cargos dirigentes no Ministério da Instrução Pública, publicando várias obras sobre a República e o ensino. É em 1915 que funda e irá dirigir (com João do Rio, até 1920) a importante revista *Atlântida*, que dinamizou as relações culturais luso-brasileiras. O poeta, que já escrevera uma *Ode à Bélgica* em 1914, irá publicar três anos depois uma junqueira e longa *Oração à Pátria* (Barros 1917), na linha intervencionista de Casimiro, de apelo dramático e mobilizador. No mesmo ano a *Atlântida* dedicou um número especial à Grande Guerra (n.º 25, 15 Novembro 1917), em português e francês, com patrocínio governamental e bilingue, e em 1919 sairá um número especial que assinala a vitória na guerra (n.º 33-34).

ensaiara na revista dos renascentes: a realidade mais profunda da guerra, “a *única realidade*”, era a de que se tratava de uma luta de civilizações antagónicas, a latina e a germânica. Pertencendo à civilização latina, Portugal não podia deixar de tomar uma posição clara. Os seus intelectuais, que pareciam aceitar uma “atitude dubia”, não se poderiam pautar pelas conveniências da diplomacia internacional, que por ora obrigava o país a uma “vergonhosa neutralidade”. Na hora grave que a Europa enfrentava, estava em causa um valor supremo: “Como Poeta – ninguém extranhará que eu defenda um ideal, o ideal da minha raça e da historia do meu país. Como patriota – creio que não exagero afirmando que a independencia material, moral e intelectual da terra lusitana só a garante a victoria dos aliados.” (*apud* Barreto 2014, 191).

Para Barros, era justo que Portugal apoiasse sem reservas a causa da França. Era “um elementar dever de honra” que os escritores e artistas portugueses se manifestassem colectivamente, como um “amparo” e “apoio moral” perante o “dolorosissimo esforço” e o “heroismo formidavel” da França. Defendia por isso a criação de uma Liga pelos Aliados, para a qual, arriscava, distintas personalidades certamente contribuiriam: entre outros, cita os nomes de Afonso Lopes Vieira, “que soube sempre interpretar a alma oculta do nosso lirismo e tão amigo é da clareza latina”, de José de Figueiredo, “o descobridor de Nuno Gonçalves” e de Teixeira de Pascoaes. Era um dever a solidariedade para com uma nação à qual os intelectuais portugueses deviam tanto:

Nenhum delles, eu adivinho-o, como nenhum dos artistas portugueses, mestres ou aprendizes em qualquer dominio da Arte, terá a menor hesitação em afirmar que sabe e não esquece quanto deve á França, ao seu genio, á sua disciplina mental, ás suas inovações esteticas, á sua perpetua vibração de progresso e de beleza (*apud* Barreto 2014, 191).

Mas a sua desejada Liga dos Aliados nunca se concretizou. O silêncio que Barros denunciava neste apelo era um sintoma de que a guerra dividia profundamente um meio intelectual cada vez mais extremado por dissensões, mesmo entre os republicanos mais progressistas. No seio da própria Renascença Portuguesa, António Sérgio é a dissidência mais visível, ele que estivera ausente do número “guerreiro” de *Águia* em 1916.²¹⁸ Sérgio polemizara com Pascoaes nas páginas da revista e afastara-se

²¹⁸ António Sérgio (1883-1969), ensaísta e historiador, defendeu uma reforma das mentalidades e da educação dos cidadãos como condição primeira do progresso do país. Publicou em 1915 um ensaio

do saudosismo, considerando-o um pseudo-idealismo passadista e messiânico. Mais do que uma luta entre raças ou civilizações, para Sérgio as forças que determinaram a “carnificina” foram acima de tudo os interesses económicos. Essas vantagens materiais eram porém ilusórias, o que não impediu o impulso funesto dos governantes, como escreveu nas páginas de *A Águia*:

*A guerra não prospera as nacionalidades, mas pode enriquecer alguns felizes; no entanto, a riqueza produz a guerra, e ha muita gente que acredita que pela guerra se enriquece. Não acredito eu, nem o meu amigo, nem o Bernardim, nem o Rodrigues Lobo, – mas acreditam aqueles cujas convicções teem o triste poder de desencadear as guerras.*²¹⁹

Para o ensaísta, o erro grosseiro e perigoso de muitos alemães foi o de terem acreditado, com entusiasmo, que o seu invejável desenvolvimento económico se deveria à vitória na Guerra franco-prussiana de 1870, e que a segunda conflagração ainda lhes seria mais vantajosa. O diagnóstico correspondia a uma posição de princípio: “Essa me parece mesmo a melhor estratégia pacifista: reconhecer as *causas* economicas e negar as economicas *vantagens* [...]” (Sérgio 1915, 77). Torna-se evidente que Sérgio se opunha à entrada de Portugal na guerra. Raul Proença, apesar de a apoiar, partilhava com o camarada da Renascença a explicação económica do conflito (Barreto 2014, 160).

A esta dissidência pode-se juntar Aquilino Ribeiro, jornalista e escritor republicano exilado em Paris desde 1908, devido a actividades conspirativas contra a monarquia. Como vimos, é na cidade-luz que conhecerá Sousa Lopes, escrevendo depois amplamente sobre a sua obra (Ribeiro 1909 e 1917).²²⁰ Aquilino manteve um

emblemático na Renascença Portuguesa, *Educação Cívica*. Defendeu também o cooperativismo como forma de organização económica e emancipação social. Destacam-se na sua obra os oito volumes de *Ensaíos* (1920-1958). Foi um ministro da Instrução Pública efémero em 1923. Regressado em 1933 de um exílio motivado pela ditadura militar, foi um destacado opositor do Estado Novo e um doutrinador influente no socialismo democrático que se afirma depois de 1945. Para uma síntese actual do seu pensamento veja-se Leone, Carlos. 2008. *O Essencial sobre António Sérgio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

²¹⁹ Sérgio, António. 1915. “Carta a um amigo sobre a guerra”. *A Águia* 38. 2.ª série (Fevereiro): 78. No mês anterior o autor escreveu um outro texto onde esta posição já era clara, aduzindo duas censuras à conduta da Alemanha, baseando-se na opinião de um diplomata norte-americano: o facto de esta pretender fundar a sua grandeza na força das armas e o secretismo dos negócios e acordos diplomáticos. Evidenciava-se, por isso, a superioridade moral da democracia dos EUA. Veja-se Sérgio, António. 1915. “A opinião americana perante a Guerra”. *A Águia* 37. 2.ª série (Janeiro): 46-48.

²²⁰ Aquilino Ribeiro (1885-1963) irá desenvolver uma carreira notável na narrativa contemporânea, estreando-se em 1913 com o volume de contos *Jardim das Tormentas*. Nesse ano casa-se com uma cidadã alemã, Grete Tiedemann, que conhecera nas aulas da Sorbonne. A sua obra inspira-se na mundividência dos camponeses da sua Beira natal, numa série de romances que vão desde *Terras do Demo* (1919) até

diário nos meses inaugurais do conflito, durante Agosto e Setembro de 1914, até regressar ao país, publicando-o em 1934 sob o título *É a Guerra* (Ribeiro 2014). Encontrando-se com João Chagas (1863-1925) na Legação de Portugal em Paris, o escritor não escondeu no diário a indignação perante as declarações do ministro: Chagas comunicou-lhe que seria uma cruzada pessoal levar o país à guerra, por uma questão de independência nacional e de prestígio no “concerto das nações”, mas sobretudo para “resgatar” Portugal de continuar a ser um “vassalo da Inglaterra” (Ribeiro 2014, 57-58). Regressando da avenida Kléber, Aquilino notou: “Em nome de que justa, necessária causa, se podem despachar para o matadouro os meus pobres, ignorantes, pacíficos labregos?” (Idem, 59). Chagas seria precisamente o inspirador ou ideólogo da revolução de 14 de Maio de 1915, que recuperou a estratégia da beligerância após o interregno de Pimenta de Castro, e teria sido empossado chefe do governo da junta revolucionária se não sofresse um atentado que o impossibilitou de tomar posse (Rosas e Rollo 2009, 118).

A 24 de Agosto Aquilino recebia pelo correio os jornais portugueses, que o informavam da sessão extraordinária do Congresso da República que aprovara a declaração de fidelidade à aliança luso-britânica, ou anunciavam o envio de expedições para Angola e Moçambique. O escritor registou no diário:

A impressão que me deixaram é que os poderes constituídos e as classes influentes têm da guerra uma consciência anacrónica, quixotesca, tais aprendizes de história pelo livro de Pinheiro Chagas [tio de João Chagas]. Uma grande rixa à espada e a mosquete, com algum sangue de mistura, que vai acabar na epopeia (Ribeiro 2014, 151).

Observando a mobilização francesa, Aquilino apercebia-se que a dimensão colossal da guerra exigia um complexo industrial e um “nervo económico da nação” que faltavam a Portugal. Mais tarde, o escritor terá também algo a dizer sobre a investidura de Sousa Lopes como artista oficial do CEP, como veremos em melhor oportunidade.

Quando os Lobos Uivam (1959). Sobre a Grande Guerra, irá publicar em 1935 um segundo diário, em visita à Alemanha dois anos depois do armistício, com o título *Alemanha Ensanguentada*. Exila-se em Paris em 1928, implicado numa revolta militar contra a ditadura, e regressou quatro anos depois, amnistiado. Foi o fundador e primeiro presidente da Sociedade Portuguesa de Escritores (1956-1965), encerrada pelo governo de Salazar. Barros e Sérgio integraram também os primeiros corpos gerentes. Para uma primeira aproximação ao escritor veja-se a sua conhecida autobiografia: Ribeiro, Aquilino. 2008 (1962). *Um Escritor Confessa-se*. Pref. Mário Soares. Lisboa: Bertrand Editora.

Mas o desafio de João de Barros nas páginas de *O Mundo*, como revelou recentemente José Barreto (2014), suscitará a reacção de um outro escritor dissidente da Renascença Portuguesa, o poeta Fernando Pessoa, num conjunto de textos que optou por não publicar.²²¹

Nos meses anteriores tinham saído os dois números de *Orpheu*, revista icónica do modernismo português, impulsionada sobretudo por Pessoa e pelo poeta Mário de Sá-Carneiro (1890-1916).²²² Segundo Pessoa, o ideólogo do grupo, *Orpheu* pretendia operar uma síntese das linguagens artísticas modernas, como o simbolismo, o decadentismo e o futurismo, propondo uma “arte desnacionalizada” e europeia, que rompesse com o saudosismo da Renascença e as suas referências estreitas enquanto pensamento moderno.²²³ Contudo, o sucesso de escândalo que *Orpheu* conseguiu comprometeu-se no terreno da provocação política, quando Pessoa, contrário à revolução de 14 de Maio e crítico feroz de Afonso Costa, pela verve do heterónimo Álvaro de Campos, decidiu hostilizar na imprensa o líder dos democráticos.²²⁴

Nos rascunhos da projectada resposta ao desafio de João de Barros, Pessoa manteve o espírito polémico e provocador: propunha demonstrar “que a alma portuguesa deve estar com a sua irmã, a alma germanica, na guerra presente” (*apud* Barreto 2014, 193-194). Politicamente, tanto da França como da Inglaterra Portugal só

²²¹ Fernando Pessoa (1888-1935), poeta central do modernismo português, criou num ano trágico para a Europa, 1914, os seus principais heterónimos: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Atribuía a cada um os textos de acordo com a personalidade, as ideias e o estilo literário de cada autor. Foi aquilo a que chamou o seu “drama em gente”. Campos aparece de forma fulgurante nos dois números de *Orpheu*, com as célebres “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”, que parodiam a linguagem e sintaxe do futurismo italiano. O *Livro do Desassossego* que atribuiu a Bernardo Soares só será publicado postumamente (1982). Foi ainda um importante crítico e pensador, criando conceitos estéticos como o de paulismo, interseccionismo e a síntese maior, o sensacionismo. “Sentir tudo de todas as maneiras”, como disse Campos no poema “A Passagem das Horas”, poderá resumir a filosofia da arte a que Pessoa dedicou toda a vida e obra. Para um balanço actual da obra do escritor veja-se Martins 2008, 618-647, e a monografia (mais relevante e crítica que o título sugere) igualmente de Martins, Fernando Cabral. 2014. *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim. Sobre a presença da Grande Guerra na obra do poeta e ensaísta veja-se Barreto 2014 e ainda Lind, Georg Rudolf. 1972. “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial”. *Separata de Ocidente* 82: 11-30.

²²² Publicaram-se apenas dois números trimestrais, a 24 de Março e a 28 Junho de 1915. Sobre as confluências e rupturas que a revista motivou em Portugal veja-se Dix 2015.

²²³ Veja-se Pessoa, Fernando. 2015. *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 120.

²²⁴ Numa carta assinada por Álvaro de Campos ao director do vespertino republicano *A Capital* (6 Julho) repudiando a qualificação de futuristas aos colaboradores de *Orpheu* e regozijando-se pelo acidente do chefe dos Democráticos que saltara de um carro eléctrico três dias antes, julgando-se alvo de um atentado, no seguimento de um curto-circuito. O que originou uma resposta violenta do vespertino republicano e a dessolidarização de vários colaboradores da revista, que terá comprometido o futuro da revista. Veja-se a descrição do episódio por José Barreto em Dix 2015, 75-77.

sofrera traições e humilhações, sempre tratado como uma colónia ou protectorado. Portugueses e alemães partilhavam um temperamento “sentimental, adaptavel, facil de conduzir”: “portuguezes como allemães são gente incapaz de agir dentro de regimens com feição democratica; só quando um pulso forte nos toma e nos guia, a uns como a outros, conseguimos fazer qualquer cousa” (Idem, 197). Ele poderia ser Guilherme II ou D. João II, Bismarck ou o Infante D. Henrique. Os Descobrimentos e o Imperio Alemão equivaliam-se, portanto, no que havia de mais “cientificamente medido e executado”. Apesar disso, para Pessoa, o mais conveniente para Portugal seria manter uma “neutralidade favoravel aos Aliados” (Idem, 195-196).

Pessoa era um republicano atípico, defensor, no seu gosto especial por paradoxos, de uma “República aristocrática”, que superasse o regime considerado plebeu e inferior dominado por Afonso Costa. Talvez por isso apoiará o presidencialismo autoritário de Sidónio Pais, que cognominou celebrenemente de “Presidente-Rei” (Silva 2010a, 32-39). Um outro panfleto político do escritor confirmamos que, no tema da guerra, o seu combate principal era contra a República afonsista e a hegemonia dos democráticos, que após o 14 de Maio manobravam de novo para conduzir o país ao conflito. Em *Carta a um Herói Estúpido*, que também decidiu não publicar, Pessoa insurge-se contra as declarações do tenente Francisco Aragão (1891-1973), glorificado na imprensa como o “herói de Naulila”. Aragão distinguira-se na defesa desse posto fronteiriço em Angola, atacado pelos alemães em Dezembro de 1914, tendo sido feito prisioneiro. Libertado no ano seguinte, foi recebido apoteoticamente no Funchal, discursando contra o deposto Pimenta de Castro e defendendo a necessidade do país entrar na guerra para vingar Naulila. Para Pessoa, a “estupidez” de Aragão não resultava da sua louvável valentia, mas da forma ignorante como se referira ao general, “que tinha consigo todo o país”, e o modo como se prestava a ser um instrumento dos interesses do partido de Afonso Costa, que desnacionalizava Portugal (Pessoa 2010, 27 e 51-53).

Na ficção narrativa, alguns contos não terminados, revelados recentemente, demonstram a intenção de Pessoa em explorar a dimensão psicológica da guerra, de que não está ausente um intuito pacifista. Aqui, o embate da mente desenraizada dos soldados com a violência e devastação da guerra parece produzir um tipo de despersonalização auto-reflexiva: em *O Caso do Sargento Falso*, o militar suicida-se após observar os vestígios humanos de uma casa arruinada pelos bombardeamentos; em

A Trincheira, um soldado atingido (talvez mortalmente) reflecte sobre a sua vida suspensa, em que “tudo se harmonizava e era tão natural a paz como a guerra, as artes de conviver e de gozar como as artes de destruir e de atirar com a morte”.²²⁵

Os textos mais polémicos e combativos dos modernistas sobre a guerra saíram na última manifestação da vanguarda portuguesa de 1910, o número único de *Portugal Futurista*. A revista foi logo apreendida pela polícia, nas bancas, em Novembro de 1917.²²⁶ Nela saíram dois manifestos assinados pelos órficos mais provocadores, Almada Negreiros e o heterónimo radical de Pessoa, Álvaro de Campos. Contudo, como no caso dos renascentes, as duas posições não coincidiam, tratando-se em Almada de fazer a apologia de um belicismo que era rejeitado, violentamente, por Álvaro de Campos.²²⁷

Almada Negreiros iniciara a sua fulgurante obra literária na revista *Orpheu*.²²⁸ O anti-militarismo latente em *A Cena do Ódio*, destinada ao número 3 da revista nunca publicado – escrito, segundo o próprio, durante os três dias que duraram a revolta do 14 de Maio – dará lugar a partir do ano seguinte a um belicismo imitado do futurismo italiano, qualificando-se no seu *Manifesto Anti-Dantas* como “poeta d’Orpheu, futurista e tudo”. Almada convive nesta altura com um adepto de Marinetti que regressara de Paris devido à guerra, Guilherme de Santa Rita, conhecido por Santa-Rita Pintor (1889-1918). A mudança é já evidente em *K4 O Quadrado Azul*, texto publicado em 1917. A “Velocidade” moderna é exaltada na enumeração vertiginosa do final, como se

²²⁵ Um terceiro conto, *A Estrada do Esquecimento*, descreve o torpor sensitivo de um soldado de cavalaria embrenhado na noite, sugerindo a diluição da consciência individual no colectivo e no chefe militar. Veja-se Pessoa 2015, 23-34.

²²⁶ Nela colaboram com inéditos dois poetas eminentes da vanguarda parisiense, Guillaume Apollinaire (1880-1918) e Blaise Cendrars (que, já o vimos, irá participar no ano seguinte no filme anti-guerra *J'accuse* de Abel Gance). Nesta altura ambos já tinham sido feridos com gravidade nas trincheiras, vindo o primeiro a falecer.

²²⁷ Para uma análise desta ambivalência veja-se Sepúlveda, Torcato. 1994. “As contradições dos futuristas portugueses”. *Público* (ed. Lisboa). 9 Setembro: 10-11.

²²⁸ Para além da importante obra como artista plástico, que referi brevemente no primeiro capítulo, Almada Negreiros foi um dos escritores capitais do modernismo português, tocando géneros como a poesia, o manifesto, a conferência, e um notável romance publicado em 1938, *Nome de Guerra*. Para uma discussão actualizada da sua obra literária e artística veja-se entrada da autoria de Luis Manuel Gaspar, Sara Afonso Ferreira e Rui Mário Gonçalves em Martins 2008, 511-520, e mais recentemente Eiras, Pedro. 2015. “Almada, Europa, 1915-1917”. In *1915 – O Ano do Orpheu*, org. Steffen Dix. Lisboa: Edições Tinta-da-china, 297-317. A monografia de referência continua a ser a de França, José-Augusto. 1974. *Almada. O Português sem Mestre*. Lisboa: Estúdios Cor.

reproduzisse um telegrama sem pontuação, em que os eventos da guerra, generais e armamento se fundem com signos da civilização industrial e mediática.²²⁹

No mês em que alguns batalhões do CEP já combatiam nas trincheiras ao lado dos ingleses – o jornal *O Mundo* anuncia-o em manchete no dia 11 de Abril – Almada organizou com Santa-Rita uma “Conferência futurista” no Teatro da República (actual Teatro Municipal São Luiz), a 14 de Abril de 1917. Foi uma performance memorável onde leu à audiência o *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do Século XX*, transcrito depois no *Portugal Futurista*; o artista subiu ao palco com um fato de aviador, imagem que reproduziu na revista ladeando um resumo seu da conferência (Figura 105).

A urgência do discurso de Almada é evidente nas frases que repetiu com insistência e que definem as duas partes deste manifesto: “A guerra é a grande experiência” e “É preciso criar a pátria portuguesa do século XX”. A primeira parte é uma apologia revolucionária da guerra que reproduzia o discurso futurista: “É a guerra que liquida a diplomacia e arruína todas as proporções do valor academico, todas as convenções de arte e de sociedade explicando toda a miseria que havia por baixo” (*Portugal Futurista* 1990, 36). Era a *Guerra sola igiene del Mondo*, com que Marinetti intitulara uma recolha de manifestos e poesias de 1915.²³⁰ Mas Almada parece aperceber-se de que o seu belicismo também o aproximava dos renascentes: excluía, por isso, deste “heroísmo moderno” o “passadismo” e a morbidez da saudade, que tinham o destino traçado: “É a guerra que accorda todo o espirito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo.” Dirigindo-se à novas gerações, o futurista exortava: “Ide buscar na guerra da Europa toda a força da nossa nova pátria. No *front* está concentrada toda a Europa, portanto a Civilização actual” (Idem, 36). A guerra seria então para Almada, como resulta de outras passagens, um evento que cortava definitivamente com o peso da tradição e dos atavismos, e afirmava o primado da “experiência” e da “vida”, mote nietzscheano das vanguardas artísticas. Apesar disso, Almada nunca seguirá para o *front*, como fizeram Marinetti e outros artistas futuristas.

²²⁹ Veja-se Negreiros 2000, 17. Refira-se que esta obra foi incluída – juntamente com *Ultimatum* de Álvaro de Campos (Pessoa) e *Húmus* de Raul Brandão – numa lista das cem “publicações maiores” saídas durante o ano de 1917, presente no catálogo da exposição *1917* no Centro Pompidou de Metz, em 2012; veja-se Garnier et le Bon 2012, 246-247.

²³⁰ Marinetti, F. T. 1915. *Guerra sola igiene del mondo*. Milano: Edizioni Futuriste di «Poesia».

Já Álvaro de Campos transmite e radicaliza o anti-intervencionismo de Pessoa, chegando por vezes a viscerais acusações anti-guerra. O seu heterónimo mais provocador e “futurista”, que exalta em *Orpheu* o progresso industrial e tecnológico da Europa, chega a ensaiar inesperadas meditações sobre a tragédia humana do conflito. Numa composição anterior, a “Ode Marcial”, de que restam apenas fragmentos datáveis de 1915-1916, Campos sente-se um soldado que matou e violentou a sangue-frio, confessando a culpa e lembrando as vítimas indefesas. Dirige-se depois, com um misto de perversidade e compaixão, às mães dos soldados mortos e desconhecidos, de quem subsistiam apenas as vagas matrículas:

*Não sabes onde é a sepultura do teu filho...
Foi o n.º qualquer coisa do regimento um tal,
Morreu lá pra Marne em qualquer parte... Morreu...
O filho que tu tiveste ao peito, que amamentaste e que criaste...
Que remexera no teu ventre...
O rapazote feito que dizia graças e tu rias tanto...²³¹*

A sua provocação final é o *Ultimatum* publicado em *Portugal Futurista*, um genial e delirante manifesto anti-guerra, que era sobretudo uma poderosa acusação a uma civilização europeia decadente e suicida. Sucessivos escritores, políticos, generais, nações são identificados e ridicularizados numa adjectivação enfurecida e torrencial. Nesta diatribe niilista Campos declara a Grande Guerra a “falência geral” dos povos e do destino do Ocidente, manifestando-se contra toda a ordem internacional conivente com a catástrofe, sarcástico para com as hierarquias da guerra e a sua propaganda:

*Proclamem bem alto que ninguém combate pela Liberdade ou pelo
Direito! Todos combatem por medo dos outros! Não tem mais metros que
estes milímetros a estatura das suas direcções!
Lixo guerreiro-palavroso! Esterco Joffre-Hindenburgesco! Sentina
europeia de Os Mesmos em scisão balofa!
Quem acredita nelles?*

²³¹ Veja-se a “Ode Marcial” em Pessoa, Fernando. 2013. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. Teresa Rita Lopes. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 147-160. O teor aproxima-a do conhecido poema onde Pessoa descreve um soldado morto, mais tarde publicado na revista *Contemporânea* (3.ª série, n.º 1, Maio 1926), “O Menino da sua Mãe”. Já o modo como a composição se inicia, com o sujeito poético ouvindo ruídos e vozes longínquas, é muito semelhante ao início do épico de Casimiro “Hora de Nun’Álvares”, já referido.

Quem acredita nos outros?

Façam a barba aos poilus!

[...]

Atrelem uma locomotiva a essa guerra!

Ponham uma colleira a isso e vão exhibi-lo para a Australia!

Homens, nações, intuitos, está tudo nullo!

Fallencia de tudo por causa de todos!

Fallencia de todos por causa de tudo! (Pessoa 2012, 150).

A segunda parte do manifesto é uma defesa extravagante mas brilhante das possibilidades da sua própria estética da heteronímia, ao decretar “a abolição total” dos “dogmas” da personalidade, individualidade e objectividade, detalhando os resultados na política, arte e filosofia. No final, Campos proclama para breve, inspirado em Nietzsche, “a criação científica dos Superhomens!” (Pessoa 2012, 161). Mais tarde, nas suas notas, Pessoa através do heterónimo elucidou o seu gesto:

Coisa mais ignobil e mais baixa que a guerra Europea nunca se viu. Foi a disputa entre o lixo e o estrume. Provou-se, no fim, que ambos cheiravam mal. Mas não era preciso morrer tanta gente para se saber o que o nariz dizia sem que bastantes desorientados apodrecessem.

Foi do nojo d’esse acontecer que sahiu o meu Ultimatum (Pessoa 2012, 286-287).

A Grande Guerra era assim interpretada, contraditoriamente, nestes manifestos modernistas, como um evento regenerador ou como um sintoma de decadência da pátria, sobre a qual era necessário agir numa vertiginosa performance da linguagem, que no caso de Almada Negreiros se ofereceu na provocatória conferência de 1917. É revelador que Pessoa e Almada tenham escolhido a expressão “Ultimatum” para se dirigir ao público, o que no contexto das vanguardas é uma originalidade portuguesa, como observou Luís Trindade (2010, 225-226). Em última análise, ao apropriarem-se do sentido traumático do Ultimato britânico de 1890, sobre as colónias portuguesas em África, os modernistas subvertiam-no para confrontar as elites políticas e literárias que conduziam o país, herdeiras do patriotismo republicano de 1890, e pôr em questão o destino de Portugal que parecia atravessar, desde então, a sua hora mais grave.

Capítulo 7

A Grande Guerra e os artistas portugueses

“Todos nós – artistas, poetas, escriptores, educadores, criticos” escreveu João de Barros na revista *A Águia*, “que somos os naturaes defensores da mais alta expressão do espirito da raça, na suprema floração da sua cultura e do seu ideal, não podemos senão aplaudir com inexprimivel orgulho a situação internacional portugueza.” No momento da declaração de guerra da Alemanha, em Março de 1916, o escritor reincidia no seu apelo aos intelectuais para que apoiassem a causa da intervenção na Grande Guerra. Guiando o país ao estado de guerra, os dirigentes democráticos haviam encarnado a “alma popular” e interpretado uma “aspiração colectiva”: “Sobre todos nós ella reflecte-se, esplendidamente, trazendo-nos uma mais profunda consciencia da nossa missão, missão d’arte e de patriotismo; e sobre todo o paiz espalha o clarão victorioso d’um momento de epopeia e de lucta, de sacrificio, de beleza e de gloria...”²³²

Esta visão idílica e profética do autor de *Oração à Pátria* não conseguia esconder, talvez, a frustração por se ter gorado a sua proposta, no ano anterior, de uma Liga pelos Aliados de escritores e artistas. Mas a verdade é que o espírito de missão dos artistas que Barros advogava não foi compreendido nem incentivado pelo seu próprio partido, que assumia a causa da intervenção desde 1914. Não existiu em Portugal, mesmo após a entrada formal no conflito, qualquer política de incentivo à produção artística como a que foi criada em França ou no Reino Unido, nem uma agência de propaganda governamental que nos Estados Unidos ou na Inglaterra solicitava a criatividade dos artistas. As excepções notáveis foram Sousa Lopes e o fotógrafo oficial do CEP, Arnaldo Garcez (1885-1964), que merecerá um capítulo à parte neste estudo.

Os apelos de intelectuais como Barros e Cortesão para a necessidade de uma propaganda organizada foram vozes isoladas, e o governo da União Sagrada nunca soube aproveitar o potencial que os artistas ofereciam à causa da intervenção na guerra, situação que, como vimos, dividia profundamente o país e as suas elites. Analisando o problema, alguns autores observaram que a propaganda pela causa da intervenção foi escassa, débil e dispersiva, sem um planeamento consistente e unidade de acção (Meneses 2000, 82-88; 2004, 137-148). A atitude imprudente do governo era visível no

²³² Barros, João de. 1916. “Os Artistas e a Guerra”. *A Águia* 52-53-54. 2.^a série (Abril-Maio-Junho): 138.

discurso de Afonso Costa, no comício da Batalha em 1916, limitando-se a um “apelo ao povo” para que fizesse a propaganda da intervenção junto de familiares e amigos.²³³ No plano da imagem, o desinteresse oficial foi especialmente evidente: o sintoma mais claro foi a estranha e quase total ausência do cartaz de propaganda em Portugal (Ventura 2010, 333), que se massificou nos outros países beligerantes. Mais adiante haverá oportunidade de desenvolver o assunto e analisar como foi então possível que, neste quadro, Sousa Lopes e Garcez pudessem acompanhar o CEP até França. O presente capítulo é um contributo inicial para um tema sem estudos anteriores: a presença da Grande Guerra na pintura e ilustração portuguesas. Como responderam os artistas portugueses à conflagração? Consideremos os percursos e obras mais relevantes tocados pelos eventos da guerra, finalizando com os artistas mobilizados para a frente de batalha, de modo a caracterizar o contexto de onde surgirá a acção definidora de Sousa Lopes.

Leal da Câmara distinguiu-se em várias iniciativas pela causa da França e depois pela intervenção portuguesa na guerra. Vivendo em Paris desde 1900, era o caricaturista português – cartoonista, dir-se-ia hoje – mais célebre do início do século XX.²³⁴ Republicano anti-clerical, elegeu a figura do rei D. Carlos e o clero como alvos principais de sátira política, acabando por exilar-se em Madrid em 1898 fugindo a um provável desterro nos territórios ultramarinos. Na capital francesa colaborou nas gazetas satíricas mais populares, como *Le Rire* e sobretudo *L'Assiette au beurre*. Sousa Lopes conheceu-o fugazmente em 1904, escrevendo a Freire: “Fui apresentado uma vez ao Leal da Camara mas nunca mais o encontrei. Ele foge dos portugueses. Não lhe posso portanto dizer nada a seu respeito.”²³⁵ Leal não podia adivinhar que aquele jovem

²³³ Valle, José do. 1916. “Romaria patriótica. Junto do mosteiro da Batalha”. *O Mundo*. 25 Agosto: 2.

²³⁴ Tomás Júlio Leal da Câmara (1876-1948) colaborou em dezenas de suplementos e revistas satíricas em França, Espanha e Portugal. Atacou de forma mordaz a instituição monárquica e a clerical em periódicos como *A Marselheza*, de João Chagas e, após este ser encerrado, em *A Corja!*. Ambos diziam na capa ser “o jornal de maior circulação... em todo o Governo Civil”. Forçado a exilar-se, chegou a Paris em 1900, ganhando notável reputação como cartoonista político. Implantada a República em Portugal, realizou em 1912 uma célebre exposição com as ilustrações para a obra anti-clerical de Guerra Junqueiro, *A Velhice do Padre Eterno*. Proferiu ainda várias conferências sobre humor e caricatura no período 1911-1917. Em 1923 instalou-se numa residência na Rinchoa (Sintra), hoje Casa-Museu Leal da Câmara. Esteve presente no funeral de Sousa Lopes em 1944. Sobre este artista veja-se Ribeiro 1975 (1951), que transcreve muitas cartas, e Sousa 1984. Parte da série inspirada por Junqueiro foi re-apresentada em 2010 numa exposição consagrada ao centenário da República, veja-se Nazaré 2010, 51, 104 e 148-150.

²³⁵ Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 7 Março 1904. Fólio 4. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0073. Deduz-se que Freire, republicano, maçom e certamente seu admirador, lhe teria perguntado pelo caricaturista. Transcrita integralmente no Anexo 3, documento n.º 1.

estudante de pintura, com o rebentar da Grande Guerra, iria ter um apoio oficial que o caricaturista ambicionava. Um amigo próximo e seu primeiro biógrafo, Aquilino Ribeiro, conta-nos que Leal da Câmara lhe escreveu em Agosto ou Setembro de 1914, confessando que lhe daria jeito ser nomeado “cronista da expedição portuguesa a terras de França”. Ouvira dizer que este teria um automóvel às ordens e 500 francos por mês de subvenção (Ribeiro 1975, 84). Leal pedia-lhe opinião sobre o assunto: “O que sei e muito bem é que me convinha bastante receber um encargo destes, não só na qualidade de desenhador, mas na de repórter – repórter, bem entendido, à maneira de Stéphane Lausanne –, encargo, modéstia à parte, de que prometo dar boa conta” (Idem). Lausanne, que foi impossível identificar, seria provavelmente um jornalista correspondente de guerra. Mas era nesta dupla qualidade que Leal da Câmara pretendia registar a intervenção militar portuguesa, que já então se desenhava.

A essa ambição não seria estranha a sua colaboração no periódico lisboeta *O Mundo*, jornal oficioso dos democráticos, onde escreveu umas “Cartas de França – Horas da Guerra”. Aquilino sugeriu-lhe candidatar-se a deputado pelo partido de Afonso Costa nas eleições de Junho de 1915 – no que teria a concordância deste e do influente director de *O Mundo*, António da França Borges (1871-1915) – hipótese que o caricaturista encarou com cepticismo (Ribeiro 1975, 88-89). Na realidade, Leal da Câmara debatia-se com dificuldades económicas devido a restrições do governo francês aos jornais satíricos, que resultavam da apertada censura de guerra. Ainda assim, o caricaturista conseguiu lançar uma importante mas efémera gazeta satírica, *Le barbare*, onde comentava os desenvolvimentos da guerra, e que fechou ao fim de cinco números.²³⁶ Segundo Aquilino, a gazeta de Leal foi o primeiro periódico satírico de Paris lançado contra os invasores alemães (Ribeiro 1975, 75-76). É fácil perceber, pela capa do primeiro número, que Leal da Câmara poderia ter sido um Raemaekers português, se os dirigentes democráticos e o ministério da Guerra tivessem sido capazes de perceber o seu talento. Pelo menos a sua verve era igualável, qualificando o Kaiser numa capa como “Le grand coupable”, figura que atravessa com incómodo um mar de sangue (Figura 106). Sabe-se ainda que o artista colaborou num jornal de trincheira chamado *Nos Poilus* (Sousa 1984, 154).

²³⁶ “Illustré satirique hebdomadaire”, cinco números entre 25 Outubro e 22 Novembro 1914. Disponíveis em linha no sítio da internet <http://gallica.bnf.fr>. Consultado 7 Junho 2015.

Apesar da ligação ao partido Democrático, Leal da Câmara fazia uma leitura das causas da guerra muito próxima da esquerda republicana pacifista, na linha de um Aquilino Ribeiro ou António Sérgio. Em 1915, a caminho de Portugal, o artista fez uma conferência em Madrid onde disse à audiência: “[A guerra] que afinal de contas tem fins comerciais, há-de acabar. O grande problema que se debate entre a Inglaterra e a Alemanha e ao qual está ligado o interesse da França é o da preponderância. Cada uma destas nações quer ter livres os grandes caminhos do comércio mundial” (*apud* Sousa 1984, 76). Apesar disso, mais tarde não hesitará em denunciar a proliferação da propaganda germânica na Península Ibérica, defendendo a supressão do ensino da língua de Goethe num opúsculo de 1917, *Não há Duas Alemanhas! (o ensino do alemão em Portugal)*.²³⁷

Regressado ao país, Leal da Câmara fixa-se em Leça da Palmeira e inicia uma fase intensa de agitação cultural no Porto. No final de 1915 constitui a associação “Os Fantasistas”, onde militavam jovens artistas como Diogo de Macedo, Armando de Basto (1889-1923), Abel Salazar (1889-1946), Joaquim Lopes (1886-1956) ou ainda Manuel Monterroso (1875-1967), caricaturista e professor de anatomia artística na Escola de Belas-Artes portuense. A primeira exposição do grupo foi apresentada no Palácio da Bolsa, de 5 a 25 Junho de 1916.

O passo seguinte foi lançar o semanário satírico *Miau!*, com Monterroso e Henrique Guedes de Oliveira (1865-1932). Já em Paris, ao início da guerra, Leal da Câmara dissera a Aquilino que urgia lançar em Portugal uma publicação satírica que inovasse graficamente, incorporando as técnicas publicitárias que aprendera na capital francesa: “Alguma coisa semelhante ao *Simplicissimus* como apresentação, mas em que se ouçam pulsar as artérias de Portugal” (*apud* Ribeiro 1975, 86). O *Miau!* que lançou em 1916 foi talvez o mais perto que chegou desse desejo. Saíram a lume 19 números entre Janeiro e Maio.²³⁸ A actualidade da guerra dominava as páginas do periódico, e nele reproduziram-se cartoons de reputados desenhadores como Raemaekers, Gulbransson e Steinlen. Leal da Câmara prosseguia um combate contra os Impérios

²³⁷ Veja-se Sousa 1984, 118. Em 1916 o artista foi um “enviado especial” a Madrid do vespertino brasileiro *A Noite* (Rio de Janeiro) para entrevistar personalidades sobre o tema da guerra e a neutralidade de Espanha. Reuniu crónicas, conferências e entrevistas em livro, veja-se Câmara, Leal da. 1917. *Miren Ustedes. Portugal visto de Espanha*. Porto: Livraria Chardron.

²³⁸ Sobre esta publicação satírica veja-se a ficha histórica, da autoria de Rita Correia (2010), em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Miau/Miau.htm>. Como escreve a autora, Monterroso interrompeu a colaboração em Março, provavelmente devido à sua incorporação no CEP.

Centrais, em que se empenhava desde 1914, com destaque para um cartoon que satiriza a atitude destes na hora da entrada de Portugal no conflito (Figura 107). De facto, numa conferência sobre “A caricatura e a guerra”, Leal da Câmara defendeu a relevância da caricatura como uma “arte de combate”, que reprovava as “selvagerias guerreiras dos allemães”. A “propaganda pelo desenho” consistia em divulgar-se as ideias “nobres e alevantadas”, “único mobil hoje dos artistas superiores”. Segundo o relato do jornal *O Comércio do Porto*, o caricaturista lamentava “que Portugal, collaborando com os aliados, não tivesse a larga publicidade graphica que se observa no estrangeiro e os nossos artistas se mostrassem desinteressados do grande conflicto [...]”.²³⁹

Foi talvez por isso que o artista organizou em Agosto de 1917, já os regimentos do CEP combatiam nas trincheiras de França, uma exposição colectiva sob o título *Arte e Guerra*.²⁴⁰ Teve lugar no salão nobre da Société Amicale Franco-Portugaise, uma associa o fundada por ele no ano anterior e   qual presidia. A exposi o compunha-se sobretudo de desenhos, caricaturas, projectos para cartazes, com 71 números de catálogo; participaram vários artistas estrangeiros que Leal conhecia de Paris, como o japonês Adaramakaro, colega em *L’Assiette au beurre*. Completava-a ainda uma colec o de cartazes de guerra ingleses e franceses, e uma selec o de cartoons de Will Dyson (1880-1938), artista de guerra pela Austrália e conhecido pelos *Kultur Cartoons*.

Leal da Câmara, o artista mais representado, expunha cartoons com episódios da guerra e a ac o dos zeppelin alemães, e vários retratos, que o artista qualificava   francesa de “portrait-charge”, destinados a satirizar o rosto ou a figura de uma autoridade. O do general alemão Hindenburg (n.  43) não seria muito diferente do desenho pertencente hoje   Casa-Museu (Figura 108). Diogo de Macedo, o mais representado na mostra a seguir a Leal, apresentava tr s guaches e um desenho a carvão, com títulos ora esperançosos, ora pessimistas, e uma escultura, “Beijo de herói” (n.  12).

²³⁹ Leal da Câmara proferiu esta conferência a 30 Março 1917 no Eden-Teatro, do Porto, acompanhando-a no final de uma “ projec o luminosa ” de “ reprodu es das mais notaveis caricaturas ” da guerra. De seguida, um sexteto tocou o hino nacional e os das na es aliadas. Os camarotes estavam engalanados com colchas e bandeiras. Vejam-se notícias “ A caricatura e a guerra ”. *O Comércio do Porto*. 31 Março 1917 e “ A conferencia de Leal da Camara ”. *O Primeiro de Janeiro*. 31 Março 1917. Na CMLC verifiquei que não existe no seu espólio qualquer manuscrito da conferência (agradeço a ajuda preciosa do Dr.  lvio Melim de Sousa). Esta fez-se no âmbito de um “ Grande Com cio Exposit rio ” promovido nesse dia no Eden-Teatro pela Junta Patriótica do Norte. A Junta foi uma organiza o não-governamental que promoveu no norte do país ac es de carácter doutrinário e assistencial, reunindo apoios no poder local e nas corpora es econ micas e culturais. Sobre o alcance da sua actividade veja-se Meneses 2000, 89-90.

²⁴⁰ Veja-se o desdobrável da exposi o, com um texto de apresenta o de Leal da Câmara, *Arte e Guerra*. 1917. Porto: Société Amicale Franco-Portugaise. Inaugurou a 11 de Agosto.

Um outro membro de “Os Fantasistas”, Armando de Basto, que tal como Macedo regressara ao país com a guerra, apresentou dois trabalhos que, nos assuntos (“A Paz”, “Redenção”), se distanciam da única obra que se lhe conhece sobre o tema da guerra: uma composição caótica com figuras em luta corpo-a-corpo e contorcendo-se, numa batalha em época primitiva, com cavaleiros, lanças e espadas (Figura 109).²⁴¹

Para Leal da Câmara, escrevendo no desdobrável da exposição, as trágicas circunstâncias da guerra aproximavam palavras “que parecem antagónicas”, presentes no título da exposição. Apesar disso, insistia o caricaturista, “a Arte portuguesa continua, na sua generalidade, um pouco divorciada dos assuntos que se prendem com a guerra” (Câmara 1917, s.p.). Era uma análise correcta, embora o artista soubesse certamente da partida iminente de Sousa Lopes para França, como artista oficial do CEP. Mas interessa sobretudo notar que, para Leal, “o principal motivo” para essa ausência resultava de um desconhecimento geral da realidade que os soldados viviam em França:

Portugal, nôvo beligerante que já fez o sacrificio de mais de cem mil homens combatendo denodadamente em Africa e na França pelo prestigio da sua nacionalidade, ainda não ressentiu a impressão directa dêste sacrificio heroico, pois que os combates são distantes e só de quando em quando lhe chega o éco, um pouco apagado, dos feitos que formarão amanhã as mais gloriosas páginas da história pátria (Ibidem).

A distância que este “eco apagado” punha em evidência, Leal da Câmara evitava dizê-lo, só acontecia porque desde a entrada oficial na guerra o governo da União Sagrada se demitira de conseguir o apoio da população através de uma propaganda minimamente organizada. Cumpria, pois, à associação que o artista dirigia tentar inverter essa tendência no campo da arte, e organizar – como escreveu com toda a justiça – “um pequeno certâmen que é o primeiro realizado no género, em Portugal, pois lá fora, perto das trincheiras, contam-se por centenas as exposições artisticas de guerra” (Câmara 1917, s.p.). Leal da Câmara defendia assim o pioneirismo da sua iniciativa e acreditava que, em “futuras exposições”, a alma portuguesa saberia mostrar que não era

²⁴¹ Rui Afonso Santos afirma que o artista apresentou nesta exposição obras de “poética simbolista” (Santos 2010, cii), mas não é claro se este desenho pertence à série. A confirmar-se, demonstra que Armando de Basto sentira necessidade de se afastar da linha de outros trabalhos mais propagandísticos que realizara no início da guerra, hoje desconhecidos. Aquilino Ribeiro informa-nos no seu livro sobre Leal da Câmara que em Agosto de 1914 um editor francês lhe encomendara “desenhos patrióticos” (Ribeiro 1975, 154).

indiferente ao “fenómeno social da guerra”, e que iria vibrar com ideias e talento na pintura e na escultura. Não haveria, porém, outra iniciativa do género em Portugal. As manifestações mais visíveis só se dariam anos depois, com as exposições de Sousa Lopes e a encomenda de estatuária para os monumentos aos mortos da Grande Guerra disseminados pelas cidades e vilas do país.

Será também em nome da Société Amicale Franco-Portugaise, por fim, que Leal da Câmara promoveu em 1919 a ideia de construir uma “Aldeia Portuguesa” no antigo sector da Flandres, no que foi secundado pelo escultor António Teixeira Lopes (1866-1942), que pertencia à Junta Patriótica do Norte. O desígnio seria perpetuar a memória dos combatentes do CEP construindo edifícios em “estilo português genuíno”, como uma escola, um museu de arte regional ou uma adega, e baptizando as ruas com nomes de batalhas em que o país tinha participado.²⁴² Contudo, só o cemitério militar português de Richebourg seria construído, projecto de 1931 do arquitecto Tertuliano de Lacerda Marques (1883-1942). O portão foi desenhado por Leal da Câmara, inspirado pelos corações em filigrana de Viana do Castelo (Figuras 110 e 111). Na execução, Teixeira Lopes teve uma intervenção directa (Sousa 1984, 84). Voltaremos noutro capítulo a este cemitério, ao qual a actividade de Sousa Lopes está também ligada. Mas pode-se dizer de Leal da Câmara que não houve outro artista em Portugal,    excepção do pintor oficial do CEP, tão empenhado num concurso das artes para a causa da intervenção na guerra.

Um dos muitos artistas que regressaram ao país devido à conflagração foi Amadeo de Souza-Cardoso, pintor que até 1914 desenvolvera uma notável carreira internacional. Vindo de Paris, o início das hostilidades apanha-o no Porto ou já na quinta da família em Manhufe (Amarante), onde planeava, como habitual, passar a temporada de Verão. A guerra irá impossibilitar em definitivo o desejado regresso à capital francesa, até à morte prematura em 1918 vitimado pela gripe pneum  nica, a um mês do 31.   aniversário e da assinatura do armistício.²⁴³ No início de Junho de 1915

²⁴² Veja-se Sousa 1984, 83. Segundo Aquilino o projecto recebeu o apoio público de várias personalidades, entre as quais Afonso Lopes Vieira (Ribeiro 1975, 124-26).

²⁴³ Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), pintor português radicado em Paris desde 1906, criou na sua breve carreira uma arte que assimilava com originalidade os estilos capitais da vanguarda internacional, como o cubismo, futurismo, expressionismo e abstraccionismo. Apresentou-se em exposições colectivas cruciais do modernismo anterior à guerra, com destaque para o Salon des Ind  pendants (Paris, 1911), International Exhibition of Modern Art, o célebre Armory Show (Nova Iorque, Chicago e Boston, 1913) e Erster Deutscher Herbstsalon (Berlim, 1913). Para uma compreensão do artista no contexto do modernismo internacional veja-se Freitas, Helena de, et al. 2006. *Amadeo de Souza-Cardoso. Diálogo de*

chegam também a Portugal um casal de artistas que Amadeo conheceu em Paris, Robert Delaunay (1885-1941) e Sonia Delaunay-Terk (1885-1979), que vinham de Madrid. Adiante veremos de que modo estes reputados artistas da vanguarda parisiense colaboraram com Souza-Cardoso e outros artistas portugueses.

Cerca de 1916, Amadeo realizou um desenho que representa um momento raro onde se insinua nas suas pesquisas uma referência directa ao conflito. *31 DRAGONS cavallerie* (Figura 112) poderá ter tido origem numa notícia de jornal, relatando a acção de um regimento de dragões, unidades de cavalaria que vinham dos tempos napoleónicos. Certo é que nele se apura uma síntese entre a análise cubista e o dinamismo futurista, dita cubo-futurista, ao conceber uma espécie de engenho geométrico onde é evidente a complexidade e perícia da sua técnica. As letras que parecem vir do cirílico russo denotam as fontes visuais que o artista trabalhava por esta altura. O motivo lembra o humor com que Kasimir Malevitch (1878-1935) representava, nos anos da guerra, figuras de autoridade militar. Esta exploração relaciona-se também com as variações sobre o motivo dos cavaleiros, particularmente intensa em 1912-13. Amadeo vinha explorando, de facto, um dos tropos comuns da pintura modernista nas vésperas de 1914, a iconografia do cavaleiro como metáfora do artista de vanguarda (Arnaldo 2008, 93-94).

Amadeo apresentou *31 DRAGONS cavallerie* nas duas exposições individuais que realizou no final de 1916, no Porto e em Lisboa, onde expôs 113 trabalhos.²⁴⁴ A surpresa foi total, do público e da crítica, perante a novidade radical da sua arte. A propósito das exposições foram discutidos na imprensa estilos vanguardistas como o cubismo, futurismo e abstraccionismo. Num manifesto de apoio à apresentação lisboeta, Almada Negreiros argumentou que a arte de Amadeo – a “primeira Descoberta de Portugal na Europa do século XX” – vinha redimir a “fúria de incompetência” e a

Vanguardas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Javier Arnaldo identificou algumas das suas obras, no âmbito de uma exposição sobre as vanguardas artísticas e a Grande Guerra, com os desenvolvimentos mais avançados na pintura antes de 1914 (Arnaldo 2008, 63; 93-94). Para uma análise mais concreta sobre a presença do conflito na vida e obra do pintor veja-se Leal 2010 e 2013.

²⁴⁴ Porto, Salão de festas do Jardim de Passos Manuel, 1-12 Novembro 1916; Lisboa, Liga Naval Portuguesa (Palácio do Calhariz), 4-12 Dezembro 1916. A mostra no Porto intitulou-se *Exposição de Pintura (Abstraccionismo)*. O artista concedeu uma entrevista importante a um conhecido jornal monárquico, veja-se Almeida, João Moreira de. 1916. “Uma exposição original: impressionista, cubista, futurista, abstraccionista? De tudo um pouco”. *O Dia* (Lisboa). 4 Dezembro. Veja-se reprodução integral do documento em Alfaro et al 2007, 254.

“imbecilidade” com que o país participava na Grande Guerra.²⁴⁵ Os dois artistas irão depois colaborar em *K4 O Quadrado Azul*, que Almada dedicou a Amadeo.

Joana Cunha Leal estudou com detalhe a posição de Souza-Cardoso face ao conflito e a presença pouco notada de alusões à guerra na sua obra.²⁴⁶ Resulta claro que, nas poucas vezes que se lhe refere, Amadeo tinha uma ideia superficial e romântica da guerra, que o próprio aliás admitia, evidente numa carta de Setembro de 1915 a Robert Delaunay: “Que la guerre est charmante – c’est un peu littéraire, mais il se peut... Qu’elle doive être émotionnante, je n’ai aucun doute. Je vous avoue mon regret de me trouver si loin. Je voudrais la sentir de plus près, la vivre davantage. [...] Il nous faut quelque chose de fort – je suis militariste!” (*apud* Ferreira 1981, 75). A identificação com o futurista Almada Negreiros parecia ser total. Noutros momentos, porém, demonstra preocupação pela situação de amigos de Paris que lutavam nas trincheiras, como Cendrars, Apollinaire ou o futurista Boccioni, que nela virá a morrer (Ferreira 1981, 76-77; Alfaro et al 2007, 254). Mais tarde, já com o país oficialmente na guerra, o pintor vai citar livremente o *Manifesto Futurista* de Marinetti, numa entrevista ao jornal monárquico *O Dia*: “Nós glorificamos a guerra como o maior exercício da energia e a maior higiene do mundo” (*apud* Leal 2010, 151). Contudo, sabe-se que por esta altura Souza-Cardoso já tinha sido isento do serviço militar na Flandres, por “falta de robustez” física.²⁴⁷

É neste contexto ainda pouco esclarecido que Cunha Leal tem analisado uma obra que poderá referir-se de forma comemorativa à entrada de Portugal, ou dos EUA, no conflito. Trata-se de uma pintura sem título de Amadeo, conhecida como *Entrada* (Figura 113). Numa composição de signos acumulados, sem relação óbvia, a autora

²⁴⁵ Manifesto datado de 12 Dezembro 1916. Veja-se reprodução do documento original em Alfaro et al 2007, 248-249.

²⁴⁶ Veja-se Leal 2010 e 2013. Um dos argumentos centrais da autora tem implicações mais amplas para um debate metodológico sobre a prática da história da arte, no sentido em que se opõe tanto a uma abordagem “biográfica” como “modernista” (ou mais precisamente estruturalista) – que considera dominantes na historiografia sobre Amadeo –, porque estas sempre viram a Grande Guerra como um factor periférico e extrínseco à sua pintura (Leal 2010, 139). Isto é, desvalorizaram o factor contextual. Sobre esta pesquisa veja-se um desenvolvimento recente em Leal, Joana Cunha. 2014. “Sintomas de «regionalismo crítico»: sobre o «decorativismo» na pintura de Amadeo de Souza Cardoso”. *Arbor* 190 (766): a113. <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2005>. Consultado a 2 Junho 2015.

²⁴⁷ Numa inspecção militar a 12 Outubro 1916. Veja-se reprodução da caderneta militar e descrição em Alfaro et al 2007, 287-288. Pode-se dizer que o veredicto não condiz com as fotos do artista que se conhecem. Na inspecção feita com 20 anos incompletos (media 1,70 metros), em 1907, ficara apto para o serviço de infantaria. Sobre isto veja-se Leal 2010, 151, que crê que o artista quis escapar deste modo à mobilização.

identificou a representação de um transatlântico que poderá ser o célebre *Lusitania*, afundado por um submarino alemão em 1915, ligando-a à figuração de um submarino e ao letreiro “entrada”, em destaque à direita da composição.²⁴⁸

Quanto à acção de Robert e Sonia Delaunay em Portugal, foi uma possibilidade dos artistas portugueses se relacionarem à escala europeia: ainda antes da guerra desenhara-se uma nova geografia das vanguardas, com centros de irradiação modernista que desafiavam a centralidade de Paris, surgindo novas revistas e exposições colectivas em Barcelona, Amesterdão, Zurique, Ferrara ou Nova Iorque.²⁴⁹ Em Portugal o casal francês foi o catalisador de um círculo de artistas constituído por Souza-Cardoso, Almada Negreiros, o artista gráfico José Pacheco (1885-1934) – autor da capa do primeiro número de *Orpheu* – e ainda um amigo de Amadeo desde os tempos de Paris, o pintor Eduardo Viana (1881-1967), que regressou com o deflagrar da guerra.²⁵⁰

Por sugestão de Viana, os Delaunay irão residir em Vila do Conde, e depois em Valença até Janeiro de 1917, onde descobrem a arte popular minhota e realizam pinturas que são das mais originais inspiradas pela cultura popular nacional. A ambiciosa associação que planeiam com os artistas portugueses, a Corporation nouvelle, com um projecto de exposições itinerantes acompanhadas de álbuns – as “Expositions mouvantes”, previstas para Lisboa, Barcelona, Estocolmo e Oslo – foi irrealizável numa Europa em guerra. O final do período português dos Delaunay seria marcado pelo episódio caricato de uma acusação de espionagem a favor dos alemães, com origem

²⁴⁸ Veja-se Leal 2010, 150-155; Leal 2013. É difícil acompanhar a autora nessa identificação após um exame atento da pintura. O suposto transatlântico parece ser mais a cabeça de uma viola, vista na horizontal, com duas cavilhas e o número dois; o espelho rectangular nela colado, com pintura parcial de vermelho e verde, dificilmente será uma representação da bandeira portuguesa. À direita, as ditas “cores alemãs” em padrão zigzagueante não coincidem com as cores imperiais na época da Grande Guerra.

²⁴⁹ Joyeux-Prunel 2012, 84-85. Veja-se igualmente a monografia fundamental sobre este assunto, Joyeux-Prunel, Béatrice. 2009. *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes*. Paris: Musée d'Orsay, Éditions Nicolas Chaudun.

²⁵⁰ Sobre a colaboração dos Delaunay com os artistas portugueses veja-se o recente (e excelente) catálogo coordenado por Vasconcelos 2015, e ainda Ferreira 1981, O'Neill 1999 e Leal 2013. Veja-se também Pernes, Fernando. 1972. “Os Delaunay e a pintura portuguesa”. In *Sónia e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos Eduardo Vianna, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros*, comissariado de Paulo Ferreira. Lisboa: FCG, 9-14. O francês Robert Delaunay criou uma variante colorista do cubismo, o orfismo, como o baptizou Apollinaire, mas que o pintor, julgando o termo demasiado literário, preferiu designar de simultaneísmo (*simultanéisme*). Reagiu contra a monocromia do cubismo concebendo contrastes simultâneos de cor, pela composição (seguindo, como os neo-impressionistas, as teorias de Chevreul), explorando por vezes a abstracção. Sonia, nascida na Ucrânia, também pintora, irá estender o simultaneísmo a outras artes e técnicas como os bordados, a edição de livros de artista, ou o vestuário, faceta que muito interessará Almada Negreiros, que idealizou uma colaboração entre os dois com os “bailados simultâneos”.

numa denúncia do consulado francês no Porto. Sonia seria detida e interrogada, tal como Viana, e Amadeo não poupou esforços para resolver o mal-entendido.²⁵¹ Estava-se em Abril de 1916, num clima de alarmismo e exaltação após a declaração de guerra alemã no mês anterior.

Eduardo Viana beneficiará especialmente da cumplicidade com os artistas franceses, ele que os introduziu na arte popular minhota e com eles conviveu de perto em Vila do Conde.²⁵² Em Maio de 1916, com a perspectiva de ser chamado a uma inspeção militar, Viana escreverá uma carta angustiada a Sonia Delaunay.²⁵³ Na carta seguinte interrogava-se como é que os amigos iriam reagir:

Maintenant, on attend, mais tout de même, je ne croyais pas que cela arriverait si tôt. Comment vont-ils se débrouiller [desenrascar], notre homme des montagnes [Souza-Cardoso] et le Narcisse de là-bas [Almada Negreiros]... et puis encore les autres dans les mêmes conditions? Ça va faire du joli. J'aurai peut-être des chances pour moi. On ne comprend pas grand-chose pour le moment, trop de confusion (apud Ferreira 1981, 154-155).

²⁵¹ Antes de se instalarem em Vigo, em Abril de 1916, Sonia Delaunay visitou o consulado francês do Porto (Robert estava já em Espanha) e o passaporte é-lhe apreendido, sendo informada que o casal era suspeito de espionagem. A denúncia terá tido origem num secretário do consulado, motivado talvez pela recompensa de 3000 francos para quem denunciasse actos de traição (Ferreira 1981, 52). Baseava-se em que “factos”? Os artistas teriam alugado premeditadamente uma casa perto da costa, onde estariam a passar informação codificada aos submarinos alemães, através de quadros pintados com sinais coloridos. Na realidade, sabe-se que os Delaunay pintavam e secavam as telas com os característicos discos simultâneos no jardim da casa de Vila do Conde. Correspondiam-se ainda com vários artistas alemães, como Franz Marc por exemplo, que servia no exército alemão. As buscas à casa foram inconclusivas, tal como a prisão e interrogatório de Eduardo Viana por uns dias. Por fim, com a ajuda de Amadeo (que encontrou advogado) o caso resolveu-se, com desculpas oficiais divulgadas na imprensa. Décadas mais tarde Sonia Delaunay contou toda a história a um amigo artista português, veja-se Ferreira 1981, 52-54. Sobre isto veja-se também Leal 2010, 151-152. Há que ponderar a possibilidade deste episódio ser uma represália e se ligar a uma interpretação da conduta de Robert Delaunay, segundo a qual ele “fugira” de França para não ser conscrito no exército, tendo encontrado posteriormente uma justificação legal junto do consulado em Espanha. Foi assim que Blaise Cendrars interpretou o comportamento do amigo, rompendo relações com ele. Sobre isto veja-se Dagen 1996, 43-44.

²⁵² Sob influência do simultaneísmo de Delaunay, o pintor português terá uma breve fase vanguardista entre 1915 e 1917, que marcará a sua obra futura, moderada sob o signo de Cézanne. Sobre este assunto veja-se Silva, Raquel Henriques da, et al. 1991. *Eduardo Viana. Ami des Delaunay*. Mons: Fondation Europalia International/Portugal-91. Viana tinha 34 anos à data da entrada oficial na guerra.

²⁵³ “J’ai la mort dans l’âme, vous comprenez... J’avais de si beaux projets! Fini, bien fini tout cela! [...] A quoi sert de travailler? [...] Mais, pour le moment, la pensée que je vais commencer une vie pour laquelle je ne suis pas fait et que malgré tout il faut la vivre... cette pensée-là m’écrase, et je ne peux pas m’en débarrasser” (apud Ferreira 1981, 153). Por seu lado, o mais jovem Almada Negreiros, que se dirigia a Sonia com um humor próprio, escreveu-lhe a 17 Agosto 1916: “Tous les jours je veux vous écrire. § Moi = soldat! § Moi > < soldat! § Demain, je vous dirai tout.” (Idem, 195). Mas Sonia não teve mais notícias.

A verdade é que nenhum dos principais modernistas foi incorporado nos regimentos que seguiram para a Flandres ou para África; nem José Pacheco, Santa-Rita Pintor ou Fernando Pessoa. Sá-Carneiro não chegaria a regularizar a situação militar, suicidando-se em Paris a 26 de Abril de 1916. É uma questão que requer, sem dúvida, investigação mais aprofundada.

Houve, porém, um artista ligado ao grupo de *Orpheu* que se envolveu na voragem da guerra de um modo intenso, e tragicamente inteligível. Sabe-se pouco acerca de Carlos Franco, um pintor que antes do conflito trabalhava como cenógrafo da Ópera Cómica em Paris.²⁵⁴ Franco alistou-se voluntariamente em 1914 na Legião Estrangeira do exército francês, onde combateram Kisling ou Cendrars. O seu retrato, usando o capacete francês *Adrian*, apareceu na capa da *Ilustração Portuguesa* em Fevereiro de 1916, descrito como “voluntario portuguez e um dos heroes [da batalha] de Champagne” (Figura 114).²⁵⁵ Fernando Pessoa dedicara-lhe o drama *O Marinheiro* que saiu no primeiro número de *Orpheu*. José Pacheco e Sá-Carneiro eram seus amigos, muito próximos. Este último escreveu a Pessoa que o artista lhe aparecera, durante uma licença, como uma “criatura superior”, com sete meses de trincheiras que não lhe tinham “embotado” os nervos. Recitara-lhe de cor versos inteiros de Sá-Carneiro, Álvaro de Campos e *O Marinheiro* de Pessoa (Sá-Carneiro 2001, 248-249).

Carlos Franco morrerá em combate a 4 de Julho de 1916, durante a grande batalha do Somme, uma das mais mortíferas ofensivas aliadas da guerra.²⁵⁶ A sua arte continua hoje por conhecer. São por isso valiosos os desenhos que enviou para a revista do amigo José Pacheco, a *Contemporanea*, um conjunto de croquis que a publicação

²⁵⁴ Carlos Franco nasceu em Lisboa a 17 Maio 1887. Chegado a Paris, foi um dos artistas moradores na célebre Cité Falguière, onde conviveu como José Pacheco e Amadeo de Souza-Cardoso. Segundo o jornalista Homem Christo Filho (1892-1928), que o conheceu no Natal de 1910, Franco chegou à capital francesa fugindo do serviço militar em Portugal, situação que depois se revestiu de amarga ironia, como veremos. Veja-se o perfil do artista em Christo Filho, Homem. 1926. “Página de Paris. Uma curiosa entrevista com Theodoro Roosevelt. Os pintores portugueses na capital franceza”. *Diario de Lisboa*. 24 Fevereiro: 3. Um agradecimento à Professora Doutora Manuela Parreira da Silva por me chamar a atenção para a presença do artista nas cartas de Sá-Carneiro a Pessoa, que publicou (Sá-Carneiro 2001).

²⁵⁵ *Ilustração Portuguesa* 520. 7 Fevereiro 1916.

²⁵⁶ Servia no 2.º Regimento de Marcha da Legião Estrangeira, 4.ª Companhia. Morreu durante o ataque a Belloy-en Santerre, na região do rio Somme, que se saldou por 131 desaparecidos. No ataque morreu também em combate o poeta norte-americano Alan Seeger (1888-1916). Veja-se despacho da Agência Lusa, “I Guerra Mundial: Portugueses já combatiam antes de Portugal entrar no conflito”, datado de Paris, 25 Junho 2014.

reproduziu no artigo “Horas-vagas de um soldado” (Figura 115).²⁵⁷ Soldado da primeira linha de fogo, os desenhos de Franco distinguiam-se logo pela diversidade de motivos, alguns inéditos na arte portuguesa (“Fusilamento”, “Rondando”, “Prisioneiros alemães”, “Artilharia em marcha”), e pelo seu traço sintético e modernista, riscado a carvão, que prometia notáveis pinturas e composições finais que não pôde realizar.

As palavras pungentes de um soldado a viver no vórtice de uma violência sem limites, transcritas na *Contemporanea*, sugerem-nos que Franco iria seguir um registo da guerra sem sentimentalismo ou preocupações descritivas, na linha de um Nevinson ou Wyndham Lewis. Isto estava já patente nos seus desenhos: é sintomático que o português represente uma coluna de soldados como “Formigueiros na neve”, tal como Lewis via as batalhas como “ant-fights”. Carlos Franco observou como ele próprio se tornara um ser desumanizado e amoral, entregue ao desígnio superior da carnificina:

*Oh! La Bete-Rouge!... Nem vocês calculam a brutalidade e a grandeza extra-humanas de tudo isto. Como eu perdi a consciencia de que sou homem para me tornar simples mola d’esta monstruosa maquina de matar. Foram-se os ultimos escrupulos – durmo na lama, como num bom colchão. À minha roda, está o campo juncado de homens mortos, de cavallos mortos, eguaes... da tremenda egualdade do nada! Vivo enterrado em covas de dois metros de profundidade, com lôdo até aos joelhos. A espingarda, prendo-a aos pulsos, para não ser surpreendido, enquanto espero o grande momento. O instinto supremo é matar. Morrer? Tenho lá tempo e consciencia para pensar n’isso... Quando repouso, scismo na vida... E a minha saudade!... O meu Paris, a minha aldeiasita saloia!...*²⁵⁸

No Natal de 1915 o artista dissera a Mário de Sá-Carneiro que na mochila o acompanhavam, durante os ataques nas trincheiras, a *Orpheu* n.º 1 e o *Céu em Fogo* – livro de contos de Sá-Carneiro – dos quais não se queria separar (Sá-Carneiro 2001, 249). Dez anos depois, a revista *Contemporanea* de José Pacheco registou que se encontraram na mochila do soldado exemplares de *Orpheu* e de *A Confissão de Lúcio*

²⁵⁷ “Uma pagina da guerra. Horas-vagas de um soldado”. *Contemporanea*. Numero specimen [1915]: 14-15. Trata-se de um número único saído nesse ano. A revista será depois retomada regularmente entre 1922-1926.

²⁵⁸ Apud *Contemporanea* [1915], 14. Embora a publicação não o explicita, estas linhas devem ter sido dirigidas a José Pacheco. A “Bête-Rouge” é uma referência bíblica ao cavaleiro do Apocalipse que traz a guerra, montado num cavalo vermelho; dos quatro cavaleiros do Apocalipse descritos no Novo Testamento (Livro do Apocalipse, 6). Sá-Carneiro, que se correspondia com Franco, escreveu a Pessoa em Janeiro de 1916, depois do soldado regressar ao *front*: “Que dó a situação do C. Franco [...] Que admirável escritor da nossa escola se não perde nele – que admirável artista!” (Sá-Carneiro 2001, 254).

de Sá-Carneiro.²⁵⁹ Contudo, segundo o registo francês dos soldados “Mort pour la France”, o corpo de Carlos Franco nunca terá sido encontrado: “Disparu au combat”.²⁶⁰

É rara a notícia de artistas portugueses vitimados na Grande Guerra, pela informação disponível. Refira-se no entanto o fim prematuro de Henrique Pimenta Diogo da Silva, discípulo na Escola de Belas-Artes lisboeta do paisagista Carlos Reis (1863-1940). Incorporado no CEP, o estudante do terceiro ano morreu em combate na batalha do Lys, a 9 de Abril de 1918, quando o debilitado exército português se defrontou com uma massiva ofensiva alemã. Segundo uma notícia na revista *Atlântida*, foram expostos na Escola, em 1919, alguns trabalhos do artista executados na frente de guerra.²⁶¹ E não se sabe mais até hoje sobre o artista. Voltaremos mais à frente à batalha de 9 de Abril, um acontecimento capital que marcou profundamente a obra de Sousa Lopes.

Na área da ilustração, a guerra tinha presença de destaque nas páginas do principal semanário do país, a *Ilustração Portuguesa*. Stuart Carvalhais era o seu artista gráfico, além de realizar a banda desenhada “Quim e Manecas” para outro suplemento da empresa, *O Seculo Comico*. Stuart não era um ilustrador de batalhas ou de episódios históricos da guerra, à maneira de Scott ou de Beltrame; esse tipo de imagens, vimo-lo anteriormente, eram importadas de publicações inglesas e francesas. O seu trabalho limitava-se à ilustração rotineira de contos e poemas sobre a guerra que se sucediam nas páginas da revista (Figura 116). Mas por vezes a sua caneta saía desse registo e atingiu uma qualidade artística assinalável, como na visão nocturna de um ataque de *zeppelins* a Londres, reminescente da pintura de Whistler (Figura 117). Outro artista que trabalhou para a *Ilustração Portuguesa* durante a guerra foi o pintor João Ferreira da Costa, o autor do retrato de Carlos Franco que fez capa da revista em 1916 (Figura 114). Era qualificado pelos redactores como “correspondente artístico” em Paris.²⁶² O desenhador

²⁵⁹ “Os Mortos da Geração Nova”. *Contemporanea* 1. 1.º Suplemento. Março 1925: 1.

²⁶⁰ Veja-se digitalização da matrícula militar de Carlos Franco na base de dados do ministério da Defesa francês, <http://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr>. Consultada a 5 Junho 2015.

²⁶¹ Apresentados na 2.ª Exposição dos Alunos da Escola de Belas-Artes. Veja-se *Atlântida* 38 (vol. 10, 1919): 241. Conhece-se também o caso do filho mais velho do pintor Artur Loureiro (1853-1932), Vasco Loureiro (1882-1918), nascido em Londres, que teve uma breve carreira de caricaturista nos EUA. Morreu em Agosto de 1918 na capital britânica, de meningite, na sequência de ferimentos de guerra recebidos na frente ocidental em França, certamente ao serviço do exército britânico. Veja-se Machado, Ana Paula et al. 2011. *Artur Loureiro 1853-1932*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, Museu Nacional de Soares dos Reis, 71 e 117.

²⁶² João Ferreira da Costa (1873-1951), pintor e ilustrador pouco conhecido, viveu em Paris e Bruxelas nas duas primeiras décadas de 1900. Foi discípulo de Cormon, que o estimava. Permaneceu na capital

esteve presente numa homenagem a Raemaekers na capital francesa, no salão de festas do *Le Journal*, por ocasião de uma visita deste a França para inaugurar uma mostra e receber a Legião de Honra.²⁶³ É curioso que, pouco antes, Ferreira da Costa tenha tentado produzir uma ilustração à maneira do holandês, rara imagem de *atrocity propaganda* desenhada por um português. Mas sem o traço incisivo e demagógico de Raemaekers a imagem de Costa tornava-se num inofensivo quadro de Salon (Figura 118). A maior parte da sua colaboração na revista são croquis descomprometidos, frequentemente de soldados veteranos que encontrava nas ruas de Paris, assunto que, a par dos ataques aéreos, era o mais perto da guerra que o “correspondente artístico” podia alcançar (Figura 119).

Ainda no âmbito do desenho e ilustração, mas já no período do pós-guerra, Carlos Carneiro apresentou numa exposição em Lisboa, em Março de 1926, uma série de croquis inspirados no drama dos soldados portugueses na Flandres.²⁶⁴ Com a vinda para a capital, o artista portuense iniciara em 1919 um período fecundo como ilustrador para a imprensa e casas de edição, relacionando-se com desenhadores da moda como Jorge Barradas (1894-1971), Bernardo Marques (1898-1962) e o seu conterrâneo Diogo de Macedo. Nas suas imagens da guerra, riscadas num traço sintético e rápido que lembra Stuart, a acção dos soldados é sempre ensombrada pela tragédia. Carlos Carneiro nunca poderia ter participado na guerra, à data ainda não completara vinte anos de idade. As suas fontes serão sobretudo literárias. Um dos seus melhores desenhos, de uma solenidade incomum, é notável também pela mudança de estilo, em contornos bem

francesa durante a guerra como “correspondente artístico” da *Ilustração Portuguesa*. A informação disponível sugere que Ferreira da Costa teve um lugar de destaque na boémia portuguesa do Bairro Latino, popular entre os colegas de ofício. No entanto, é referido de forma pouco lisonjeira nas cartas de Sá-Carneiro a Pessoa e na correspondência de Sousa Lopes para Luciano Freire, citada no capítulo 1. Uma reportagem da época dá-lhe grande destaque, veja-se Lima, José Lobo d’Avila. 1906. “Os nossos pensionistas de arte em Paris”. *Ilustração Portuguesa* 40 (26 Novembro): 526-533. Aí reproduz-se uma fotografia do seu atelier em Bruxelas e uma outra do grupo de estudantes lusos, onde se vêem Ferreira da Costa e Sousa Lopes, entre muitos outros. Sobre isto veja-se também Silveira 2015b, 17. Foi ainda um expositor regular da SNBA e apresentou obras no Salon parisiense, onde terá sido premiado, segundo Pamplona, Fernando de. 1987 (1957). *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. 2.ª edição. Porto: Livraria Civilização Editora. Vol. 2, 149.

²⁶³ Veja-se “Vida artística em Paris”. *Ilustração Portuguesa* 525. 13 Março 1916: 348.

²⁶⁴ Carlos Carneiro (1900-1971), pintor e ilustrador, filho e discípulo do pintor António Carneiro, expôs pela primeira vez no 3.º *Salão dos Modernistas* no Porto, em 1919. Na individual de 1926 apresentou croquis da vida nocturna nos clubs dos anos loucos, motivo recorrente das suas ilustrações na imprensa. Como pintor teve presença assídua, nas décadas seguintes, nas exposições anuais do Secretariado da Propaganda Nacional e depois do Secretariado Nacional de Informação, em Lisboa e Porto. Na ausência de monografia ou um catálogo actual sobre o artista, a publicação mais útil será França, José-Augusto et al. 1989. *Carlos Carneiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

marcados, adquirindo quase a qualidade de um vitral Arte Nova. É um friso de soldados, aos pares, que em procissão transportam na maca um camarada morto (Figura 120). Foi exposto em 1926 com o título “O andôr da morte – friso”.²⁶⁵ Assinando um texto no catálogo, o escritor Visconde de Vila-Moura, ligado à Renascença Portuguesa, captou bem o momento solene que Carneiro representa, distinguindo entre a série “o Friso de soldados, marchando misteriosos, como se em seus torsos conduzissem urnas de melindrosa incerteza [...]” (Vila-Moura 1926, s.p.).

Está por estudar se o interesse de Carlos Carneiro pelo tema da guerra advinha das solicitações que recebia da imprensa e das casas editoras, ou se concorreram circunstâncias mais pessoais. Várias décadas passadas sobre o conflito o artista ainda realizava reconstituições de eventos importantes da Flandres, baseado no testemunho dos sobreviventes. É o caso da defesa de Les Lobes durante a batalha do Lys, onde se distinguiu o major David Magno (1877-1957), o militar que surge em destaque na composição e a provável fonte de Carneiro para imaginar a acção (Figuras 121 e 122). A imagem foi reproduzida na capa e no interior do livro de memórias do militar condecorado, publicado por ocasião do 50.º aniversário da batalha.²⁶⁶

Analisando a bibliografia disponível, e apurando-a em arquivo, percebe-se que muito poucos artistas portugueses relevantes atravessaram a guerra como soldados no serviço militar activo. O mais importante foi sem dúvida Christiano Cruz. O jovem desenhador fora considerado o artista mais original dos primeiros salões da Sociedade de Humoristas Portugueses, em 1912-13, na qual liderava a tendência mais avançada, de assumida quebra com a tradição.²⁶⁷

²⁶⁵ Veja-se *Desenhos de Carlos Carneiro* 1926, n.º cat. 13. Foi apresentado mais recentemente sem título (sob o n.º 1), na exposição *Portugal nas Trincheiras. A I Guerra da República*, em Lisboa, organizada pelo Museu da Presidência da República nos Museus da Politécnica, de 23 Fevereiro a 23 Abril 2010.

²⁶⁶ Veja-se Magno 1967, 149. A ilustração baseia-se numa litografia do artista datada de 1956, de título *Les Lobes. A derradeira resistência portuguesa na batalha do Lys*, existindo um exemplar na BNP (47 x 66 cm, n.º cota e-959-a).

²⁶⁷ Christiano Alfredo Sheppard Cruz (1892-1951), nascido em Leiria, começou uma fulgurante obra no humor gráfico com as exposições da Sociedade de Humoristas Portugueses, em Lisboa, que ajudou a fundar em 1911, sendo terceiro vogal. A ideia germinara na redacção de *A Sátira*, revista onde colaborou com Stuart Carvalhais, Almada Negreiros ou Jorge Barradas. Foi considerado pioneiro na ultrapassagem de um modelo oitocentista de caricatura dominado por Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905). Nos debates que gerou na imprensa, Cruz propunha a ideia de uma “caricatura impessoal” e do artista gráfico como um “romancista do traço”, que devia pôr as suas faculdades ao serviço da crítica social e de costumes, e não repetir fórmulas ultrapassadas como a caricatura política herdada de Bordalo Pinheiro. Era um autodidacta, licenciado em medicina veterinária. A partir de 1915 abandona a caricatura e direcciona-se para a pintura, que irá explorar de forma inovadora durante a sua comissão como soldado na Grande Guerra. Após o armistício, parte em 1919 para África onde se irá estabelecer como médico veterinário,

Concluído o curso de medicina veterinária em 1915, Christiano fez o serviço militar obrigatório. A sua incorporação no CEP no ano seguinte, voluntária ou conscrito pelo serviço militar, no posto alferes médico veterinário, é apesar de tudo surpreendente, dada a notável ausência dos artistas mais reputados da sua geração. Não existem testemunhos quanto à sua leitura da guerra, mas um factor a ter em conta no alistamento – e que foi provavelmente determinante – é a influência do pai, militar de carreira, que o aconselhou a seguir veterinária por ser uma área com futuro no corpo militar, onde gostaria que o filho ingressasse (Sousa 1993, 14). Certo é que, com a sua partida para a Flandres, Christiano Cruz intensifica uma nova fase que já se desenhava desde 1915, abandonando o humor gráfico por uma experimentação inovadora de outras técnicas, com primazia para a pintura a guache. É nesta técnica que produz a original série de pinturas da fase final, cerca de onze obras realizadas até 1919.²⁶⁸

Uma das obras mais enigmáticas pintadas em França é *Archeiro* (Figura 123). Não é óbvia a relação com a guerra, mas insinua-se talvez uma faceta já presente em Armando de Basto, em que se parece aludir ao ambiente bélico através de figuras de guerreiros medievais e quixotescos. Será este o caso também do *Soldado morto*, envergando uma armadura, desenho a pastel que o artista ofereceu em 1915 a Leal da Câmara (Figura 125). No verso de *Archeiro*, virando o suporte, vemos uma outra

abandonando toda a actividade artística. Sobre a sua obra veja-se Rodrigues 1989, Florentino 1993 e Morgado 2006.

Quanto à sua participação na Grande Guerra, importa aqui registar os dados biográficos mais relevantes que constam do processo individual e boletim individual do CEP no AHM, porque desconhecidos. Embarcou em Lisboa a 20 Janeiro 1917, chegando à zona de guerra a 23 Fevereiro. Alferes veterinário miliciano do Grupo de Esquadrões do regimento de Cavalaria n.º 2, solteiro, 25 anos. Passou a fazer serviço no QGC a partir de 29 Setembro 1917. Gozou licença de campanha de 30 dias entre 26 Dezembro e 25 Janeiro seguinte. Um capitão do QGC, Abreu Campos, escreveu na folha de requerimento: “Desempenha com muito zelo e proficiência as funções do seu corpo. É muito correcto. A sua falta pode ser supprida durante o tempo de licença”. (Terá sido durante este período que o artista pôde entregar, em Lisboa, a sua tese de doutoramento em medicina veterinária, aprovada com 15 valores em 28 Março 1918.) Promovido a tenente veterinário miliciano a 12 Janeiro 1918. Colocado no 3.º G.B.M. (Grupo de Baterias de Morteiro) a 19 de Maio. O boletim individual regista: “Tomou parte nas operações da guerra desde 23 de Setembro que se realizavam desde as posições da Estrada de La Bassé (França) até às ocupações nas margens do [rio] Escalda no sector de Fournay (Belgica) [sic] fazendo parte do 3.º G.B.M. adstrito durante esse período à 59th Divisão de Art.ª Britanica e até à assignatura do armistício em 11 de Novembro de 1918.” A 4 Março de 1919 foi nomeado chefe do Serviço de Veterinária da 3.ª Brigada de Infantaria. Embarcou para Portugal a 11 de Abril, chegando a 15. Veja-se PT/AHM/DIV/3/7/3095/Christiano Alfredo Sheppard Cruz e PT/AHM/DIV/1/35A/1/01/0237/Christiano Alfredo Sheppard Cruz.

²⁶⁸ Refira-se que durante a viagem para o *front* o alferes miliciano preencheu um caderno de esboços, sobretudo com tipos de soldados. É o designado “Álbum das *Cenas de guerra*” – que ele datou de Fevereiro de 1918 – apresentado na exposição retrospectiva de 1993 no Museu Rafael Bordalo Pinheiro. Veja-se Florentino 1993, 52, n.º cat. 50. Numa das páginas do álbum distingue-se, em traços caricaturais, a figura arqueada do general comandante do CEP, Fernando Tamagnini de Abreu e Silva (1856-1924). O retratado não foi então identificado, veja-se n.º cat. 50.30.

pintura, representando um grupo de soldados à mesa de um estaminé, de postura melancólica e dominados pelo cansaço (Figura 124). Em ambos se distinguem traços rasurados no cartão, característico da técnica de Cruz nesta fase, deixando intervalos marcados entre as cores que fragmentam a imagem, como se de um pequeno mosaico se tratasse. É sobretudo esta característica que tem motivado, com pertinência, a comparação da sua pintura com o expressionismo austríaco (Rodrigues 1989, 57; Nazaré 2010, 51). Ainda no *Archeiro* observa-se um jogo interessante entre figura e suporte, ponto em que *Soldado morto* se mostrara seminal: as figuras, pelos seus gestos, parecem não se poder confinar aos limites do suporte ou do plano da imagem, acentuando-se assim o artifício dessa relação. Isso é visível numa composição como *Artilheiro*, coreografia de um soldado lançando uma granada (Figura 126).

Esta pesquisa está presente de forma magistral nas duas pinturas mais importantes desta fase, obras de uma intensidade e concisão muito próprias, onde Cruz representou a guerra de forma crua e directa. Em *Cena de guerra*, a explosão violenta de uma granada no solo serviu ao pintor para estilhaçar e fragmentar o espaço da composição, que projecta o corpo do soldado para fora, desafiando os limites do espaço bidimensional (Figura 127). O primado de ângulos quebrados e contornos marcados lembra a técnica da xilogravura, que o expressionismo germânico recuperara de tempos medievais. Dir-se-ia, igualmente, que o choque do artista com a violência da guerra – em que os soldados ficavam à mercê da precisão da artilharia inimiga – motivou-o a encontrar uma síntese original das expressões mais avançadas da pintura moderna. É perfeita a fusão entre a expressão plástica e a dinâmica da explosão. O artista assinou a obra deste modo, “Ch. Cruz T.”, aludindo ao posto de tenente veterinário em que foi promovido em Janeiro de 1918.

A segunda pintura está hoje desaparecida, mas foi reproduzida sob a forma de um ex-líbris no livro de Augusto Casimiro, *Nas trincheiras da Flandres*, publicado em Maio de 1918.²⁶⁹ Nela figuram dois atiradores em pleno combate disparando numa

²⁶⁹ Foi impossível localizar esta pintura. Uma hipótese plausível seria a de que Cruz tivesse oferecido a obra a Augusto Casimiro. Mas o filho do poeta, Jaime Cortesão Casimiro (1923-2014), não a lembrou observando a reprodução no livro, quando me encontrei com ele a 12 Fevereiro 2013, e a quem presto homenagem. Recordava-se sim de uma pintura do artista que o pai teria, representando um soldado ferido amparado por outros dois, mas que apesar das tentativas não conseguiu localizar. Sobre outra pintura da guerra há informação de que à data da morte do artista (1951) pertencia ao crítico e amigo Nuno Simões, e que representava um soldado de capacete metálico e largo capote, aparentemente em vigília. Segundo o crítico, “o serrano finca os pés na terra onde será mais fácil enterrar-se ou enterrarem-no do que passarem sobre ele vivo” (*apud* Sousa 1993, 16).

trincheira, rodeados de arame farpado: um deles é atingido com estertor, caindo para trás (Figura 128). A violência do momento tem um signo tremendamente expressivo nas mãos enclavinadas do soldado em primeiro plano. É impossível não recordar as palavras de Carlos Franco, que notara que ele próprio, enquanto soldado, se tornara numa “simples mola d’esta monstruosa maquina de matar.”²⁷⁰ Os soldados de Christiano Cruz são figuras que parecem bonecos de alvo ou marionetas manietadas, privadas de qualquer individualidade ou arbítrio. Isto significa que o artista, tal como Léger ou Nevinson, encontrara uma figuração que traduzia a violência e modernidade técnica da Grande Guerra. Cruz apercebera-se que ela produzia o combatente despersonalizado da guerra de trincheiras, que Pessoa imaginara, e um teatro de guerra absurdo e sinistro onde o elemento humano convertia-se num figurante impotente.

A intensidade única destas pinturas deve-se, talvez, à inesperada função de combate que Christiano Cruz assumiu no período após a batalha de 9 de Abril de 1918, especialmente na acção derradeira do CEP, em que Casimiro teria um papel de relevo. Como descreve o seu boletim militar, em Maio o tenente veterinário entra ao serviço do 3.º Grupo de Baterias de Morteiro e participa, a partir de Setembro, nas operações de ocupação da margem do rio Escalda, já na Bélgica, integrado na 59.ª Divisão de artilharia britânica. É nesse país que se devia encontrar quando se deu o armistício de 11 de Novembro.²⁷¹

O testemunho directo da guerra não será alheio à pintura que se considera ser a última desta fase, conhecida como *Senhoras à mesa* (Figura 129), possivelmente realizada após o seu regresso da Flandres. Não será tanto a crítica social precisa que Nevinson registou em 1917, com *Lucradoras da guerra* (Figura 130), mas um comentário sarcástico e desiludido com a frivolidade da vida social moderna, reverso sombrio das imagens mundanas que outros “humoristas”, como Jorge Barradas e António Soares (1894-1978), irão tipificar com sucesso nas capas de revistas dos anos 1920. Desistindo da possibilidade de seguir, como o pai, a carreira militar (Sousa 1993,

²⁷⁰ “Uma pagina da guerra. Horas-vagas de um soldado”. *Contemporanea*. Numero specimen [1915]: 14.

²⁷¹ Veja-se PT/AHM/DIV/1/35A/1/01/0237/Christiano Alfredo Sheppard Cruz. Em Dezembro de 1918 o artista realizou ainda uma curiosa série de desenhos destinada a fabrico de peças em latão. Um deles foi concretizado num cinzeiro de título “Estaminet”, com um par em jogo amoroso, o soldado representado como um fauno. Outros desenhos figuram um soldado preparando o lançamento de granada e um autorretrato fumando cachimbo. O desenho de contorno das figuras, anguloso e com os tracejados que indicam o relevo para as peças, parece prefigurar a estilização do corpo no Art Déco, em voga nos anos de 1920-30. Sobre estas obras veja-se Florentino 1993, n.ºs cat. 61-64.

18), Christiano Cruz abandona a actividade artística depois da guerra, aos 28 anos de idade, e parte em Outubro de 1919 para Moçambique como médico veterinário, país onde fixará residência nas décadas seguintes.

Um outro pintor, um ano mais novo que Cruz, Carlos Bonvalot, é dado como soldado na Grande Guerra, situação que os arquivos militares desmentem.²⁷² O seu momento é o do imediato pós-guerra. Em 1919 o artista viajou para Paris, pensionista do Estado em pintura histórica, entrando na École des Beaux-Arts como aluno de Cormon. Não é por isso surpreendente que Luciano Freire tenha lido numa carta do ano seguinte: “Tive ha dias noticias suas mas pelo Bonvalot, que veio aqui ver-me. Disse-me que o tinha encontrado optimo.”²⁷³ Sousa Lopes mostra na carta que já conhecia o jovem pintor. Trabalhava à época nas telas de guerra para o Museu de Artilharia, pintando “talvez demais” e sentindo-se “cansado”, como confessou a Freire.

Não é difícil perceber o que Bonvalot admirava em Sousa Lopes. O seu percurso tem pontos de contacto com o artista mais velho, com uma fase inicial de teor simbolista a que se segue um paisagismo onde as cores abertas e a sensibilidade a valores transitórios sugerem simpatias pelo impressionismo. Bonvalot visitará em 1919 a antiga frente portuguesa, na Flandres, e nas duas paisagens que pintou em Merville, cobertas de céu cinzento, o antigo sector é um lugar desolado e sem vida, pontuado por destroços e ruínas (Figuras 131 e 132). É lícito pensar que, de uma forma ou de outra, os trabalhos e os relatos impressionantes do pintor do CEP tenham motivado Bonvalot a visitar a antiga zona de combate, cerca de 195 quilómetros a norte de Paris, e a testemunhá-la deste modo como uma forma de elegia.

João de Menezes Ferreira revelou-se, tal como Christiano Cruz, como caricaturista nas exposições dos Humoristas Portugueses.²⁷⁴ Não era, porém, oficial

²⁷² Não existe qualquer processo individual no AHM, AGE e Arquivo Histórico Ultramarino. O erro radica nas notas biográficas escritas por Matilde Tomás do Couto em Henriques 1995, 91, onde afirma “[...] a guerra grassa na Europa, e ele próprio servirá em França [...]”. Carlos Bonvalot (1893-1934) foi um aluno excelente de Veloso Salgado, terminando o curso de pintura em 1916. Manteve presença regular nos salões anuais da SNBA a partir de 1913. Entre 1919-1923 foi pensionista do Estado em Paris e Roma. Regressado ao país, interessa-se pela conservação, restauro e radiografia de obras de arte. Em 1934 foi nomeado director da oficina de restauro do MNAA, sucedendo a Luciano Freire, mas falece antes de tomar posse. Sobre este artista veja-se Henriques 1995 e Silva 2009, 12-29.

²⁷³ Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 13 Dezembro 1920. Fólio 1. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0217.

²⁷⁴ João Guilherme de Menezes Ferreira (1889-1936), militar e caricaturista, foi um dos fundadores da Sociedade dos Humoristas Portugueses em 1911. Nascido em família republicana, participou na revolução de 5 de Outubro ainda cadete da Escola de Guerra. Veloso Salgado retratou-o com outras personalidades no conhecido quadro *Sufrágio* (1913), alusivo à vitória republicana em Lisboa nas

miliciano, mas um militar de carreira, na realidade um dos “cadetes da República” que participou nas operações militares de 3 a 5 de Outubro de 1910. Em 1914 seguiu para Angola no primeiro contingente militar, onde combateu em Naulila, atravessando depois a guerra da Flandres com uma experiência directa das trincheiras, como tenente de grupos de metralhadoras pesadas na primeira linha. Em 1919 e no ano seguinte realiza duas exposições em Lisboa com os desenhos e aguarelas que trouxe de França. Nessa altura anunciou ter a intenção de publicar um álbum que contasse e ilustrasse ao povo, de forma acessível, a história da intervenção portuguesa na guerra.²⁷⁵ Em 1916, Jaime Cortesão inventara o “João Portugal” para explicar a Zé Povinho as causas da guerra na sua *Cartilha do Povo*; Menezes Ferreira criava para a sua cartilha um outro protagonista simbólico, “João Ninguém”, soldado da Grande Guerra, título da obra publicada em 1921 com texto e ilustrações do autor (Figura 133).²⁷⁶

O desígnio de Menezes Ferreira, como explicou nas páginas iniciais do livro, era “glorificar os heroicos soldadinhos de Portugal [...] incarnando assim, nesta modesta alcunha, aquele português que nas horas difíceis tudo faz para maior glória da Pátria e a quem muitos esqueceram, chegada a hora dos benefícios e compensações” (Ferreira 1921, s.p.). A narrativa ensina com humor didáctico a logística do sector português na Flandres e a mentalidade do típico soldado do CEP, vindo do mundo rural. As ilustrações revestem-se hoje de interesse sobretudo documental, sendo as melhores do conjunto algumas aguarelas reproduzidas em *hors-texte* (Figura 134). Vale a pena assinalar, mas noutra obra de Menezes Ferreira sobre o tema, uma das melhores

eleições municipais de 1908. Lutou em África e na Flandres durante a Grande Guerra. Nos anos de 1920 dedica-se também à pintura, com paisagens africanas, datando a sua última exposição de 1935, na SNBA. Sobre o artista veja-se Sousa 2014 e Ferreira 2014.

Menezes Ferreira partiu para a Flandres a 24 Dezembro 1916, para receber instrução na escola inglesa de metralhadoras (Camiers). Apresentou-se no QGC a 30 Março 1917. Era tenente do 4.º Grupo de Metralhadoras (1.ª bateria) e do 5.º Grupo de Metralhadoras (2.ª bateria). Em Junho e Julho combate na primeira linha. Em Agosto é instrutor. Adoece no mês seguinte e a 27 Outubro é evacuado para Portugal, convalescendo no Hospital Militar de Lisboa. A 9 Março 1918 apresenta-se no QGC. Até 5 Abril está com o 3.º Grupo de Metralhadoras na primeira linha, regressando nesse dia a Portugal por ordem da Secretaria da Guerra, para ser instrutor na Escola de Guerra. Não está presente, por isso, na batalha de 9 de Abril. Em 20 Julho é promovido a capitão, colocado no Estado Maior da Artilharia e no mês seguinte segue para França, novamente, para dirigir a Escola de Metralhadoras. Regressa definitivamente a Lisboa a 11 Fevereiro 1919. Veja-se PT/AHM/DIV/1/35A/1/07/2267/João Guilherme de Menezes Ferreira.

²⁷⁵ Veja-se “A espada e o lapis. Um caricaturista nas trincheiras. A vitória do bom humor”. *Diário de Notícias*. 19 Maio. As mostras intitulavam-se *Exposição de desenhos do C.E.P.*, Lisboa, Salão Bobone, Junho 1919, e *Exposição Menezes Ferreira* (no mesmo local), 1920, imprimiram-se desdobráveis. A Bibliothèqu e Musée de la Guerre, de Paris – depois integrada no actual Musée de l’Armée – adquiriu na primeira mostra duas obras (Sousa 2014, 170-171).

²⁷⁶ Ferreira, Capitão Menezes. 1921. *João Ninguém. Soldado da Grande Guerra. Impressões humorísticas do C.E.P.* Lisboa: Livraria Portugal-Brasil.

ilustrações que desenhou, de uma concisão invulgar e expressionista, na capa da sua novela *O Fusilado* (Figura 135). O livro conta a história sórdida da execução de um soldado inglês que o artista conheceu na Flandres, o condecorado tenente Harry Budd, estimado enquanto intérprete junto do comando do CEP, e que acabou condenado à morte pelos ingleses por se recusar a cumprir uma ordem superior.

A Grande Guerra vivida em África estaria ausente da pintura nacional se não existisse uma obra importante criada por José Joaquim Ramos.²⁷⁷ O tríptico conhecido pelo título *Tropa de África* mostra os efeitos, sobre as tropas expedicionárias, das marchas de quilómetros pelos planaltos africanos queimados pelo sol (Figura 136). A marcha propriamente dita observa-se no painel central, com os soldados cabisbaixos e movendo-se com dificuldade sob o sol implacável, no limite das forças e da sede. Carregados com o equipamento de campanha, incluindo o típico capacete colonial de feltro, o uniforme branco vê-se já roto, signo expresivo das condições em que as operações decorriam. Nos volantes laterais pares de homens saciam a sede por cantis ou directamente nas poças de água. O pintor envolveu toda a composição numa luz intensa e inclemente, sobre as figuras e a paisagem, misturada com uma nebulosa junto do terreno que sugere poeira, com um talento apreciável de pintor naturalista.

Ramos nunca identificou com precisão o assunto da obra ou se pretendia representar um episódio concreto da guerra. Numa exposição em Lisboa, em 1927, o artista expôs três estudos e um esboço, sendo os primeiros de grandes dimensões e

²⁷⁷ José Joaquim Ramos (1881-1972), oficial do corpo do Estado-Maior do Exército, chegando à patente de tenente-coronel, foi igualmente pintor de arte, discípulo de Ezequiel Pereira e Veloso Salgado. Expôs regularmente nos salões da SNBA, onde se estreou em 1913. Obteve uma medalha de ouro na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, em 1929 (com uma *Apanha do cacau* sorolliana). A sua pintura revela, sobretudo na paisagem, conhecimento dos desenvolvimentos pós-impressionistas da arte europeia. Não existe qualquer monografia ou catálogo de conjunto sobre o artista; para uma síntese da carreira veja-se Pamplona, Fernando de. 1988 (1957). *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. 2.ª edição. Porto: Livraria Civilização Editora. Vol. 5, 14. Fez parte da comissão executiva da exposição de homenagem a Sousa Lopes, em 1962.

Natural de Cuba (Alentejo), morador em Lisboa, o então tenente José Joaquim Ramos foi nomeado a 13 Janeiro 1915 Adjunto do Quartel General da Expedição à Província de Angola, desembarcando em Moçâmedes a 9 Fevereiro. Regressou à metrópole a 22 Outubro. Nomeado capitão no ano seguinte, foi colocado no quadro de oficiais do Serviço do Estado-Maior em 30 Novembro 1917. Partiu depois para a Flandres, em 29 Agosto 1918, apresentando-se no QGC a 4 Setembro. Foi colocado na Repartição de Serviços do QGC a 5 Setembro. Promovido a major em 30 Setembro. Desempenhou interinamente as funções de chefe da Repartição de Serviços a partir de 12 Novembro. Chefe da Repartição de Informações a partir de 27 Novembro. A 26 Abril 1919 assumiu as funções de sub-chefe do Estado Maior interino do Corpo, mas a 3 Maio seguinte reassumiu a chefia da Repartição de Informações. Obteve um louvor a 30 Junho: “[...] pela maneira inteligente, criteriosa e dedicada como desempenhou os logares de adjunto da R.S. e Chefe da R.I.”. Desembarcou em Portugal a 9 Agosto 1919. Veja-se AGE, processo individual n.º 189/71 (caixa 59/Hist) e PT/AHM/DIV/1/35A/1/10/3169/José Joaquim Ramos.

muito idênticos ao tríptico final.²⁷⁸ Esse teria o título, nesta altura, de *Campanhas d'África*, precisando-se no catálogo que o estudo para o painel central se designava *Em marcha*, e os outros dois para os volantes laterais *A Sêde*.²⁷⁹ Mas a verdade é que o título do tríptico se foi consolidando posteriormente como *Tropa de África*, sendo reproduzido assim na primeira e canónica história do conflito, *Portugal na Grande Guerra*, dirigida pelo general Luís Augusto Ferreira Martins (1875-1967), antigo sub-chefe do Estado-Maior do CEP (Martins 1938, vol. 2). Pouco depois, com o tríptico final já concluído, foi apresentado sob esse mesmo título na Exposição Histórica da Ocupação, realizada em Lisboa em 1937, e instalado na “Sala do Drama da Ocupação”.

Talvez os contemporâneos tenham identificado a obra de Ramos com o aclamado livro de Carlos Selvagem, *Tropa d'África*, publicado pela primeira vez em 1919.²⁸⁰ É um dos relatos mais impressionantes e detalhados da esgotante campanha portuguesa na fronteira do rio Rovuma (Moçambique), em 1916, dirigida à malograda conquista de Nevala e de Masasi, na actual Tanzânia. Mas José Joaquim Ramos inspirou-se provavelmente na sua própria experiência de combatente no Sul de Angola: o registo militar diz-nos que teve em 1915 uma comissão de nove meses como Adjunto do Quartel General da Expedição à Província de Angola.²⁸¹

É muito plausível que a pintura de Ramos seja uma memória das operações do Destacamento do Cuamato, na região do rio Cunene, em Agosto de 1915. O destacamento teve como missão atravessar o Cunene junto a Forte Roçadas e dirigir-se sobre o Forte do Cuamato, com o fim de reocupar a região do mesmo nome (Martins 1938, 238). Cumprida a missão, recebeu ordens para auxiliar outras forças na zona de

²⁷⁸ “Vida artística. Uma exposição de pintura, na Sociedade Nacional de Belas Artes, que merece ser visitada”. *O Século*. 19 Dezembro 1927: 3. O pintor terá informado o repórter do jornal que as pinturas eram “destinadas a um grande frizo, talvez em triptico, com figuras em tamanho natural, onde perpassará a tragédia dos nossos soldados, nas ultimas guerras de Africa”. Esteve patente entre 18 e 31 Dezembro. O painel central, *A Marcha*, foi reproduzido na edição do mesmo jornal de 25 Dezembro 1927, p. 6.

²⁷⁹ Veja-se *Exposição José Joaquim Ramos 1927*, n.ºs cat. 1 a 4. Segundo a folha de matrícula militar, Ramos recebeu um louvor por esta exposição, elogiando os seus trabalhos: “[...] alguns dos quaes sobre episodios da Grande Guerra, revelando grandes conhecimentos artísticos e aturado estudo, a par de grande patriotismo e dedicação pelos assuntos militares, procurando assim engrandecer a sua profissão, e pela patriótica iniciativa e impulso dado às Artes de que é muito digno cultor [...]”, portaria de 7 Janeiro 1928. No ano seguinte seria condecorado com o grau de Oficial da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada, por Ordem do Exército de 25 Outubro 1929. Veja-se folha de matrícula no AGE, processo individual n.º 189/71, caixa 59/Hist.

²⁸⁰ Selvagem, Carlos. 1919. *Tropa d'África*. Porto: Renascença Portuguesa. A partir da terceira edição terá o título *Tropa d'África (Jornal de campanha dum voluntário do Niassa)*, versão que utilizei (Selvagem 1925). Carlos Selvagem é o nome literário do militar Carlos Afonso dos Santos (1890-1973).

²⁸¹ Veja-se a folha de matrícula no AGE, processo individual n.º 189/71, caixa 59/Hist.

Môngua, para o que retrocedeu novamente para Forte Roçadas e subiu depois para Chimbua, percorrendo nesta segunda fase perto de 130 quilómetros em 50 horas (Idem, 249). Foi uma operação que José Joaquim Ramos fotografou em vários locais, cedendo mais tarde as imagens para reprodução no livro de Ferreira Martins (1938, 240-241). Uma das fotos regista, num enquadramento panorâmico, a comprida coluna dos expedicionários portugueses marchando pela savana africana, chegando a Forte Roçadas (Figura 137). O que Ramos viveu na campanha de Angola e quis memorializar no tríptico em análise tem também uma expressão significativa no louvor militar que recebeu, em 1917: distinguiu especialmente a “decisão e sangue frio” com que o tenente sempre acompanhou a cavalaria nas marchas e nos combates em que a expedição se viu envolvida.²⁸² Sublinhe-se, no entanto, a evidência da escolha deliberada de José Joaquim Ramos, ao adoptar em 1927 um título genérico para o tríptico que planeava. Mais do que registar um episódio histórico preciso, no Sul de Angola, pretendia que a pintura fosse um símbolo das árduas campanhas africanas durante a Grande Guerra.

Resulta desta análise da presença do conflito na arte portuguesa que de facto existia espaço para que um artista, com a entrada oficial do país em 1916, e a ambição e as ligações certas, procurasse tenazmente obter o apoio governamental, para construir uma visão mais informada e aguda da participação portuguesa no conflito. Contudo, falta-nos ainda considerar a acção de um repórter fotográfico de profissão, que antes de Sousa Lopes ser nomeado já registava a campanha do CEP em França, investido em missão oficial.

²⁸² “Louvado porque durante as operações realizadas no Sul da Provincia de Angola, em 1915, mostrou ser oficial zeloso no cumprimento dos seus deveres e considerado um honesto trabalhador e um digno Oficial, acompanhando sempre a cavalaria com decisão e sangue frio nas marchas e nos combates [...]”, segundo portaria de 18 Maio 1917. AGE, processo individual n.º 189/71, caixa 59/Hist.

Capítulo 8

O fotógrafo oficial Arnaldo Garcez

A importância do trabalho de Arnaldo Garcez como fotógrafo da frente portuguesa da Flandres é ainda hoje perfeitamente visível, com a hegemonia das suas imagens patente em qualquer publicação ou exposição que verse sobre o tema. Isto deve-se, evidentemente, ao estatuto especial que lhe foi conferido na organização militar durante a guerra, enquanto único fotógrafo oficial do CEP, onde qualquer actividade fotográfica era estritamente proibida.

Garcez era um conhecido repórter que colaborava como freelancer em vários jornais da capital, tendo contribuído nos anos anteriores à guerra para o nascimento do fotojornalismo português.²⁸³ Considera-se uma das suas melhores reportagens a cobertura da revolução de 14 de Maio de 1915, que afastou o governo do general Pimenta de Castro (Vicente 2000, 11). O foto-repórter parece ter sido uma escolha pessoal do enérgico ministro da Guerra, Norton de Matos, major do Exército que pertencera precisamente à junta revolucionária do 14 de Maio.²⁸⁴ Norton de Matos

²⁸³ Natural de Santarém, Arnaldo Garcez (1885-1964) iniciou a sua carreira de fotojornalista na capital por volta de 1910, colaborando na imprensa generalista e desportiva. Enquanto fotógrafo oficial do CEP embarcou para França a 17 Fevereiro 1917, gozando a licença de campanha entre 20 Dezembro e 12 Fevereiro 1918. Baixou ao Hospital de Sangue n.º 2 a 4 Outubro 1918 e saiu a 9 Novembro, desconhecendo-se todavia o motivo da doença. Entre 12 e 26 Julho 1919 cobriu com a sua lente as festas da vitória aliada em Paris, Londres e Bruxelas, e a 24 Julho foi colocado como fotógrafo na Comissão Portuguesa de Sepulturas de Guerra. Casou em 1920, em Cherbourg, com a francesa Marcelle Marguerite Alphonsine Marneffe, de quem teve três filhos. Embarcou para Portugal a 7 Fevereiro desse ano. Foi condecorado com as ordens de Santiago, da Vitória e com a Cruz de Guerra (Vicente 2000, 20). Em 1921 registou com a sua câmara as cerimónias fúnebres dos Soldados Desconhecidos da Europa e África, que tiveram lugar em Lisboa e no mosteiro da Batalha (9 e 10 Abril). Garcez desenvolveu ainda actividade como membro da Liga dos Combatentes e da Comissão dos Padrões da Grande Guerra. A partir de 1921 colaborou como fotógrafo no jornal *O Século* e no recém-fundado *Diário de Lisboa*, destacando-se a cobertura que realizou da travessia aérea do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral em 1922. No ano seguinte abandonou a actividade jornalística e fundou a Casa Garcez, dedicada à venda de máquinas e material fotográfico, situada no Chiado, ao lado do café “A Brasileira”, que frequentou assiduamente. O seu espólio fotográfico está conservado em Lisboa no Arquivo Histórico Militar. Para a sua obra veja-se Vicente 2000 (única monografia sobre o fotógrafo) e sobre o seu percurso militar o boletim individual do CEP, PT/AHM/DIV/1/35A/09/2825/Arnaldo Garcez Rodrigues.

²⁸⁴ José Norton de Matos (1867-1955), oficial do Serviço do Estado-Maior, chegando a general, foi ministro da Guerra em sucessivos governos do partido Democrático (desde 23 Julho 1915) e nos dois governos da União Sagrada, até ser destituído pela revolução sidonista em 5 Dezembro 1917. Foi o principal mentor e organizador do Corpo Expedicionário Português. Foi também um importante governador colonial, governador-geral de Angola em 1912-15 e alto comissário da República na mesma colónia entre 1921-23. Figura de relevo na oposição democrática ao Estado Novo, foi candidato a Presidente da República nas eleições de 1949. O estudo mais completo e actual é de Janeiro, Helena Pinto. 2015. *Norton de Matos, o improvável republicano. Um olhar sobre Portugal e o império entre Afonso Costa e Salazar*. Tese de doutoramento em História Contemporânea, FCSH-UNL.

estava a organizar a Divisão de Instrução que iria partir para França e o respectivo treino no polígono militar de Tancos, iniciado em Abril de 1916. Garcez foi assim convidado a registar o que ficou conhecido como o “Milagre de Tancos”, a organização e preparação para o combate, em apenas três meses, de uma grande unidade de campanha, com perto de vinte mil soldados.²⁸⁵ Ao comando já se encontravam as chefias do futuro CEP: o comandante em chefe, general Fernando Tamagnini de Abreu e Silva (1856-1924), e os oficiais do seu Estado-Maior, com quem terá relações tensas; segundo um relatório de Tamagnini eram quase todos filiados no partido Democrático (Martins 1995, 377).

As manobras em Tancos culminaram na grande parada de Montalvo, a 22 de Julho de 1916, na presença do Presidente da República e do governo, operação que é considerada pela historiografia recente como a maior acção de propaganda pela imagem do governo da União Sagrada (Janeiro 2013, 52; Novais 2013, 18). Norton de Matos encomendou na ocasião um filme documentário que foi projectado, entre outros locais, no Coliseu dos Recreios, em Lisboa, a 10 de Agosto, com excertos reproduzidos nas actualidades dos cinemas internacionais (Janeiro 2013, 58-60). Ingleses e alemães realizavam nesses dias os dois grandes documentários sobre a batalha do Somme (ver capítulo 5), mas o acerto desta decisão não se irá repetir durante a campanha da Flandres. Arnaldo Garcez, no entanto, realizou uma cobertura completa das manobras de Tancos, incluindo no final panorâmicas das tropas durante a parada de Montalvo (Figura 138), provando ao ministro da Guerra que ele seria o perfeito fotógrafo oficial para acompanhar os soldados até França. A proposta foi assinada pelo general Tamagnini num ofício dirigido ao gabinete do ministro, em Dezembro de 1916, aprovada por este no mês seguinte.²⁸⁶ Por ela se percebe que Garcez trabalhou com um ajudante, Acácio Bastos Silva, equiparado a primeiro-sargento, até Fevereiro de 1918.²⁸⁷

²⁸⁵ A expressão foi definitivamente consagrada num livro de dois conceituados jornalistas: Mendes, Adelino e Oldemiro Cesar. [1917]. *A cooperação de Portugal na Guerra Europeia. O milagre de Tancos*. Pref. Leote do Rego. Lisboa: F. A. de Miranda e Sousa.

²⁸⁶ Segundo os ofícios do Comandante da Divisão de Instrução ao Chefe da Repartição do Gabinete da Secretaria da Guerra, 28 Dezembro 1916 e do Chefe de Gabinete do Ministro da Guerra ao Comandante do CEP, 14 Janeiro 1917, PT/AHM/DIV/1/35/80/1.

²⁸⁷ Acácio Armando Bastos Silva, natural de Lisboa, sargento equiparado (ajudante de fotógrafo), embarcou para França no mesmo dia que Garcez, 17 Fevereiro 1917. Por não ter regressado a 31 Março 1918 da licença em Portugal foi considerado “repatriado” e abatido ao efectivo do CEP a 9 Abril. Veja-se PT/AHM/DIV/1/35A/2/01/00008/Acácio Armando Bastos Silva.

Garcez partirá a 17 de Fevereiro de 1917, com o posto de alferes equiparado, responsável único pela Secção Fotográfica do CEP (por vezes designada de Serviço Fotográfico), que operava sob a alçada da Repartição de Informações do QGC. Durante ano e meio o alferes fotógrafo realizou um registo metódico e exaustivo da chamada “zona de concentração” portuguesa em França.²⁸⁸ Do treino complementar dos soldados no campo central de instrução de Marthes, até às visitas de dignitários portugueses e estrangeiros, Garcez registou o funcionamento quotidiano da “máquina” do CEP no terreno e dos seus diferentes serviços, como os hospitais de campanha (Figura 139). Visitou as trincheiras e documentou a rotina da vida dos soldados ao parapeito, mas nunca em situação de combate, o que era compreensível devido ao perigo; mas captou igualmente as paisagens irreais que os homens contemplavam e habitavam, num terreno já consideravelmente destruído em três anos de guerra (Figuras 140 e 141).

Após a reconquista do antigo sector português, ocupado pelos alemães depois da batalha do Lys, percebe-se que Garcez viaja pela zona desolada e regista para memória futura a destruição dos monumentos e as ruínas dos edifícios outrora ocupados pelos serviços do CEP, em Calonne e Merville. Fotografa igualmente as trincheiras desertas de presença humana, restando apenas um terreno revolto em lama e detritos de toda a espécie, que lembra as paisagens do pintor Paul Nash (Figura 142). Sobre a batalha de 9 de Abril de 1918, Garcez realizou duas fotografias invulgares que reconstituem a defesa de posições na Linha das Aldeias e em La Couture, naquele dia, com a colaboração de militares no terreno agindo como figurantes (Figuras 143 e 144). São as únicas situações de combate na sua obra, ainda que assumidamente fictícias. Refira-se ainda, pela singularidade, uma foto que se tornou um ícone do trabalho de Garcez na Flandres, registo raro em que o soldado português sai da pose rígida e comedida na presença do fotógrafo oficial, e a sua expressão explode num gesto impetuoso, que tem sido interpretada como um festejo pela vitória na guerra (Figura 145).

Da actividade prolífica e incansável de Garcez é bem elucidativo um relatório do chefe da Repartição de Informações do Estado-Maior do CEP, o major Vitorino

²⁸⁸ Segundo a informação do AHM disponível em linha, a Colecção Arnaldo Garcez é constituída por um álbum (intitulado Álbum A11) com 1791 provas positivas e por sete caixas de negativos em vidro. O álbum está digitalizado e disponível em linha, veja-se <http://arqhist.exercito.pt/details?id=155861>. Consultado a 22 Junho 2015.

Henriques Godinho (1878-1962), datado de 11 de Agosto de 1918.²⁸⁹ Garcez organizara até essa data um arquivo no total de 868 fotografias, para além de um grande número de provas soltas ainda não catalogadas. Realizara 2650 provas de 9 por 12 centímetros, e 1480 ampliações em vários formatos, indo até a dimensões de 30 por 40 centímetros. Godinho sentiu-se obrigado a registar o seguinte: “Não podem deixar de ser dispensados os elogios ao alferes Garcez, que é um grande profissional distintíssimo e com excepcionais qualidades de trabalho, pois embora sosinho durante a maior parte do tempo, ponde efectuar todo o trabalho indicado, tendo de fazer tudo desde a tiragem dos clichés até à colagem dos positivos” (*apud* Martins 1995, 321). Só em Agosto de 1917, devido à aquisição de material no valor de dois mil francos, a Secção Fotográfica pôde começar a funcionar regularmente. Contudo, muitos trabalhos não puderam ser executados por falta de transporte, situação que uma motocicleta com side-car teria resolvido, considerava o capitão. Do conteúdo do documento pode-se inferir que Garcez recebia indicações de Godinho quanto a alguns dos assuntos a fotografar, e respondia a pedidos de serviços como o de Saúde ou o Automóvel, para elaboração dos respectivos relatórios (*Idem*, 320).

Antes de serem divulgadas no exterior, as fotos de Garcez eram censuradas no Grande Quartel General britânico (General Headquarters). Vitorino Godinho nota que desde o início pugnara para que a censura das fotos fosse feita no QGC português, situação que os ingleses não consentiam. Em Agosto de 1917 estabeleceu-se por fim uma prática que satisfazia as duas partes: enviava-se duas provas de cada negativo para o Quartel General britânico que devolvia uma, com a indicação de poder ou não ser publicada (Martins 1995, 321). Não subsiste, porém, na documentação da Repartição de Informações qualquer indício de que os britânicos tenham rejeitado imagens de Garcez. Sabendo-se condicionado pela censura militar, o fotógrafo do CEP compreenderia bem que não devia registar situações melindrosas de combate, como feridos graves ou cadáveres de soldados, qualquer imagem que fosse considerada susceptível de desmoralizar. Não encontramos também qualquer registo dos constantes duelos de artilharia. É oportuno recordar que Garcez não era uma testemunha independente, mas também notar que existem esse tipo de registos, por exemplo, nos fotógrafos oficiais britânicos. Na sua vasta reportagem da Flandres, o mais perto que chegamos às

²⁸⁹ Transcrito em Martins 1995, 275-324. O relatório detalha toda a actividade da Repartição de Informações até essa data, na passagem do comando do CEP do general Tamagnini para o general Tomás Garcia Rosado (1864-1937).

consequências trágicas da guerra são raras fotos de feridos ligeiros, vestígios de equipamento pelo terreno ou vistas isoladas de cemitérios.

Garcez era o único militar no sector português autorizado a fotografar. Uma ordem de serviço do QGC, em Agosto de 1917, determina: “Que é absolutamente proibido a todos os militares fazer quaesquer trabalhos fotograficos e até mesmo guardar em seu poder qualquer aparelho destinado a esse fim.”²⁹⁰ Mas a interdição foi difícil de fazer cumprir, segundo a Repartição de Informações; provavelmente por não haver sanção eficaz. Vitorino Godinho queixa-se no seu relatório de que apenas dois aparelhos tinham sido depositados na secção de Garcez, e que as “numerosas infracções”, além de “muitas outras de que não houve conhecimento oficial, provam como entre nós é difícil conseguir que taes proibições sejam acatadas” (*apud* Martins 1995, 321).

Escaparam, felizmente, ao “conhecimento oficial” vários testemunhos desta fotografia “clandestina”, como a qualificou o comandante do CEP.²⁹¹ O exemplo mais óbvio são os instantâneos do tenente médico José de Moura Neves reproduzidos em 1919 no livro de Jaime Cortesão, *Memórias da Grande Guerra (1916-1919)*. Moura Neves fora camarada do médico-escritor no batalhão de Infantaria 23.²⁹² Uma das suas fotos registou o escritor ao lado de Augusto Casimiro (Figura 146). Cortesão descreveu no livro a sua primeira visita às trincheiras, ciceroneado pelo capitão Casimiro; numa ocasião puderam observar, junto ao parapeito, as deflagrações de morteiros lançados da trincheira portuguesa, que se viam “tão bem daquele ponto que o meu companheiro, encantado, puxa dum *Kodac* de algibeira e começa a fotografar as explosões” (Cortesão 1919, 91).

Talvez Godinho tivesse gostado de saber que os oficiais de Infantaria 23 tinham um gosto especial pela fotografia. O espólio de um camarada de Casimiro, o capitão Barros Basto, é nesse âmbito a revelação mais importante trazida recentemente a

²⁹⁰ Ordem n.º 166 datada de 24 Agosto 1917, veja-se PT/AHM/DIV/1/35/80/3.

²⁹¹ Num officio enviado ao ministro da Guerra, datado de 20 Agosto 1917, o general Tamagnini escreveu: “Sendo expressamente proibido aos amadores o uso de maquinas fotograficas [...] se algumas por ventura aparecerem no paiz, foram feitas clandestinamente”, PT/AHM/DIV/1/35/80/1.

²⁹² Sobre este militar, natural de Lisboa, veja-se o percurso no boletim individual do CEP, PT/AHM/DIV/1/35A/1/03/0689/José de Moura Neves.

público.²⁹³ As suas fotografias são um testemunho privado da guerra, mais arrojadas que as de Moura Neves, mas naturalmente sem a ambição documental e exaustiva de Garcez. A fotografia de Barros Basto é típica de um amador, um registo de circunstância sem interesses específicos, abrangendo uma grande diversidade de situações, dimensão “errática” já notada numa primeira apreciação deste espólio (Gomes 2014, 30). Contudo, o que resulta deste olhar, mais próximo dos soldados de Infantaria 23, expande o conhecimento que tínhamos da vida quotidiana na Flandres e desafia, nos melhores registos, o cânone do fotógrafo oficial. Seja pela surpresa de actividades teatrais dos oficiais nos tempos de descanso, envergando trajes de inédita comicidade (Figura 147), seja pela demonstração de que esta fotografia “clandestina” se podia aproximar mais da materialidade do teatro de guerra, experimentando enquadramentos menos convencionais (Figuras 148 e 143).

A informação e a propaganda oficiais utilizaram abundantemente a prolífica actividade de Arnaldo Garcez, divulgada sobretudo na revista quinzenal ilustrada *Portugal na Guerra*, dirigida na capital francesa pelo cenógrafo Augusto Pina (1872-1938).²⁹⁴ Continua a faltar uma análise sistemática da difusão das suas fotografias pela imprensa durante a guerra. Certo é que esta revista de patrocínio governamental conservou, surpreendentemente, o monopólio das fotografias de Garcez em prejuízo dos demais órgãos de imprensa (Meneses 2004, 138), até ao início de 1918, quando se extingue.

O editorial saído no primeiro número de *Portugal na Guerra*, informando que o objectivo principal da publicação seria “documentar a intervenção militar dos Portuguezes”, deixa antever que se contava em grande medida com o trabalho de

²⁹³ *Barros Basto: O Capitão nas trincheiras*, Porto, Centro Português de Fotografia, de 20 Novembro 2014 a 14 Junho 2015. Conjunto de 177 fotografias pertencentes ao espólio depositado no CPF, identificado com o código de referência PT/CPF/ABB. Artur Carlos de Barros Basto (1887-1961), militar de carreira, comandou a 4.ª companhia do batalhão de Infantaria 23 (Coimbra) na Flandres. De ascendência criptojudáica (adoptou o nome hebraico de Abraham Israel Ben-Rosh), Barros Basto organizou no pós-guerra a Comunidade Judaica no Porto, a construção da sua sinagoga e redes de apoio aos refugiados da Segunda Guerra Mundial. Em 1937 foi afastado do Exército na sequência de um processo disciplinar por alegadas práticas homossexuais (de que foi ilibado em tribunal militar), que teriam a ver com o seu envolvimento em operações de circuncisão. A família do militar prossegue até hoje a sua justa reabilitação e reintegração no Exército, recomendada pela Assembleia da República (2012). Veja-se Gomes, Sérgio B. 2014. “Fotografia da I Guerra. O capitão Barros Basto escondia um segredo”. *Público. Revista 2*. 16 Novembro: 26-31.

²⁹⁴ Segundo a ficha histórica da HM houve oito números entre Junho 1917 e Janeiro 1918. Veja-se <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/PortugalNaGuerra.pdf>. Consultado 29 Junho 2015. A sua fonte de financiamento seria provavelmente governamental, pelo acentuado perfil institucional dos conteúdos, embora isso tenha ficado por esclarecer.

Garcez.²⁹⁵ As suas fotografias ocupam parte considerável das páginas da revista, com legendas bilingues, ilustrando rubricas sobre a vida dos soldados nas trincheiras ou sobre os serviços de saúde, ou documentando ainda as visitas institucionais às quais é dado um excessivo destaque. A forma previsível como o trabalho de Garcez é aqui editado, em simples função ilustrativa e com legendas desinspiradas, dizem-nos das limitações desta publicação enquanto propaganda. Mas no segundo número tem-se um exemplo de utilização mais imaginativa das fotos de Garcez, quando se pretende persuadir o leitor de uma “ressureição” do espírito de Tancos nos soldados da Flandres, juntando imagens tiradas com um ano de intervalo, onde os soldados parecem marchar ao mesmo ritmo (Figura 149). Em todo o caso, *Portugal na Guerra* concretizava a ideia de uma revista de propaganda de grande tiragem que Afonso Costa, já o vimos anteriormente, propusera a Jaime Cortesão no final de 1916 (Cortesão 1919, 34-35). A publicação terá tido um impulso decisivo com o terceiro governo de Costa, iniciado a 26 de Abril de 1917, em virtude da demissão de António José Almeida. Contudo, esta importante iniciativa só durará seis meses, tendo sido suspensa em Dezembro de 1917 após o golpe de Sidónio Pais (Novais 2013, 238).

Um dos pontos mais altos na difusão das fotografias de Garcez foi a participação na *Seconde Exposition Interalliée de Photographies de Guerre*, inaugurada em Paris a 15 de Novembro de 1917.²⁹⁶ O convite partiu da SPCA do exército francês e a participação portuguesa compôs-se de 77 ampliações fotográficas.²⁹⁷ Garcez chegou à capital francesa a 25 de Outubro (a inauguração previa-se para 1 de Novembro), acompanhado de um ajudante (certamente Acácio Bastos Silva), para proceder à instalação e disposição dos trabalhos. Vitorino Godinho assistiu à inauguração, em representação do CEP, e num breve memorando escrito ao Chefe do Estado-Maior salientou uma vez mais o profissionalismo de Garcez: “A nossa secção, embora pequena, estava bem apresentada, ouvindo-se referencias elogiosas aos trabalhos do Snr. Garcez, que conseguiu em pouco tempo, relativamente, e sem dispôr de um material e instalações perfeitas, apresentar umas dezenas de boas ampliações.”²⁹⁸ O

²⁹⁵ “Portugal na Guerra”. *Portugal na Guerra* 1 (1 Junho 1917): 2.

²⁹⁶ *2e Exposition Interalliée de Photographies de Guerre. Documents Officiels des Armées Américaine, Belge, Britannique, Française, Italienne, Japonaise, Portugaise, Roumaine, Russe et Serbe*, Terrasse des Tuileries-Salle du Jeu du Paume, de 15 Novembro a 15 Dezembro 1917.

²⁹⁷ Veja-se PT/AHM/DIV/1/35/80/1/Exposition Inter-Alliées. Catalogue de la Section Photographique du Corps Expeditionnaire Portugais.

²⁹⁸ Memorando datado de 17 Novembro 1917, PT/AHM/DIV/1/35/80/1.

director da revista *Portugal na Guerra*, Augusto Pina, colaborou também nos preparativos da exposição e acompanhou Godinho na inauguração.²⁹⁹ Segundo o jornalista Augusto de Castro (1883-1971), também presente na vernissage, Portugal conseguiu um “verdadeiro lugar de honra, junto das secções da França, da Bélgica, dos Estados Unidos, da Itália e da Inglaterra”.³⁰⁰

Garcez registou numa sequência de seis fotografias a sala da representação portuguesa no museu Jeu de Paume, conjunto organizado em filas verticais de três ou quatro fotografias, por afinidades de formato (Figuras 150 e 151). Os passepartouts alternam por vezes de cor, o que evita a monotonia ao olhar-se para um conjunto tão compacto, efeito talvez não intencional. Mas as suas fotografias ganhavam aqui um estatuto artístico para além da função informativa, de “actualidade” da guerra, que assumiam na imprensa. Na selecção das imagens há a nítida intenção de oferecer um retrato abrangente da formação complementar nas escolas da retaguarda e do ambiente vivido nas linhas da frente, mostrando um soldado português rigorosamente treinado e completamente adaptado à vida das trincheiras. “Mais um triunfo do nosso esforço militar”, sintetizou em notícia breve a revista oficiosa *Portugal na Guerra*, reproduzindo duas vistas da sala de Garcez.³⁰¹

Vimos anteriormente, a propósito do que se designou como a “guerra mediática”, que a organização de exposições fotográficas inter-aliadas foi um sinal claro da prioridade oficial conferida à fotografia, na ausência de exposições internacionais de arte sobre a guerra. As reflexões de Augusto de Castro, ao percorrer as salas do museu das Tulherias, ajudam-nos a compreender o porquê deste favor oficial de que a fotografia gozava, e que ultrapassava os meros efeitos tácticos da “guerra fotogénica” na imprensa, analisados por Dagen (1996, 52-80). A percepção dos contemporâneos intuía que a fotografia se distinguia cada vez mais como um documento histórico singularmente penetrante:

²⁹⁹ Vitorino Godinho refere a certa altura que Augusto Pina foi seu intermediário no contacto com a comissão instaladora da exposição, num memorando dirigido ao adido militar português em Paris, datado de 1 Novembro 1917, PT/AHM/DIV/1/35/80/1.

³⁰⁰ Castro, Augusto de. 1917. “Paisagens da Guerra (Uma visita à exposição fotográfica das Tulherias)”. *Atlantida* 26 (15 Dezembro): 304-307.

³⁰¹ “A exposição photographica dos exercitos alliados em Paris”. *Portugal na Guerra* 6 (Novembro 1917): 14.

A história do extraordinário conflito que vivemos far-se há por certo, no futuro, muito mais pela reprodução das imagens que pelo depoimento gráfico. Só a imagem e a imagem fotográfica, sobretudo, nos dá já hoje e poderá dar à posteridade uma ideia aproximada do que são as espantosas carnificinas, as expectativas sublimes, as hecatombes colossais, as dores, os heroísmos obscuros, as tragédias e as ruínas, as paisagens da morte e da solidão [...] (Castro 1917, 304).

“Sem essa precisa e flagrante revelação surpreendida”, perguntava o jornalista, “para o *kodak* ou para o movimento do *film*, pela objectiva do fotógrafo [...]”, como fixar na imaginação e na memória humanas a dimensão colossal, a organização metódica e efeitos sociais “dessas maravilhosas e horríveis oficinas de destruição que são os grandes exércitos de hoje?” Para Castro estava em causa um outro valor da fotografia, a sua inigualável capacidade em representar o real, em “dar à posteridade uma ideia mais aproximada” da guerra; a sua “exatidão”. Isto parecia representar a obsolescência não só do desenho mas do próprio ofício do jornalista:

A palavra não tem movimento, nem nitidez. A fotografia tem a exactidão – e a invenção e os aperfeiçoamentos do cinematógrafo deram-lhe o colorido e a mobilidade. Não concebo, por exemplo, página de cronista que tenha, para os homens indiferentes de amanhã, um poder de comoção igual ao que encerra a visão infernal desse impressivo quadro Verdun debaixo de fogo, que a secção fotográfica do exército francês colheu nas ruínas da cidade imortal (Castro 1917, 304-305).

Mas teria sido a Inglaterra, segundo o autor, a primeira a tirar o melhor partido das possibilidades documentais e enciclopédicas do novo meio de representação, ou como escreveu, do “valor historiográfico da fotografia da guerra” (Castro 1917, 305). Enquanto os efeitos “artísticos” dominavam em representações como a da França e Itália, “os ingleses organizaram o seu álbum, como se êle fosse, sóbriamente, um capítulo de história” (Ibidem).

As fotografias de Garcez têm acima de tudo esse desígnio do documentário histórico e, de um modo geral, pretendiam ser transparentes na fixação do real, no sentido de evitar qualquer ambiguidade. Como observou Hélène Guillot, a fotografia oficial da Grande Guerra nasceu quando as autoridades pretenderam controlar um fluxo de imagens na imprensa independente dos seus interesses; tratava-se de fixar uma imagem insusceptível de ser interpretada à revelia da intenção do seu produtor, evitando uma interpretação “errada” e qualquer discurso ambivalente (Guillot 2014, 72). Após a

exposição de Paris, Godinho diz-nos que as fotografias de Garcez viajaram para Lyon, Marselha e diversas cidades nos Estados Unidos da América, situação de que hoje não temos eco ou recepção, e que merece ser investigada no futuro.³⁰²

Um último momento importante na difusão oficial das fotografias de Garcez foi a edição de três colecções de postais, bilingues, com os títulos *Os Portugueses em França/Les Portugais en France; Os Portugueses na frente de batalha/Les Portugais au front; Sector Portuguez – Zôna devastada/Secteur Portugais – Zône dévastée* (Figura 152). Foram produzidas em 1919, pela casa editora Levy & Fils, de Paris, e vendidas em conjuntos de 24 postais.³⁰³ A ideia materializara-se graças a uma proposta do major José Joaquim Ramos, o futuro pintor do tríptico *Tropa de África*, que assumira no final de 1918 as funções de chefe da Repartição de Informações.³⁰⁴ Garcez terminaria a sua missão como fotógrafo do CEP ao registar o desfile de tropas portuguesas nos festejos da vitória aliada em Paris, Londres e Bruxelas, no mês de Julho de 1919, antes de ser colocado provisoriamente como fotógrafo da Comissão Portuguesa das Sepulturas de Guerra. O repórter fotográfico estivera ao serviço do Exército Português em campanha cerca de dois anos e três meses.

Pode-se dizer que a identificação do governo e do Estado-Maior do CEP com o trabalho competente de Garcez foi total, evidente na proliferação das suas imagens durante o conflito e no relatório da Repartição de Informações amplamente citado. Já em 1918 o major Vitorino Godinho sublinhava a importância do alferes-fotógrafo, sobretudo pela circulação das suas fotografias nas exposições inter-aliadas: Arnaldo Garcez fora “contribuindo assim poderosamente para a propaganda do nosso esforço” (*apud* Martins 1995, 320), e de facto assim continuaria até 1920, quando por fim desembarcou em Lisboa com a missão cumprida.

³⁰² Pelo relatório do chefe das Informações do CEP sabemos ainda que Garcez participou numa exposição fotográfica dos Aliados em Londres, em Maio de 1917, com “um grande número” de fotografias sobre a Divisão de Instrução, registadas em Tancos no ano anterior (Martins 1995, 320). A exposição teve lugar no Victoria and Albert Museum.

³⁰³ Veja-se a ordem de compra assinada pelo Sub-Chefe do Estado-Maior do CEP em 11 Abril 1919, PT/AHM/DIV/1/35/80/1. Ver também uma lista completa das legendas dos 72 postais em PT/AHM/DIV/1/35/80/1/Instruções para a confecção de postais soltos e blocos.

³⁰⁴ Segundo duas propostas datadas de 30 Dezembro 1918 e 5 Janeiro 1919, aprovadas pelo comandante do CEP, PT/AHM/DIV/1/35/80/1. A ideia de Ramos era mais ampla e singularmente detalhada, com a edição (para além dos postais) de dois álbuns fotográficos, de 35 a 40 páginas cada um, documentando episódios da guerra em França e na África Ocidental e Oriental (isto é, em Angola e Moçambique), que não se terão concretizado.

Capítulo 9

Sousa Lopes no Corpo Expedicionário Português

Na noite de 28 de Março de 1917 Sousa Lopes organizou, em Lisboa, o muito anunciado “Serão de Arte”, em benefício da assistência às famílias dos soldados que embarcavam para França. Foi um momento forte na consagração de um artista que iria partir – já então era público – para a frente da Flandres em missão oficial. O ambicioso programa, com duas partes, teve início às 22 horas no salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes, onde decorria a exposição do pintor inaugurada a 10 de Março (Figuras 153 e 154). “Apesar da vastidão do «hall»”, observou o diário *A Capital*, “a assistencia quasi o enchia, não sendo facil, realmente, encontrar scenario mais rico de belleza que o d’aquellas obras que cobrem as paredes da sala de exposições: ao fundo, o claro sol do «Cirio» resplandecia no puro ceu de Portugal...”.³⁰⁵

Sousa Lopes contou com a colaboração de vários artistas reputados.³⁰⁶ Afonso Lopes Vieira recitou à audiência poesia de autores portugueses e a sua tradução de um célebre poema de Heine, “Os dois granadeiros”, que aludia ao regresso a casa de dois soldados napoleónicos, entre a melancolia e o júbilo patriótico; o actor Augusto Rosa (1850-1918) proferiu uma palestra literária e declamou passagens da tragédia *A Castro*, de António Ferreira (1528-1969); e o maestro espanhol Pedro Blanch (1877-1946) encerrou o serão interpretando, com um trio de cordas, a Serenata Op. 8 de Ludwig van Beethoven (1770-1827). O próprio pintor, para surpresa dos repórteres, cantou com “uma bela voz extensa e bem timbrada” – de novo segundo *A Capital* – uma ária da ópera *Benvenuto Cellini* de Eugène-Émile Diaz (1837-1901), que narra a vida aventureira do escultor italiano do Renascimento. Bisou, na segunda parte do serão, com o *lied* de Beethoven “A adoração de Deus na Natureza” (Op. 48, n.º 4), que sugere as inclinações panteístas de Sousa Lopes. Nos dois números foi acompanhado ao piano

³⁰⁵ “Um bello serão de arte em favor da assistencia aos soldados. Na Exposição Sousa Lopes – A allocução de Affonso Lopes Vieira”. *A Capital*. 29 Março 1917: 2.

³⁰⁶ O MNAC-MC possui um programa impresso do serão de arte, inserido no exemplar do catálogo da exposição de 1917 na SNBA. O título completo nele inscrito é “Serão de arte, para a assistencia às familias dos nossos soldados”. Veja-se, na biblioteca do museu, um volume que inclui recortes de imprensa e catálogos intitulado *Malhõa e Sousa Lopes*. O programa foi divulgado nos jornais *A Capital* (25 Março), *O Seculo* edição da noite (21 Março), e no *Diário de Notícias*.

pela consagrada pianista de carreira internacional, Elisa Baptista de Sousa Pedroso (1881-1958), que o pintor irá retratar mais tarde.

Lopes Vieira abriu o serão de arte com uma intervenção significativa, assumindo-se como um intérprete do sentimento do artista – “que me recomendou, com bom gosto, que não puzesse eu em destaque o seu nome” –, discurso reproduzido nos jornais do dia seguinte.³⁰⁷ Para o poeta, o essencial desse sentimento podia resumir-se numa frase: “O pintor Sousa Lopes sente, como nós sentimos todos, que a nossa época deve ser de absoluta, de fervente, de heroica solidariedade com os que combatem”. Uma vez que já se encontravam soldados portugueses nas linhas de combate em França, o artista “não quiz que o seu esforço ficasse isolado dos esforços d’aquelles” que se batiam pela vitória e desejou que a exposição ficasse “assinalada” pela guerra. Lopes Vieira era um entusiasta da intervenção, importa notar: fizera publicar na imprensa, por alturas da declaração alemã, um excerto da “Exortação à Guerra” de Gil Vicente.³⁰⁸ As breves considerações que teceu na SNBA sobre o conflito – o barbarismo germânico, as virtudes da “Alma Latina” – mostram-no afim das ideias de Pascoaes ou de um João de Barros, se bem que nesta altura se aproximasse progressivamente do integralismo monárquico. Mas as suas palavras são importantes, sobretudo, porque comunicam a expectativa do intelectual e amigo mais próximo de Sousa Lopes, e a concepção patriótica que se tinha da missão de um artista oficial, veiculada nesse tempo pela imprensa generalista:

Mas outra razão existia ainda para que o artista desejasse que a sua exposição concorresse para a obra da guerra – é que ele proprio vae partir dentro em breve para o campo de batalha, para pintar aí os aspetos mais belos que a nossa cooperação militar vier a produzir. O artista é, pois, um soldado que combaterá com os seus pinceis, como os outros combatem com as suas armas, e vae combater por honra de Portugal e da nossa Arte, servindo ao mesmo tempo um ideal de pintor e de portuguez, de artista que busca novas e fortes inspirações – e nunca qualquer situação rendosa ou comoda, porque é evidente que esta não poderia ter character semelhante – e de

³⁰⁷ Veja-se referência da nota anterior e “Um serão de arte”. *O Seculo*. Edição da noite. 29 Março 1917: 1. O evento foi ainda noticiado em “Portugal e os imperios centrais. Na Sociedade Nacional de Belas Artes”. *Diario de Notícias*. 29 Março 1917: 1.

³⁰⁸ “Exortação da Guerra. Os tambores de Gil Vicente. Às Senhoras portuguezas”. *A Capital*. 22 Março 1916: 1.

*portuguez que ama com paixão a sua terra, como nol-o demonstram, com tanto sentimento e beleza, muitos dos quadros que admiramos aqui.*³⁰⁹

Não tardaremos a verificar como Sousa Lopes pretendia, nas suas palavras, concretizar detalhadamente esta missão patriótica. Por agora importa sublinhar uma faceta que não será irrelevante na obra do artista de guerra: a consistência do seu empenho humanitário na hora da mobilização militar para França, esta disposição para compreender as pesadas consequências da guerra nos soldados e nas suas famílias, de que dará numerosos exemplos antes e depois deste evento. A própria receita de bilheteira da sua exposição reverteu para a Cruz Vermelha Portuguesa.³¹⁰ Pouco depois, o rendimento do serão de arte será entregue pelo artista à comissão da “Venda da Flor” – que Lopes Vieira elogiara na sua intervenção –, uma associação que promoveu pelo país campanhas de rua em benefício das famílias dos soldados.³¹¹

É importante compreender a notoriedade pública que Sousa Lopes foi adquirindo nestes anos e de que o serão de arte é uma espécie de apoteose. Os factos são eloquentes. Em 1915, como se notou, Sousa Lopes foi convidado pelo governo para organizar e dispor a secção de Belas-Artes nacional na Exposição Internacional Panamá-Pacífico, em São Francisco, Califórnia (EUA). Dois anos depois, a sua exposição em Lisboa é inaugurada ao mais alto nível, com a presença do Presidente da República, Bernardino Machado – que adquiriu uma obra ao pintor –, acompanhado pelo Presidente do Ministério, António José de Almeida e ainda pelo ministro da Guerra, Norton de Matos.³¹² Columbano, vimo-lo antes, enquanto director do MNAC,

³⁰⁹ *Apud* “Um serão de arte”. *O Seculo*. Edição da noite. 29 Março 1917: 1.

³¹⁰ Excepto nas receitas obtidas na terça e sexta-feira, como informa a contracapa do catálogo, veja-se *Exposição Sousa-Lopes. Pintura a oleo, desenho, agua-forte* 1917.

³¹¹ Sousa Lopes entregou, no início de Maio, a quantia de 325 escudos e 42 centavos a Genoveva de Lima Mayer Ulrich (1896-1963) – a conhecida Veva de Lima, escritora que dinamizava um concorrido salão literário –, uma das promotoras da iniciativa da “Venda da Flor”. A quantia seria distribuída pelas famílias dos soldados “em partes eguaes”, segundo a notícia do *Século*, de acordo com as listas que chegariam ao ministro da Guerra das “perdas sofridas” pelo CEP. Veja-se “O Serão de arte na exposição Sousa Lopes”. *O Seculo*. Edição da noite. 4 Maio 1917: 1. No final do sarau, o artista oferecera “às senhoras que tomaram parte na linda festa desenhos seus, envoltos em lindas fitas de sêda amarela franjadas do oiro”, segundo o *Diário de Notícias*. 29 Março 1917: 1.

³¹² Veja-se “Vida artística. Exposição Sousa Lopes”. *Diário de Notícias*. 11 Março 1917: 1. Sousa Lopes fez uma visita à imprensa no dia 9 e a exposição inaugurou no dia seguinte, um sábado, às 15 horas. Encerrou no domingo dia 1 de Abril.

comprou três pinturas para a colecção do Estado. O impacto da exposição foi tal que se deu mesmo o roubo de um quadro, facto inédito noticiado na imprensa.³¹³

O pintor podia ser estimado pela elite política e cultural da República, mas a sua obra e nome eram virtualmente desconhecidos do grande público antes de 1917. Augusto de Castro notou com espanto essa reviravolta, na sua crónica habitual na edição da noite do jornal *O Século*, “Palavras leva-as o vento”, escrevendo no dia seguinte ao serão de arte:

*Há tres semanas, Lisboa (pode dizer-se), ignorava o nome d'este artista prestigioso, em que só vagamente ouvira falar; – hoje Sousa Lopes é uma das suas celebridades. Lisboa não está habituada a estes exitos empolgantes. A sua curiosidade rotineira sente-se abalada, sacudida, agitada por este estremenho vigoroso que, de chofre, se instala na Sociedade Nacional de Belas Artes com mais de duzentos quadros, perto de cem desenhos e aguas-fortes, esculturas, retratos, paizagens, manchas, figuras, sombras, bustos – e, depois de lhe ter pintado as manhãs de Veneza, os poentes de Florença, os outonos de Versailles, as ruas de Sevilha, o mar da Nazaré, [...] lhe canta, ao piano, romanzas de opera, lhe anuncia que parte para o «front» – e, fresco, rosado, risonho, triunfa e explende, sem ter, na realidade, o ar de prestar grande atenção a isso.*³¹⁴

A sua escolha como artista oficial do CEP teve um lugar de destaque nas páginas da edição da noite do jornal *O Século*, onde os assuntos literários e artísticos tinham presença assídua. O vespertino tinha como editor Jorge Grave (n. 1878), um actor e escritor teatral. O impacto do sucesso da exposição na escolha do Ministério da Guerra é verificável nas notícias que foram saindo no jornal em Março de 1917.

Foi de facto *O Século*, na sua edição da noite, o primeiro jornal a defender a ideia de enviar para França alguns artistas portugueses, sob patrocínio governamental: “alguns artistas nossos”, escreveu o jornal no início do mês, “a fim de deixarmos aos vindouros nas salas dos museus ou nas praças publicas alguns elementos magnificos

³¹³ A obra roubada foi uma pequena vista intitulada *Uma ponte (Veneza)*, número de catálogo 204. Situação inédita, segundo o jornal *O Século*: “O caso é virgem no nosso meio artistico, onde tem sido muito comentado.” Veja-se “Um roubo na exposição Sousa Lopes”. *O Seculo*. 27 Março 1917: 1.

³¹⁴ Castro, Augusto de. 1917. “Palavras leva-as o vento. Sousa Lopes”. *O Seculo*. Edição da noite. 29 Março: 1.

para a historia da nossa intervenção.”³¹⁵ O texto sublinhava o facto dos governos aliados já terem contratado artistas com esse objectivo: é um artigo informado, que salienta tanto a utilidade da “documentação artistica da guerra” como fonte “de informação para os historiadores”, como a sua dimensão propagandística, “para a conquista da vitoria”. Ouvido pelo jornal, Veloso Salgado saudava a ideia “magnifica” e “da maior utilidade para a arte”, dizendo que já teria pensado em escrever ao jornal nesse sentido. O mestre de Sousa Lopes refere que na Escola de Belas-Artes indicava aos alunos assuntos como a partida dos expedicionários para França, ou a despedida das famílias, e ele próprio registara nos seus álbuns de desenho manobras militares antes da guerra. Percebe-se, no entanto, que Salgado não tinha qualquer ambição sobre o assunto. Nem o jornal o abordara para esse efeito, mas para saber a opinião de um artista eminente. “Aí fica a idéa”, concluiu o redactor anónimo do *Século*. “Parece-nos digna de um bom acolhimento. Pensará o governo em mandar algum artista nosso até ao sector onde os nossos compatriotas vão bater-se? Que ele nos responda, certo de que a arte portugueza tudo terá a lucrar com isso [...]”.

A resposta não veio em nota oficial, mas numa notícia breve dois dias depois da inauguração da exposição de Sousa Lopes. Na segunda-feira, 12 de Março, o *Século* da noite noticiava que o pintor iria partir para a “frente portugueza”, aplaudindo a iniciativa e a escolha do “grande artista”:

*Consta-nos que em missão oficial ou, pelo menos officiosa, do governo portuguez, o illustre pintor Sousa Lopes que tão grande exito está obtendo agora com a sua notavel exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes, irá, para a frente de batalha portugueza, pintar os aspectos heroicos e historicos da nossa colaboração militar na grande guerra.*³¹⁶

No sábado seguinte saiu uma entrevista com Sousa Lopes, algo relutante em satisfazer a curiosidade do repórter do *Século*, pelo facto de ainda não existir uma nomeação oficial.³¹⁷ Veremos mais à frente as declarações mais significativas. Por agora, importa destacar uma revelação que ilumina o processo da sua escolha como

³¹⁵ “Artistas portuguezes no «front». O que nos diz o illustre pintor sr. Veloso Salgado sobre o assunto”. *O Seculo*. Edição da noite. 3 Março 1917: 1.

³¹⁶ “Arte na guerra. Um pintor portuguez que vae para a frente portugueza”. *O Seculo*. Edição da noite. 12 Março 1917: 1.

³¹⁷ “Nos campos de batalha. A guerra e a arte. Um pintor portuguez, o sr. Sousa Lopes, reproduzirá os factos principaes da nossa intervenção militar”. *O Seculo*. Edição da noite. 17 Março 1917: 1.

artista oficial. Sousa Lopes explicou que para os artistas era muito difícil obter autorização para trabalhar na frente de guerra, e que só o poderiam fazer numa situação excepcional: “D’ái o meu empenho em obter junto do exercito portuguez, uma situação d’essas. [...] O meu desejo, que obtive o melhor acolhimento por parte do sr. ministro da guerra, é ir n’uma situação oficial, que me dê as facilidades necessarias para vêr tudo e poder dedicar-me aos meus trabalhos.” Isto significa que o artista, num período anterior impossível de precisar, já se empenhara em obter junto do ministro Norton de Matos esse estatuto oficial, independentemente da agenda editorial do *Século* da noite. A qual veio, todavia, favorecer a sua causa e dar-lhe notoriedade pública. O jornal chegou a organizar o sorteio de um retrato a carvão realizado pelo artista, que se ofereceu para retratar o leitor premiado, “em benefício das vitimas da guerra”. Sousa Lopes era anunciado como “um dos maiores pintores portuguezes contemporaneos”, e um artista “que é já hoje, na frase de Columbano, um dos mestres da pintura portugueza [...]”. Os “bilhetes” da rifa custavam cinco escudos cada e o Presidente da República adquiriu um, selando o seu patrocínio. A premiada foi D. Maria Izabel Guerra Junqueiro Mesquita de Carvalho, filha do poeta Guerra Junqueiro e esposa do ministro da Justiça, e o retrato foi-lhe entregue pelo artista em cerimónia de 10 de Maio, no salão da *Ilustração Portuguesa*.³¹⁸

Mas é visível a atitude prudente de Sousa Lopes na entrevista de 17 de Março, apesar de se poder pensar que terá sido o próprio artista a fonte da notícia da partida para o *front*. Isto sugere-nos que o pintor doravante preferia tratar deste assunto delicado no segredo do gabinete ministerial. Mas daí parece emergir uma questão necessária: quando é que Sousa Lopes conheceu Norton de Matos e que relação desenvolveram? Segundo o livro de memórias do general (Matos 2004), num apêndice datado de 1951, o pintor fez parte do seu gabinete de ministro da Guerra no ano de 1916, juntamente com Arnaldo Garcez e outros militares.³¹⁹ Noutra passagem do livro há uma nuance, dizendo que estes oficiais e “outras pessoas” são os que considerava “como meus directos colaboradores” (Matos 2004, 254). Seria importante perceber os contornos da função de

³¹⁸ O primeiro anúncio do sorteio apareceu na edição da noite de *O Século* de 23 Março 1917, na primeira página, sendo repetido no dia seguinte. A evolução da iniciativa foi depois noticiada nos dias 2, 3, 12, 14, 20 Abril e 10 Maio. A subscrição rendeu ao todo 90 escudos.

³¹⁹ Veja-se Matos 2004, 466. Transcrevo-o integralmente no Anexo 4, documento n.º 2.

Sousa Lopes, mas não existe hoje informação adicional sobre o assunto.³²⁰ Para adensar as dúvidas sobre este período, não subsistem também dados sobre a situação militar do artista em face da mobilização decretada pelo governo.³²¹ Mas convém recordar que Norton de Matos assistiu à inauguração da exposição na SNBA. Terá Sousa Lopes, nessa ocasião, conseguido convencer definitivamente o ministro das suas possibilidades como artista oficial? É uma situação plausível, uma vez que a notícia da sua escolha sai no *Século* da noite dois dias depois da vernissage, como vimos.

Sousa Lopes pode também ter beneficiado do apoio activo de amigos influentes. José de Figueiredo, o director do MNAA e prefaciador do catálogo da exposição de 1917, recordou mais tarde ter sido ele a recomendar a Norton de Matos o nome do pintor. Num artigo de 1924 o historiador descreveu uma visita do governante ao museu que dirigia, comentando a sua surpresa perante a cultura artística do ministro e o seu conhecimento dos museus europeus:

A conversa foi tomando por isso um tom cada vez mais cordial e tão cordial que me permitiu não só falar a Norton de Matos do pintor Sousa Lopes e da exposição que então ele tinha aberta ao público, o que aliás era natural, mas indicar-lhe ainda o seu nome como o do artista que, em meu entender, melhor poderia, dada a sua mocidade e valor, acompanhar o corpo expedicionário, para, nos campos de batalha, preparar a obra que seria depois o registo artístico da nossa intervenção na guerra. Norton de

³²⁰ Na documentação do gabinete do ministro da Guerra, disponível no AHM (Fundo 6), não existe informação sobre este particular, sendo quase toda relativa ao período do pós-guerra. Mas é difícil de acreditar que Sousa Lopes desempenhasse funções regulares no gabinete de Norton de Matos. Que significado atribuir à informação de que o artista faria “parte” do “gabinete” do ministro? É plausível que Norton de Matos considerasse que Sousa Lopes pertencia ao seu gabinete na medida que foi nomeado por si, para acompanhar o CEP a França. E não teve presente, ao escrever em 1951, que o artista só fora destacado em 1917 e não no ano anterior. Redigiu o documento provavelmente de memória, octogenário. Nele escreve: “São estes os nomes que recorro e cujas imagens estão surgindo perante mim, depois de tantos anos decorridos” (Matos 2004, 466). Noémia Novais refere que o governante constituiu “um gabinete para a propaganda de guerra”, mas os colaboradores que cita são os do próprio gabinete do ministro, que Norton de Matos refere no documento transcrito no Anexo 4. A afirmação de que Sousa Lopes e Garcez foram nomeados para “coordenarem a propaganda de guerra” não é demonstrada e carece de fundamento.

³²¹ O decreto n.º 2.285, de 20 Março 1916, autorizava o Ministro da Guerra a convocar para preparação militar “as classes de licenciados que julgar conveniente”. A idade militar situava-se entre os 20 e os 45 anos. Não existe processo individual de Sousa Lopes no AGE. Parece que só a partir dos mancebos licenciados em 1902 (com vinte anos) a existência destes processos se torna mais regular. De qualquer modo, aos 37 anos, o artista pertencia a uma classe de licenciados com poucas probabilidades de ser chamada a prestar serviço militar activo. O desenho reproduzido na figura 157 está datado de “Paris 1917”, o que significa que o pintor pôde residir em França depois da mobilização geral e regressar ao país sem problemas.

*Matos, que já tinha sido cumulado de pedidos, mas a quem o nome de Sousa Lopes não tinha ainda sido indicado, prometeu-me estudar o caso.*³²²

É intrigante, neste relato, o facto de Figueiredo sugerir que Norton de Matos não conheceria o artista. Mas mais surpreendente é afirmar que recomendou Sousa Lopes enquanto a exposição “estava aberta ao público”, quando sabemos que a escolha foi anunciado no *Século* apenas dois dias passados sobre a inauguração (isto é, de sábado para segunda-feira). Haverá aqui, certamente, uma imprecisão cronológica de José de Figueiredo, em 1924. Mas a verdade é que ele pôde ler essa notícia no jornal, pois há informação de que era um leitor assíduo da edição da noite do *Século*. Augusto de Castro publicou, na sua crónica habitual, uma carta sobre a falecida esposa de Rodin – precisamente na véspera da notícia da ida de Sousa Lopes para o *front* – em que o director do MNAA se dizia “leitor assíduo” da coluna do jornalista.³²³ Apesar de tudo, o testemunho de Figueiredo parece plausível. Mas tal como o depoimento anterior de Norton de Matos é das poucas informações que hoje temos sobre essa eventualidade.³²⁴ Pode-se certamente concluir que o pintor contou com a influência de Figueiredo para convencer o ministro, e não será a única como veremos.

Sousa Lopes viveu intensamente a causa da França desde o início da conflagração, agindo com a sua característica solidariedade. Vale a pena recuar até 1914 para compreender as motivações de uma militância que terá continuidade no artista da Grande Guerra. É possível que o pintor se encontrasse em Paris quando a Alemanha declarou guerra à França, a 3 de Agosto de 1914, embora em Maio tivesse participado no júri de admissão à exposição anual da SNBA em Lisboa.³²⁵ Certo é que no início de Setembro, durante os dias dramáticos da batalha do Marne, quando o exército francês consegue repelir, com grandes perdas, a ofensiva germânica que visava capturar Paris, o artista já se encontrava em Turquel. Sousa Lopes enviou uma carta emocionada a

³²² Figueiredo, José de. 1924. “Norton de Matos e Sousa Lopes”. *Lusitania. Revista de estudos portugueses*. Vol. 1, fas. 1 (Janeiro): 148. Um agradecimento a Joana Baião, autora da tese de doutoramento sobre José de Figueiredo (Baião 2014a), por me indicar a existência deste artigo.

³²³ Veja-se *O Século*. Edição da noite. 11 Março 1917: 1.

³²⁴ Nesse ano *O Século* refere que três personalidades contribuíram para a nomeação de Sousa Lopes: Norton de Matos, o ministro da Instrução Pública, José Maria Barbosa de Magalhães (1878-1959) e José de Figueiredo. Veja-se “Portugal na Grande Guerra. As telas históricas de Sousa Lopes”. *O Século*. 5 Janeiro 1924: 1.

³²⁵ Foi eleito membro do júri de admissão à décima primeira exposição anual da SNBA, em assembleia dos artistas expositores, realizada a 1 Maio 1914, quando Columbano era presidente da instituição e igualmente do júri.

Afonso Lopes Vieira, numa altura incerta para as armas francesas: “O meu amor pela França é muito maior do que eu supunha, cada avanço dos allemães é uma punhalada no meu coração. A destruição das obras d’arte e os seus actos de vandalismos enchem-me de horror.”³²⁶ No dia seguinte escreveu a Columbano, já os alemães tinham recuado para lá do rio Marne, revelando a existência de uma causa comum: “Estou bastante animado com as noticias de França, que correspondem a nossa intima esperança e são talvez o inicio da révanche dos nossos amigos e o triumpho da nossa causa. § Cartas de Paris dizem-me, que ali, toda a gente está animada, e que o heroismo popular touche à la drôlerie.”³²⁷

A razão do envio das cartas tinha a ver com um assunto urgente. Sousa Lopes organizara em Lisboa uma subscrição a favor dos artistas franceses mobilizados para a guerra, com a colaboração de Columbano, Malhoa, do pintor António Conceição Silva (1869-1958) e de Teixeira Lopes, no Porto.³²⁸ A receita seria entregue ao comité da Fraternité des Artistes, uma associação que auxiliava as famílias dos artistas mobilizados e vítimas da guerra, presidida pelo pintor Léon Bonnat (1833-1922). “Alguns dos subscriptores foram pensionistas, e devem grande parte da sua educação à França. Eu por exemplo, tenho bastantes amigos que estão combatendo”, escreveu o pintor a Lopes Vieira, presumindo-se que estes últimos seriam franceses. Só o amigo poeta poderia escrever a carta que desejavam enviar ao ministro da França em Lisboa (juntamente com a quantia), pediu-lhe o pintor, e Columbano soube no dia seguinte a resposta afirmativa. Sousa Lopes confessou a Lopes Vieira a importância da posição moral que a iniciativa representava para ele:

Não podemos infelizmente pretender, dada a escassez dos nossos meios, aliviar d’uma maneira muito eficaz, a miséria das famílias dos artistas pobres, o que desejaríamos sobre tudo é dar lhes a nossa adesão moral, dizer-lhes que estamos

³²⁶ Carta de Sousa Lopes a Afonso Lopes Vieira, Turquel, 9 Setembro 1914, fólio 1. BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, *Cartas e outros escriptos* [...], vol. 11 (documento sem cota). Ver transcrição integral do texto no Anexo 3, carta n.º 5.

³²⁷ Carta de Sousa Lopes a Columbano Bordalo Pinheiro, Turquel, 10 Setembro 1914, fólios 1-2. MNAC-MC, Espólio Columbano Bordalo Pinheiro 11 (documento sem cota). Ver transcrição integral do texto no Anexo 3, carta n.º 6.

³²⁸ Segundo o jornal *O Século* nas edições de 5 e 9 Setembro 1914 (ver em ambas p. 2), o tesoureiro da subscrição era Conceição Silva, que nessa altura já totalizava 22 adesões, a maioria artistas. Com destaque para os nomes de Ventura Terra, Malhoa, Columbano, José Luiz Monteiro, Constantino Fernandes, Dordio Gomes, Francisco Smith, Alves Cardoso, Francisco dos Santos e José Joaquim Ramos.

sofrendo com eles, e é com os olhos rasos de lágrimas e o coração apertado que lembramos as nobres figuras dos nossos mestres e os nossos novos camaradas.

A militância de Sousa Lopes pela causa da França e dos Aliados na Grande Guerra não surge, pois, em 1917, mas já está presente desde os primeiros meses do conflito, directamente ligada a uma preocupação humanitária e a acções de beneficiência continuadas. E existem outros dados. De volta a Paris, o artista teve um contacto próximo com as consequências da guerra nos hospitais da cidade. Sousa Lopes revelou em 1917 ao jornal *O Século* que já tinha tido oportunidade de registar em alguns trabalhos seus, “sobretudo aguas-fortes, impressões dos hospitais de sangue”. Não os visitou enquanto artista, confessou ao repórter: “Fiz-me enfermeiro. E devo dizer-lhe que fiquei desde então a ter a mais profunda veneração pelas mulheres francezas. São extraordinarias de dedicação pelos feridos.”³²⁹

Subsistem poucos trabalhos desta fase. A única gravura a água-forte datável destes anos representa não o ambiente dos hospitais, mas dois veteranos a serem conduzidos em cadeiras de rodas, junto ao portão do Parc Monceau (Figura 155), jardim muito perto da morada do pintor na rua Médéric (n.º 32). No seu espólio e na colecção do PNA encontra-se um conjunto de nove desenhos que representam soldados acamados nos hospitais, um deles numa técnica rara no artista, em que duas figuras foram recortadas e coladas num desenho (Figura 156). Sousa Lopes registou também o rosto gracioso de uma enfermeira concentrada no seu trabalho (Figura 157). Alguns dos trabalhos foram desenhados no verso de folhetos impressos de uma instituição, “Le Foyer du Blessé”. Era uma obra de assistência aos militares feridos patrocinada pela Assistance publique, com sede na rua Buffault (n.º 2), no *arrondissement* da Ópera Garnier. A associação tinha um grupo artístico que se deslocava pelos hospitais promovendo concertos e actuações teatrais, para distração dos soldados convalescentes. Um dos desenhos mais curiosos regista um desses actores em plena actuação, num registo humorístico (Figura 158). Está datado de “Paris 1917”, o que indica que Sousa Lopes desenhou nos hospitais parisienses até muito perto do seu regresso a Lisboa, para preparar a primeira exposição individual na SNBA.

Temos aqui já um quadro bastante amplo dos antecedentes da escolha de Sousa Lopes para artista oficial do CEP. Falta compreendermos quais os objectivos que

³²⁹ “Nos campos de batalha. A guerra e a arte. Um pintor português, o sr. Sousa Lopes, reproduzirá os factos principaes da nossa intervenção militar”. *O Seculo*. Edição da noite. 17 Março 1917: 1.

propunha para a sua missão – e, implicitamente, as suas motivações e os exemplos que seguia –, assim como a forma de concretização da sua nomeação oficial.

O artista expôs o seu “plano”, como lhe chamou, numa proposta escrita que enviou ao ministro Norton de Matos em Abril de 1917.³³⁰ Este importante documento (Documento 3) ganha em clareza quando analisado juntamente com a citada entrevista ao jornal *O Século*, edição da noite, de 17 de Março desse ano, onde o pintor fez declarações significativas e mostra que já tinha ideias claras para a missão. Sousa Lopes resumiu a sua pretensão no primeiro parágrafo da proposta a Norton de Matos:

Ouso solicitar de V. Ex^a a honra de me conceder um posto honorífico nas fileiras do Corpo Expedicionário Português, confiando-me o encargo de documentar artisticamente, a participação de Portugal na Guerra europeia, podendo esta ser metodicamente feita e orientada por V. Ex^a.

Nada indica que o ministro tenha seguido esta última sugestão. Sousa Lopes desejava acima de tudo organizar “um album de guerra, ilustrado”, com retratos dos militares que se distinguiram no Exército e na Armada, dos chefes das missões inglesa e francesa vindas ao país, e ainda com ilustrações “dos episódios que melhor poderem representar o esforço glorioso das nossas tropas”. A publicação deste álbum – que o pintor esperava que fosse “uma verdadeira edição de arte” – não seria um encargo financeiro para o Estado, defendia, porque a sua venda em Portugal e Brasil cobriria grande parte das despesas.

Sousa Lopes mostra-nos claramente, num parágrafo anterior, os exemplos em que se inspirava: escreve que a França estava coligindo em álbuns os trabalhos de Georges Scott, Charles Fouqueray (1869-1956), Lucien Jonas e François Flameng, o que constituía “já hoje um pecúlio artístico formidável”.³³¹ Como notámos na segunda parte deste estudo, estes eram maioritariamente pintores apoiados pelo Musée de l’Armée, de Paris (Fouqueray pela Marinha), e um dos álbuns que poderá ter inspirado

³³⁰ A proposta de Sousa Lopes é datada de “Lisboa – 5^a feira de Abril de 1917”. (É possível que seja uma forma de abreviação, pois 5 de Abril foi a primeira quinta-feira desse mês.) Só a conhecemos exclusivamente através de uma cópia, em dactiloscrito, enviada anexa a um ofício do ministro da Instrução Pública para o comandante do CEP, datado de 16 Outubro 1917. PT/AHM/DIV/1/35/80/1. A cópia foi realizada na secretaria-geral do Ministério, com notórios erros de transcrição. Veja-se Anexo 4, documento n.º 3. A carta original dirigida ao ministro da Guerra, escrita pela mão do artista, não foi localizada.

³³¹ No documento lê-se os nomes de “G. Sotr, de Fouqueray, Jonas, Flameuy e outros”, com erros evidentes de transcrição.

o artista português é um já referido, *Les Grandes Vertus Françaises* de Lucien Jonas (Capítulo 3, figura 52). Facto importante, todos eles eram colaboradores da revista francesa de maior circulação, *L'Illustration*; terá sido também por essa via que despertaram o interesse de Sousa Lopes. Não é por isso estranho que, duas semanas antes, o pintor descrevesse assim o seu plano ao jornal *O Século*, inspirado pelos ilustradores franceses:

Em primeiro lugar [é] uma obra de propaganda do nosso esforço militar. Eu passaria a colaborar em varias revistas estrangeiras, que ilustraria com assuntos da vida do nosso exercito em campanha. É justo que de todo o sacrificio que o paiz faz, participando na guerra, algum beneficio colha.

Este segundo objectivo da missão foi apresentado a Norton de Matos em termos quase idênticos: “Proponho-me, num objetivo de propaganda a favor do nosso país, facilitar às publicações, ilustradas, do mundo inteiro, a reprodução d’algum dos trabalhos que fizer e que o alto Comando julge conveniente vulgarisar.” Talvez o francófilo Sousa Lopes ambicionasse, entre outras publicações, colaborar na revista *L'Illustration*, ao lado de Scott e Flameng, mas a verdade é que ele tinha também planos para as publicações nacionais. Na entrevista ao *Século* da noite, o pintor revela que vinha da redacção desse jornal, “onde estive combinando uma serie de trabalhos para a *Ilustração Portuguesa*, que enviarei de França, sobre assuntos de guerra.” Folheando as páginas da revista, desses anos, verifica-se que o desígnio não se concretizou. Mas este interesse pelas possibilidades da arte como instrumento de propaganda não foi, certamente, alheio ao conhecimento que o português tinha dos desenhos de Raemaekers, do qual possuiu dois álbuns diferentes na sua livraria particular.³³²

Sousa Lopes propôs a Norton de Matos um último objectivo para a sua missão, mais perene que a prevista colaboração na imprensa: “Finalmente tomo o compromisso de traduzir na tela alguns dos feitos notaveis da acção militar portuguesa, e faser em Lisboa uma exposição destas obras, assim como dos restantes trabalhos de guerra.” O

³³² Veja-se Oliveira 1948, 200, n.ºs 2484-2485. Tratavam-se de uma edição em língua portuguesa produzida pela propaganda britânica, citada anteriormente (*Desenhos de Raemaekers. O célebre artista hollandez* 1916) e de uma edição francesa luxuosa, com reproduções a cores, intitulada *La Guerre. Dessins exécutés entre le mois d’Août 1914 et la fin de 1915* (Paris: Devambez). O talento mordaz do holandês foi também muito apreciado pelas chefias do CEP em França: existe um pedido do Estado-Maior à missão britânica para que esta faça chegar ao sector português, entre outra propaganda, dez mil exemplares do álbum de Raemaekers, aparentemente com o intuito de distribuí-lo às tropas (Silveira 1999, 37), veja-se PT/AHM/DIV/1/35/80/1.

Estado teria sempre opção de compra em todas elas. Ao *Século* especificou que as pinturas iriam registar “os feitos mais gloriosos das nossas tropas e destinadas a serem colocadas no Museu de Artilharia, junto à coleção de trofeus de guerra que venham a ser alcançados pelos nossos soldados, n’esta campanha.” Novamente, há aqui um óbvio conhecimento de como era divulgado o trabalho de Flameng e de outros nas exposições do Musée de l’Armée, tal como na sugestão, a Norton de Matos, de que os seus desenhos para o álbum pudessem ser “expostos ao publico” no Museu de Artilharia, à medida que fossem enviados para Lisboa.

Resulta claro desta proposta, deste “plano” como escreveu o artista, “em cuja execução perei o maior fervôr patriótico”, que Sousa Lopes concebia a sua missão, acima de tudo, como uma acção de propaganda da presença do país na frente europeia, centrada no objectivo de publicar um álbum ilustrado e na eventual colaboração com a imprensa. É evidente que a ênfase na propaganda servia o objectivo de interessar o ministro da Guerra. O mais notável é que, ao tomar o “compromisso” de realizar mais tarde uma exposição em Lisboa com pinturas e trabalhos de guerra, Sousa Lopes parecia admitir a insuficiência da mera acção de propaganda num artista de guerra e apostava no registo mais perene da pintura de história, numa representação da memória do conflito que se dirigia essencialmente ao pós-guerra. Isto coincide, notavelmente, com o incentivo à pintura oficial da guerra pelos principais beligerantes no primeiro semestre de 1917. Em Fevereiro iniciavam-se as primeiras missões artísticas no *front* dos pintores franceses, e nesses meses o governo britânico vai também contratar os primeiros pintores de guerra oficiais: Orpen chega a França em Abril, Nevinson é contratado nesse mês e Nash em Novembro. Sousa Lopes mostrava, com este desígnio, que a sua ambição como pintor histórico também pesara na decisão de se voluntariar como artista de guerra. A sua missão reunia assim duas dimensões que actuavam no presente e no futuro, a propaganda imediata da intervenção e a memorialização do conflito através da pintura histórica.

Não deixa de ser surpreendente, todavia, que Norton de Matos só nomeará oficialmente Sousa Lopes quase cinco meses volvidos sobre a proposta de Abril. Fâ-lo num despacho de 24 de Agosto de 1917, que resultava de uma decisão do Conselho de Ministros onde fora aprovada a proposta do artista. O despacho foi transcrito num ofício enviado três dias depois ao Chefe do Estado-Maior do Quartel General Territorial do

CEP, em Lisboa (Documento 4).³³³ A resolução do Conselho de Ministros foi também publicada nesse mesmo dia, 27 de Agosto, na Ordem do Exército n.º 12, que segue abreviadamente o conteúdo do despacho ministerial.³³⁴ A nomeação era sucinta e precisava que os ministros decidiam enviar para junto do CEP “um pintor de provada competência, a fim de fazer a documentação artística do esforço militar português na «frente ocidental» [...]”. Sousa Lopes era por isso equiparado a capitão “durante o estado de guerra” e só enquanto estivesse no desempenho dessa missão (Documento 5).

Mas entre a proposta e a nomeação passaram-se quase cinco meses, não será demais insistir. Em meados de Abril o jornal *O Século* ainda acreditava – ou talvez Sousa Lopes, que o informara – na partida iminente do artista oficial para a Flandres, a propósito do referido sorteio de um retrato a carvão: “Em virtude de Sousa Lopes ter de partir para França, onde vae em missão artistica e oficial, junto do exercito portuguez, tem de ser encerrada proximamente a subscrição.”³³⁵ Como explicar então esta demora para com um “directo colaborador”, como Norton de Matos o considerou mais tarde, que supostamente pertencia ao seu gabinete desde 1916? Porque é que só em Agosto terá levado o assunto a Conselho de Ministros? O ministro não parecia estar muito interessado nos serviços do pintor: em contraste, Arnaldo Garcez já partira para a Flandres em Fevereiro. Teriam certas condições da proposta de Abril, que supunham o dispêndio extra de verbas do Estado – como a edição de um álbum ilustrado e a eventual aquisição de pinturas – encontrado resistências noutros membros do governo de Afonso Costa? A situação insólita parece, de facto, dar razão ao argumento abordado no sétimo capítulo deste estudo: da surpreendente negligência e por fim incapacidade do governo da União Sagrada em organizar uma estratégia consistente de propaganda da intervenção (Meneses 2000, 82; 2004, 137). Mas convém, sobretudo, admitir que pelos dados actualmente disponíveis é impossível dar uma resposta satisfatória à questão.

³³³ Ofício do capitão Mário Urosa Gomes (pelo Chefe da Repartição do Gabinete da Secretaria da Guerra), ao Chefe do Estado-Maior do Quartel General Territorial do CEP (Lisboa), 27 Agosto 1917. PT/AHM/DIV/1/35/1266/3. Transcrito no Anexo 4, documento n.º 4. No AHM existe uma transcrição deste ofício noutra pasta, veja-se PT/AHM/DIV/1/35/80/1. O CEP possuía um Quartel General Territorial (Lisboa), um Quartel General da Base (Ambleteuse) e o mais importante, na frente de guerra, o Quartel General do Corpo (Saint-Venant).

³³⁴ A resolução do Conselho de Ministros (presume-se que de 24 de Agosto, de acordo com o despacho do ministro da Guerra), promulgada pelo Presidente da República Bernardino Machado, só foi publicada nas Ordens do Exército – e não no *Diário do Governo* – com a data de 27 de Agosto 1917. Teve origem na Repartição do Gabinete da Secretaria da Guerra. Veja-se *Colecção das Ordens do Exército (2.ª série) do ano de 1917* 1918, 452. Transcrito no Anexo 4, documento n.º 5.

³³⁵ “Uma obra de arte. Um retrato a carvão desenhado pelo ilustre pintor Sousa Lopes”. *O Seculo*. Edição da noite. 12 Abril 1917: 1. Notícia repetida na edição do dia 14.

Torna-se porém evidente, em todo o processo, que a decisão esteve sempre dependente de Norton de Matos. Ainda assim, vale a pena notar que a partir de Agosto Sousa Lopes podia contar com mais aliados perto da decisão governamental. A 5 de Agosto *A Capital* noticia que a propaganda de guerra ia entrar numa “nova fase”, com a criação de uma comissão de propaganda sob a égide do Ministério de Instrução Pública. Dela fariam parte Magalhães Lima, João de Barros, Augusto de Castro, Henrique de Vasconcelos (1876-1924) e Columbano.³³⁶ Augusto Pina seria “apeado” da direcção da revista *Portugal na Guerra*, o que na verdade não se verificou. *A Capital*, de tendência evolucionista, referiu-se com sarcasmo às individualidades em questão, todas do campo democrático, e não escondeu o cepticismo quanto ao sucesso de “uma tarefa cuja inutilidade é manifesta”. Mas o passo ia na direcção certa. João de Barros, secretário-geral desse Ministério, era um intelectual que alertava publicamente para as questões da propaganda pelo menos desde 1915, e poderia doravante ter um papel crucial nesse âmbito. Barros não poderia deixar de olhar com simpatia para a pretensão de Sousa Lopes. O pintor contava ainda com dois aliados de peso, Columbano e Augusto de Castro, de quem entretanto se tornara próximo.³³⁷ Mas a notícia da *Capital* deixa antever que a comissão ainda estava em projecto e, na verdade, não se sabe mesmo se chegou a entrar em funções e o que terá realizado, lacuna que merecia uma investigação aprofundada pelos especialistas.

Só mesmo em Outubro de 1917 a “nova fase” anunciada pelo vespertino parece ter sido formalizada: a acção de propaganda passava da tutela do Ministério da Guerra para a da Instrução Pública, por decisão do Conselho de Ministros. Foi isso mesmo que o ministro José Maria Barbosa de Magalhães (1878-1959) comunicou ao general Tamagnini, num ofício do dia 16, informando-o que “o Conselho de Ministros resolveu que este Ministerio se entendesse directamente com V. Ex^a sobre os assuntos de propaganda do Côrpo Expedicionario Português, de que V. Ex^a é digno Comandante. Muito lhe agradecerei, pois, todas as comunicações que me enviar neste sentido.”³³⁸

³³⁶ Veja-se “A propaganda da guerra”. *A Capital*. 5 Agosto 1917: 1. A ter entrado em funções seria uma comissão informal, pois não houve qualquer nomeação publicada no *Diário do Govêrno*.

³³⁷ Sousa Lopes participou, com João de Barros, Magalhães Lima e outros, num banquete que um “grupo de amigos” ofereceu a Augusto de Castro antes de uma viagem deste ao país vizinho, veja-se *Ilustração Portuguesa* 599 (13 Agosto 1917): 123. O pintor figura na foto reproduzida na revista.

³³⁸ Ofício do Ministro da Instrução Pública ao Comandante do CEP, 16 Outubro 1917. PT/AHM/DIV/1/35/80/1. Como notei anteriormente, a “resolução” do Conselho de Ministros relativa a Sousa Lopes não foi publicada no *Diário do Govêrno*, mas apenas nas *Ordens do Exército*. É igualmente

Duas semanas depois, uma nota assinada pelo chefe de gabinete de Norton de Matos também informava o comandante do CEP de que a propaganda passava a estar a “cargo exclusivo” do Ministério de Instrução Pública.³³⁹

É significativo que Barbosa de Magalhães tenha enviado em anexo ao seu ofício a cópia da proposta de Sousa Lopes ao ministro da Guerra, referida antes, enquadrando-a desse modo no âmbito da propaganda.³⁴⁰ Só então o general comandante do CEP terá tido conhecimento da proposta concreta do pintor, pois não há registo de que Norton de Matos lha tenha enviado. É só devido a esse gesto que hoje é possível conhecer o plano de Sousa Lopes para a missão a que se propunha. Deduz-se de tudo isto que a actividade do artista oficial passaria a ser tutelada politicamente, em Lisboa, pelo Ministério de Instrução Pública. A realidade, porém, é que o ministro pouco tempo terá para desenvolver ideias e apresentar resultados sobre propaganda, uma vez que será destituído pela revolução de Sidónio Pais a 5 de Dezembro.³⁴¹

No despacho de 24 de Agosto Norton de Matos determinava que o artista se apresentasse no Quartel General Territorial do CEP, em Lisboa, “afim de seguir imediatamente” para França. O seu fardamento seria o de oficial do Serviço Postal, usando uma braçadeira com os galões de capitão e com as letras S.A.E.P., que indicavam o nome da sua unidade: Serviço Artístico do Exército Português. Foi com este figurino que o pintor, antes de partir para França, se fez fotografar com visível orgulho, exibindo a mesma braçadeira (Figura 159).

Apesar de tudo, Sousa Lopes conseguia partir para a Flandres numa “situação oficial”, como tinha desejado, chefe de um serviço que, no fundo, fora criado exclusivamente para ele, e do qual ele seria o único responsável e executor. O mesmo

por este ofício que sabemos que a tutela da revista *Portugal na Guerra* passa da pasta da Guerra para a da Instrução Pública.

³³⁹ Nota manuscrita com assinatura do major Almeida Santos, 31 Outubro 1917. PT/AHM/DIV/1/35/80/3. O documento parece ser uma transcrição do telegrama enviado de Lisboa, feita para uso da Repartição de Informações do CEP.

³⁴⁰ O ministro escreveu a Tamagnini: “Nesta conformidade, participo a V. Ex^a que partiu para aí, em Setembro p.p., o pintor Sr. Adriano de Sousa Lopes, que vai para realizar a documentação artística da guerra, nos termos da proposta cuja cópia envio, e que foi aprovada em Conselho de Ministros.” PT/AHM/DIV/1/35/80/1.

³⁴¹ Barbosa de Magalhães irá aliás visitar a frente da Flandres entre 1 e 3 Outubro 1917 (onde poderia já encontrar Sousa Lopes ao trabalho), visita assinalada pela revista *Portugal na Guerra*, com fotos do ministro percorrendo as trincheiras de gabardina e capacete de ferro. Veja-se “O Ministro da Instrução no Sector Portuguez”. *Portugal na Guerra* 6 (Novembro 1917): 11. Vitorino Magalhães Godinho estimou que se tratava de uma “estadia junto dos combatentes, na intenção de preparar uma campanha de esclarecimento da opinião pública sobre os fins da intervenção” (Godinho 2005, 168).

acontecera com Garcez e a sua Secção Fotográfica. Veremos no próximo capítulo como é que o SAEP de Sousa Lopes se enquadrou singularmente na estrutura do CEP. Por agora, vale a pena sublinhar esta situação única na história da arte portuguesa. De facto, não há memória, ou documento, de que tenha havido anteriormente qualquer artista português contratado oficialmente para, em missão de longo curso, registar a acção de um exército português em campanha. O enquadramento militar de Sousa Lopes foi também uma solução rara a nível internacional. Como vimos no terceiro capítulo, só mesmo a Bélgica teve um serviço artístico diferenciado e integrado na estrutura militar, à imagem das secções fotográficas e cinematográficas, criado por iniciativa dos pintores Alfred Bastien e Léon Huygens em Maio de 1916.

Sousa Lopes só estava à espera da sua nomeação governamental, pois a 8 de Setembro de 1917 já partia de comboio para França, como ficou registado no boletim individual de soldado do CEP.³⁴² Aquilino Ribeiro, que desde 1914 criticava o delírio nacionalista na Europa e se opunha à política de intervenção dos democráticos, fizera no entanto uma advertência nas páginas da revista *Atlantida*, ao recensear a exposição do pintor na SNBA:

*Como pintor de batalhas, não cremos que Sousa Lopes alcance o nome glorioso a que as mostras do seu talento dão como tendo jus. E mal inspirado – digamos de passagem – andar-á êle aceitando a incumbência oficial ou extra-oficial de remeter à imortalidade os feitos da Legião Portuguesa na grande guerra. Não é êsse o papel do poeta sentido das calmas naturezas.*³⁴³

Teria ele razão?

³⁴² A cópia do boletim individual do CEP requerida pela Liga dos Combatentes ao AGE em 1962 (por ocasião da retrospectiva que organizou nesse ano), e que consta do processo individual de Sousa Lopes existente na LC (sócio n.º 774), possui muito mais informação do que o boletim do CEP conservado no AHM – veja-se igualmente PT/AHM/DIV/1/35A/1/07/2133/Adriano de Sousa Lopes. Por essa razão se transcreve a cópia da LC no Anexo 4, documento n.º 6. A única discrepância entre os dois documentos respeita à data de embarque, no primeiro a 8 Setembro 1917 (sábado), no segundo dia 9. Optei pela primeira data por ser o dia (segundo o documento da LC) a partir do qual se contou o tempo de serviço em campanha, e por estar inscrita no verso de uma fotografia do artista fardado (Figura 158), com a informação de que nesse dia “embarcou de comboio p/ França”.

³⁴³ Ribeiro, Aquilino. 1917. “O mês artístico. Exposição Sousa Lopes”. *Atlantida* 19 (15 Maio): 606.

Quarta Parte. UM PINTOR NAS TRINCHEIRAS

Capítulo 10

Vivência da guerra e prática do desenho

A ideia de criar um Serviço Artístico do Exército Português, em nome do qual Sousa Lopes actuou na Flandres como responsável e único elemento, foi a solução que Norton de Matos encontrou para conferir formalidade à missão do artista, e sobretudo dignidade, com as funções de chefia que a graduação de capitão significava. Na realidade, o serviço de Sousa Lopes não produziu documentação oficial, nem subsiste qualquer ofício ou relatório assinado pelo artista em nome da sua unidade, a crer na escassa documentação relativa ao “Serviço Artístico” existente no fundo do CEP, conservado no AHM.³⁴⁴ Torna-se claro que o SAEP só teve existência enquanto Sousa Lopes serviu na Flandres. Antes do desafio lançado pelo pintor nunca existiu semelhante serviço no exército português, e depois do armistício as referências à sua actividade desaparecem da documentação.

Se na Ordem de Batalha do CEP, referida a 1 de Outubro de 1917, o Serviço Artístico aparece como uma unidade autónoma do Estado-Maior – incluindo dois membros, o capitão equiparado Sousa Lopes e o alferes equiparado Arnaldo Garcez (Martins 1995, 90-91) –, pouco depois é tido em definitivo como um serviço que actuava sob a alçada da Repartição de Informações do Estado-Maior, chefiada (como vimos) pelo major Vitorino Godinho. Segundo um quadro dos serviços da RI delineado por ele, em Novembro de 1917, a quinta e última Secção dizia respeito à “Documentação artística (Pintura. Fotografia)”.³⁴⁵ Já no mês anterior, a nota que

³⁴⁴ Veja-se PT/AHM/DIV/1/35/80/1 e 3.

³⁴⁵ Veja-se Godinho 2005, 166. Um ofício da Repartição de Instrução e Organização do QGC dirigido ao Chefe da Missão da Escola de Guerra, datado de 7 Março 1918, refere-o ainda numa outra variante, “Serviço Artístico do C.E.P. (Secções de Pintura e Fotografia)”, PT/AHM/DIV/1/35/80/1. É elucidativo que o antigo sub-chefe do Estado-Maior do CEP, general Ferreira Martins, na canónica história da intervenção que dirigiu em 1934-1938, não inclua o SAEP de Sousa Lopes entre os 17 serviços que compunham o CEP (Martins 1934, 274-286). Um quadro da RI anterior a Nov. 1917 sugere que com a chegada do artista ao *front* Godinho acrescentou nessa data uma 5.ª secção (Documentação artística), deslocando Garcez da 1.ª secção, onde se encarregava da “Documentação fotográfica”. Contudo, apesar desta identificação inicial, a restante documentação do AHM consultada e as variadas fontes indicam, como é óbvio, que o serviço artístico e a secção fotográfica eram unidades distintas e actuaram autonomamente.

Godinho escreveu à margem da proposta de Sousa Lopes que Tamagnini lhe enviou sugere que o comandante lhe atribuiu rapidamente o “pelouro” (Documento 3). Não é por isso surpreendente que a maioria da documentação relativa ao serviço de Sousa Lopes seja assinada pelo chefe da RI.

Vale a pena precisar que Vitorino Godinho, que encontramos a propósito de Garcez, era um oficial que pertencia ao Estado-Maior do CEP desde o início (Figura 160). Deputado constituinte, envolveu-se na reforma republicana do Exército em 1911, desempenhando depois uma acção determinante na organização da instrução militar de Tancos. Foi louvado em várias ocasiões pela sua competência.³⁴⁶ A Repartição que organizou e dirigiu tinha uma missão crucial no teatro de guerra. Ocupava-se de tarefas tão importantes como o registo e transmissão de informações sobre o inimigo a todas as unidades, o interrogatório de prisioneiros, contra-espionagem, observação e fotografia aérea, trabalhos cartográficos e topográficos, assuntos de propaganda, ou relações com a imprensa e visitas oficiais (Martins 1995, 280-283; Godinho 2005, 166-168).

A actividade do capitão Sousa Lopes foi assim acrescentada, na Flandres, ao âmbito das competências da RI de Vitorino Godinho, formalizada numa 5.ª Secção de Documentação artística que incluía o serviço fotográfico de Garcez. Mas isso não significa que ela tenha sido coordenada ou dirigida superiormente por Godinho. Não há qualquer indício dessa possibilidade, como não existia, na realidade, qualquer directiva ou orientação comunicada a Sousa Lopes quanto à escolha de temas e assuntos que deveria representar, ou eventuais restrições em relação a outros. Nessa matéria, o critério que contava – como vimos em França, Reino Unido ou Canadá – seria o do próprio artista. Na relação com Sousa Lopes, Godinho teria sobretudo uma actividade de supervisão e de facilitar a sua mobilidade no sector português. Isto é bastante claro no relatório sobre a RI que o major entregou ao comandante do CEP em Agosto de

³⁴⁶ Vitorino Henriques Godinho (1878-1962), oficial do Serviço do Estado-Maior do Exército, chegando a coronel, foi deputado constituinte em 1911, pelo partido de Afonso Costa, e participou na reorganização republicana do Exército numa comissão nomeada pelo Ministro da Guerra. Foi um dos organizadores da Divisão de Instrução de Tancos e em Janeiro de 1917 chega a França, para chefiar o serviço de Informações do CEP, que organizou observando os congéneres britânico e francês. Em Março 1918 assumiu as funções de chefe do Estado-Maior da 2.ª Divisão, que combateu na batalha do Lys, a 9 de Abril. No pós-guerra foi o adido militar da Legação portuguesa em Paris, até ao final de 1922. Regressando a Portugal, foi ministro dos Negócios Estrangeiros e ministro do Interior em 1924-25. Opositor do Estado Novo, foi afastado da docência na Escola de Guerra e da chefia da Direcção-Geral de Estatística. A sua promoção ao generalato foi recusada pelo Conselho de Ministros de Salazar. Seu filho, o historiador Vitorino Magalhães Godinho, escreveu uma notável biografia do militar e do político com o título *Vitorino Henriques Godinho (1878-1962). Pátria e República*, que é também uma penetrante história da participação portuguesa no conflito (Godinho 2005).

1918, já referido a propósito de Garcez. A parte relativa ao artista, que será útil neste capítulo e nos seguintes, revela um conhecimento não superficial da obra que Sousa Lopes ia produzindo e articula o relato oficial sobre o desenvolvimento da sua missão na frente portuguesa (Documento 7). A colaboração entre os dois homens não cessará com o fim da guerra, como veremos na última parte desta tese.

Sousa Lopes chegou ao Quartel General do CEP, em Saint-Venant, a 22 de Setembro de 1917, recebendo logo nesse dia “instrução anti-gaz”. Apresentou-se ao serviço no dia 25 de Setembro.³⁴⁷ Instalou-se depois em Saint-Floris, localidade a 3 km do QGC, onde estavam sedeados também a secção fotográfica de Arnaldo Garcez e outros serviços do CEP. Há um desenho do artista que representa o interior de um casarão situado nessa localidade, onde se observam alguns soldados, um dos quais ao telefone (Figura 161). Em Saint-Floris, Sousa Lopes fixou a sua residência e atelier num *château* – residência abastada da região – ao lado da igreja, edifício que um jornal da região identificou, recentemente, como sendo o *château* Barbieux e dele reproduziu uma imagem de época (Figura 162).³⁴⁸ As afinidades deste com o edifício que se vê actualmente no local são evidentes, restaurado no pós-guerra, como aliás grande parte da localidade francesa (Figura 163).

O sector português, no departamento de Pas-de-Calais, estava integrado na frente defendida pelo I Exército Britânico. Era uma área de planície de solo argiloso, ladeada pelo canal do rio Lys, à esquerda, e atravessado a meio pelo canal da ribeira Lawe (Figura 164). Um terreno difícil e lamacento, sobretudo nos longos invernos, cortado por inúmeros cursos de água e drenos, com a água a pouco mais de meio metro de profundidade (Martins 1934, 239). Com as duas divisões do CEP a defender as linhas a partir de Novembro de 1917, o sector nunca excedeu na primeira linha de trincheiras os 12 km, alargando-se depois a sua área até à retaguarda (Afonso e Gomes 2010, 307). A sua defesa estava organizada em quatro subsectores defendidos por brigadas de infantaria, conhecidos pelas respectivas localidades. Indo da esquerda para a

³⁴⁷ O boletim individual de Sousa Lopes, na versão copiada do AGE e conservada na LC, regista com a típica minúcia militar todos os movimentos do artista até ao regresso a Portugal em 1919: veja-se Anexo 4, documento n.º 6, mencionado no final do capítulo anterior. Vitorino Godinho escreve que o artista chegou a Saint-Venant no próprio dia 22 Setembro (Martins 1995, 318).

³⁴⁸ Veja-se “Saint-Floris: un grand peintre, Adriano de Sousa Lopes, a séjourné dans la commune pendant la Grand Guerre”. 2015. *La Voix du Nord*, 9 Março. Consultado 14 Agosto 2015. <http://www.lavoixdunord.fr/region/saint-floris-un-grand-peintre-adriano-de-sousa-lobes-ia30b53967n2701490>.

direita (e de norte para sul): Fauquissart, Chapigny, Neuve-Chapelle e Ferme du Bois. A frente era defendida por três linhas de trincheiras (linhas A, B e C), sendo a principal a linha B, onde permanecia a maioria das companhias, em zonas bem escavadas e com vários abrigos. As linhas comunicavam por trincheiras de ligação (Idem, 308). Uma quarta linha mais distanciada (cerca de 1 km), a chamada Linhas das Aldeias (*Village Line*), tinha uma série de postos de defesa mais isolados.

O sector defendido pelo CEP tinha sido palco de duras batalhas, em 1914 pela conquista do saliente de Ypres, e no ano seguinte a batalha Neuve-Chapelle, uma ofensiva britânica que falhara perante a realidade defensiva da guerra de trincheiras. A destruição das localidades era geral, como recordou o general Ferreira Martins, antigo sub-chefe do Estado-Maior do CEP, na primeira história da intervenção:

Na frente do sector, antes mesmo das trincheiras e do terreno revolvido por meses de luta, o espectáculo de ruína e de desolação era completo. Destroços de casaria, os campanários e paredes de tijolo vermelho das herdades (fermes), em povoações maiores as ruínas esbranquiçadas de antigas residências abastadas (châteaux), empenas debruçadas, interiores de casas que as paredes deixaram á vista na sua queda, árvores esgalhadas, tal era a visão da guerra que o sector português nos apresentava [...] (Martins 1934, 243).

Sousa Lopes registou em alguns desenhos essa destruição, sendo um dos mais impressionantes uma vista de La Gorgue, município onde se situava o Quartel General da 2.^a Divisão portuguesa (Figura 165). Mas o capitão do Serviço Artístico não perdeu tempo para conhecer a frente do sector. Vitorino Godinho diz-nos que o pintor visitou as trincheiras “alguns dias depois” da sua chegada (*apud* Martins 1995, 318). Existem, contudo, poucos desenhos que registem o ambiente das trincheiras datados de 1917 – ou que se possam considerar como pertencendo a esta fase –, o que sugere que estas visitas foram esporádicas. Ainda assim, chamou-lhe a atenção os pequenos cemitérios que os soldados improvisavam junto das trincheiras, que presentificavam no quotidiano a memória dos camaradas vitimados. O mesmo motivo foi colhido numa vista aproximada e numa panorâmica sobre as trincheiras (Figuras 166 e 167).

Na segunda quinzena de Outubro Sousa Lopes visitou o Campo Central de Instrução de Marthes, com o intuito (é Godinho que nos diz de novo) “de fazer *estudos* das atitudes dos nossos homens nas varias formas do combate moderno” (*apud* Martins 1995, 318). É possível que Garcez lhe tenha sugerido o exercício, pois por lá fotografou

abundantemente. Sousa Lopes demorou-se quinze dias na Escola de esgrima e baioneta, familiarizando-se com o equipamento dos soldados e os seus movimentos marciais, executando um conjunto apreciável de desenhos. São sobretudo estudos de exercícios individuais, desenhados com pormenor, como se fossem academias, mas com a dificuldade acrescida de fixar a pose de corpos em movimento (Figuras 168 e 169). Outros apontamentos registam exercícios de luta corpo a corpo, que o pintor antecipava certamente para as futuras composições (Figura 170).

É no início de Novembro que o general Tamagnini, comandante do CEP, reporta a actividade do artista ao ministro da Instrução Pública, Barbosa de Magalhães, respondendo ao ofício que vimos no capítulo anterior: “O pintor Sousa Lopes encontra-se efétivamente neste Q.G. desde o fim de setembro. Até agora tem estado a fazer trabalhos preparatorios, mostra muito boa vontade e tudo leva a crer que a escolha deste artista foi muito acertada.”³⁴⁹ Também Vitorino Godinho demonstrou o muito apreço – e mesmo admiração – que tinha pelo trabalho que Sousa Lopes realizava na frente, no relatório de 1918. Torna-se por isso surpreendente, no que diz respeito às autoridades de Lisboa, que não tenha havido qualquer pedido de utilização dos trabalhos do artista, para se reproduzirem pela imprensa ou para outros fins, como vimos acontecer com Arnaldo Garcez.

Isto só podia significar, insolitamente, que a “documentação artística” em nome da qual Sousa Lopes partia para a Flandres não contemplava, para os Ministérios da Guerra e da Instrução Pública, o objectivo de propaganda imediata do esforço do CEP que o artista inteligentemente tinha sugerido. O traço expressivo e testemunhado *in situ* de Sousa Lopes teria certamente impacto num país ansioso por imagens dos soldados e do sector português. Mais ainda quando as fotografias de Garcez, como se notou, tinham uma difusão limitada. É verdade, reconheça-se, que no primeiro mês da sua actividade o Ministério da Guerra e Godinho preparavam, com o fotógrafo oficial, a importante participação na Exposição interaliada de fotografias de guerra, inaugurada em Paris a 15 de Novembro. Mas ainda assim, como também vimos, muitas fotos de Garcez já haviam sido reproduzidas na revista *Portugal na Guerra*. Já o trabalho de Sousa Lopes está ausente dessa publicação financiada pelo governo, facto estranho quando se anunciava na ficha técnica, desde o primeiro número, a “collaboração

³⁴⁹ Ofício do comandante do CEP ao ministro da Instrução Pública, 3 Novembro 1917, PT/AHM/DIV/1/35/80/1.

artística dos maiores artistas portugueses”.³⁵⁰ O desinteresse foi manifesto; ou as autoridades pareciam não saber o que fazer com a missão do pintor. No Reino Unido, por exemplo, só Muirhead Bone, o primeiro artista oficial, ilustrou com os seus desenhos dez números da revista *Western Front*, uma publicação governamental do War Propaganda Bureau (Garnier et Le Bon 2012, 94). A estes factos acresce que a ideia de Sousa Lopes enviar para Lisboa, mensalmente, um retrato e um feito “notável” das tropas nunca se concretizou, como reconheceu Godinho no seu relatório (Martins 1995, 319). Vimos também que os trabalhos que “combinara” com a *Ilustração Portuguesa*, ainda antes de ser nomeado, nunca saíram nas páginas da revista, e quanto a publicações estrangeiras a situação é idêntica.

Não é por isso arriscado afirmar que, devido ao desinteresse das autoridades portuguesas, o objectivo de propaganda que Sousa Lopes previa para a sua missão falhou por completo. Restava-lhe então prosseguir os seus estudos e documentação para as pinturas históricas e para o álbum de guerra que planeava publicar. No relatório de Godinho já se percebia que este seria composto de gravuras a água-forte, como veremos detalhadamente em capítulo próprio.

Estes desaires contribuíram assim para o desânimo que Sousa Lopes sentiu nos primeiros meses da sua missão na Flandres. Como confessou mais tarde ao jornal *O Século*, quando regressou da guerra: “Todos os planos que, aqui de longe, eu tinha imaginado pôr em prática, quando lá cheguei vi que não o podia realizar, e apoderou-se de mim um grande desanimo, a ponto de chegar a pensar em desistir, e voltar para Portugal, sem nada ter feito.”³⁵¹ Tudo indica, porém, que a frustração era provocada igualmente pelas condições deficientes que lhe proporcionavam, sobretudo pelas dificuldades que sentia em deslocar-se pelo sector, à espera que os automóveis muito solicitados do QGC o pudessem transportar. Pelo menos foi esse o aspecto que mais chamou a atenção do capitão André Brun (1881-1926), segundo comandante do batalhão de Infantaria 23, quando conheceu o artista em Dezembro de 1917. O testemunho de Brun é importante porque revela informação que o relatório oficial de Godinho não poderia sancionar:

³⁵⁰ Veja-se por exemplo *Portugal na Guerra* 1 (1 Junho 1917). Não foi possível verificar o oitavo e último número da revista (Janeiro 1918), em falta na Hemeroteca de Lisboa.

³⁵¹ “Quadros da Grande Guerra. A obra do pintor Sousa Lopes. Uma palestra com o artista sobre o destino que virão a ter os seus valiosos e sugestivos trabalhos”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

Na conversação que entabulámos, a minha primeira impressão extremamente agradável afirmou-se definitivamente. Sousa Lopes saíra da sua existência estabelecida com esta ideia bem patriótica: a de fixar nos seus carvões, nas suas águas-fortes, os lances principais da vida dos nossos soldados em França. A parte financeira do seu contrato era uma miséria. Apenas o movia o seu interesse de artista português. Caíra, porém, num meio em que a realização dos seus desejos era difícil: o dos quartéis gerais, onde a sua missão e os seus planos não eram suficientemente compreendidos. Depois, mal ele vestira a sua farda de capitão equiparado, tinham esquecido que ele era um pintor e um aquafortista e só viam nele um oficial de serviços extraordinários. Deveriam dar-lhe todas as facilidades, deixá-lo vagabundar e facultar-lhe para isso todos os meios. Sucedia, porém, que nada se fazia em seu socorro. Vivia meio esquecido e semi-abandonado. Quando tanto inútil tinha um automóvel para passear a felpa dos sobretudos ingleses, Sousa Lopes tinha que esperar que um dia uma viatura menos carregada o pudesse transportar.

Quando o vi em Dezembro do ano passado não excedera ainda a linha das escolas e o seu álbum de apontamentos apenas continha esboços sem maior interesse para ele nem para a sua obra (Brun 2015, 133).

Existiria, a crer no relato de André Brun, uma falta de reconhecimento e subvalorização da missão de Sousa Lopes no centro do poder do CEP, o Quartel-General, missão de que aliás só Tamagnini e Godinho pareciam ter conhecimento, pelo menos no início. Mas não existe mais informação sobre este ponto. Em relação às condições de mobilidade, que seriam da competência de Godinho, vale a pena notar que o artista não pretendia nada de excepcional, e sabia bem o que se passava em França. De facto, os artistas do Musée de l'Armée tinham direito a solicitar viaturas para se deslocarem em serviço na zona dos exércitos; o mais velho e prestigiado entre eles, François Flameng, tinha mesmo uma viatura permanente à sua disposição (Lacaille 2000, 23). Vimos também que Sousa Lopes já conseguira ultrapassar a "linha das escolas", situação de que Brun não se apercebeu. Mas tem razão quando afirmava que os estudos realizados até então seriam insuficientes, "sem maior interesse". Foi sem dúvida por isso que o artista aceitou de bom grado um conselho: "Venha connosco para as trincheiras. Aí terá tudo" (Brun 2015, 133). Ao acompanhar André Brun e outros capitães do CEP em serviço nas primeiras linhas Sousa Lopes irá dar um novo fôlego à sua missão, e iniciar uma segunda fase de intensa produção artística.

A numerosa produção gráfica de Sousa Lopes durante a guerra diz-nos que não estava interessado em documentar a vida no QGC em Saint-Venant, nos quartéis-generais de brigada, ou nas unidades de artilharia, que eram várias. Nem se limitou a percorrer as zonas e os serviços de apoio para documentar o quotidiano da máquina do CEP. Sousa Lopes não concebia a sua “documentação artística” como uma missão de registo amplo e tendencialmente exaustiva, tarefa que Arnaldo Garcez de outro modo cumpria. As visitas ocasionais às trincheiras, como fizera em 1917, também já não serviam. Sousa Lopes tudo fez para testemunhar com tempo a vida dos soldados e o combate nas primeiras linhas, frente à “terra de ninguém”, o epicentro do drama que se desenrolava dia após dia. Godinho escreve uma coisa muito interessante, que terá ouvido do pintor: diz-nos que ele resolveu “viver durante algum tempo nas trincheiras, junto dos nossos homens, a fim de buscar temas para as suas composições e de basear estas sobre a verdade dos factos [...]” (*apud* Martins 1995, 318). A “verdade dos factos”, que só o testemunho das trincheiras permitia descobrir. O gesto de Sousa Lopes foi raro. Não há informação de que artistas reputados e investidos de missão oficial análoga à do português, como Sargent, Orpen, Nevinson, ou os pintores seleccionados para as missões francesas, tenham trabalhado semanas inteiras nas trincheiras da primeira linha, expostos ao fogo diário do inimigo. O belga Bastien conseguiu-o, talvez, como o norte-americano Dunn. Não convém exagerar, por isso, a coragem física de Sousa Lopes, e muito menos considerá-la fundadora de uma superioridade moral ou artística sobre outros. Sublinhe-se apenas a exemplar ética de trabalho do pintor português. Enquanto artista oficial, Sousa Lopes evitou uma “documentação” distanciada e procurou comunicar uma experiência real e singular da guerra, vivendo com os soldados nas zonas de combate, que normalmente só seriam acessíveis a artistas combatentes ou conscritos, como Léger ou Dix, por exemplo. A autenticidade, autoridade e, em muitos casos, a qualidade do seu trabalho como artista de guerra nasceu decisivamente desse testemunho das primeiras linhas.

Localizei 273 desenhos sobre o tema da Grande Guerra (incluindo aguarela e outras técnicas sobre papel), em diversas colecções públicas e particulares.³⁵² É sem dúvida um conjunto relevante, mesmo a nível internacional, mas ainda pouco conhecido. Sousa Lopes assinou e datou grande parte dos desenhos que realizou na

³⁵² Deste conjunto, a maioria dos desenhos (249) pertencem a três colecções: à da família do artista (HJSLPF), MML e PNA.

frente de guerra (gesto que mesmo na sua pintura de médio formato não era habitual), o que sugere a importância que atribuía a estes trabalhos. Ele sabia que muitos eram “documentos” que valiam por si e que não seriam utilizados para conceber as gravuras e pinturas que planeava para o futuro. Os desenhos registam assuntos tão diversos como vistas panorâmicas das trincheiras e paisagens do sector com ruínas de edifícios, exercícios dos militares com as armas, cenas de combate e estudos de composições com figuras, nunca concretizadas; são sobretudo cenas de soldados em serviço nas trincheiras ou nos postos da retaguarda, incluindo alguns momentos de descanso. Tudo isto servia para a sua documentação. Existem raros retratos: de soldados hoje anónimos, observados com empenho realista (Figuras 171 e 172). Isto confirmará que Sousa Lopes cedo abandonou o objectivo de elaborar um retrato mensal do militar que se distinguisse em combate. Ao longo dos próximos capítulos veremos a forma singular como alguns dos desenhos se metamorfosearam ou vieram a dar origem a várias águas-fortes e pinturas a óleo. Deixemos também as poucas aguarelas para mais tarde.

Foi com o capitão Américo Olavo (1881-1927), comandante interino do batalhão de Infantaria 2, de Lisboa, que Sousa Lopes trabalhou pela primeira vez nas trincheiras da primeira linha, entre 8 e 24 de Janeiro de 1918.³⁵³ O capitão madeirense defendia o subsector 1 de Fauquissart, que tal como os outros já tivera dias mais calmos: nos primeiros meses do ano a actividade alemã intensifica-se, aumentando a frequência de tiro da artilharia e os *raids* de patrulhas às trincheiras portuguesas.³⁵⁴ Vitorino Godinho relatou, com razão, que Sousa Lopes colheu em Fauquissart “os melhores e mais numerosos motivos para as suas produções” (*apud* Martins 1995, 318). A sua produção acelera-se e diversifica-se em numerosos croquis desenhados com inédita liberdade e informalidade. O facto de visitar pela primeira vez as perigosas trincheiras das primeiras linhas, expostas ao tiro regular e ao ruído frequente da artilharia alemã, reflectiu-se no estilo dominante deste conjunto. Ver-se-á que o seu traço torna-se mais veloz, esquemático e carregado, muito diferente da técnica mais cuidada e pormenorizada dos estudos de Marthes. O realismo dá lugar, nos desenhos de trincheira, à expressão de

³⁵³ Segundo o boletim do CEP. Veja-se Anexo 4, documento n.º 6. É através de Olavo que sabemos que as trincheiras que o pintor visitou ainda em 1917 foram as do subsector de Ferme du Bois (Olavo 1919, 201).

³⁵⁴ A partir de Março a Repartição de Informações percebe que os alemães preparavam uma ofensiva sobre o sector português. Luís Alves de Fraga estima que em pouco mais de um mês, entre 6 Março e a batalha de 9 Abril 1918, deram-se seis combates importantes na frente portuguesa, envolvendo cada um centenas de homens (Afonso e Gomes 2010, 382-388). A última estadia de Sousa Lopes nas primeiras linhas data de Fevereiro, e só regressará a essas paragens meses depois da batalha do Lys, como veremos.

uma grafia emotiva, que procura a impressão rápida e essencial. Isso é visível, para começar, em alguns esboços que procuram registrar em traços gerais o perfil destas construções singulares, protegidas no topo pelo arame farpado (Figuras 173 e 174).

Sousa Lopes desenhava sobretudo com lápis de carvão, o chamado *crayon*, igualmente com o lápis de grafite, e menos com a tinta da china. Realizava sobre uma pasta de desenhos que transportava, ou em cadernos de esboços cujas folhas estão hoje, naturalmente, dispersas por diversas colecções. Uma das três fotografias que revelam o artista a trabalhar na Flandres, registada por um anónimo, mostram-no sentado num local protegido por sacos de areia, talvez já uma trincheira, riscando num caderno de esboços (Figura 175). Nestes dias Olavo dispensou-lhe uma ordenança que transportava o cavalete e as telas, que utilizou por vezes (Olavo 1919, 201).

A melhor oportunidade para Sousa Lopes registrar a vida dos soldados ao parapeito foi ao acompanhar as visitas de inspecção que Olavo fazia ao seu batalhão em serviço nas trincheiras. O pintor pedia-lhe frequentemente momentos de espera para registrar rapidamente os assuntos que encontrava. Ao percorrer a primeira linha, num percurso aos ziguezagues, o artista podia surpreender momentos como o de um *sniper* (atirador furtivo), em observação do inimigo, desenhado muito esquematicamente (Figuras 176). Pelas memórias de guerra do capitão de Infantaria 2 percebe-se que muitos dos desenhos foram executados em poucos minutos, enquanto Olavo aguardava:

O pintor aproveita todas as minhas demoras, para riscar no seu caderno, notas, impressões. Saio o parapeito, entro n'um ou n'outro abrigo e à volta dou com ele empunhando o lapis e trabalhando. Scenas de trincheira, ruínas, uma ponte sobre um dreno, sepulturas de desconhecidos que a piedade dos vivos em cada dia vae cuidar, tudo serve para a sua documentação. De vez em quando pede uma espera para completar este ou aquele apontamento (Olavo 1919, 210-211).

A sua grafia ágil, que transmite urgência, não se altera mesmo quando tem mais tempo para densificar a mancha, deparando-se com soldados na posição de “a postos”, de pé e alinhados sobre as banquetas, encostados ao parapeito, vigiando a “terra de ninguém” (Figura 177). Muitos trabalhos foram rubricados por Américo Olavo, indicando o sector e a data em que os examinou, por vezes até o próprio assunto (Figura 178). Isto seria um meio do artista oficial provar a sua presença efectiva nas primeiras linhas.

Outros desenhos de Fauquissart são puros diagramas (Figura 179). Nestas incursões, o artista não hesitava em riscar apenas os traços essenciais que lhe permitissem fixar na memória a imagem pretendida, para mais tarde retrabalhá-la se fosse necessário. Como observou Olavo: “Ele só quer riscar algumas linhas, que sejam integraes evocadoras do que os seus olhos veem e das emoções que a sua alma sente” (Olavo 1919, 203). Neste caso, tratava-se da “beleza inesperada” dos destroços de *fermes* arruinadas, que lhe chamaram a atenção. Com mais tempo, e talvez baseando-se no esquema anterior, Sousa Lopes definiu melhor a silhueta destes destroços à beira da rue Tilleloy (Figura 180). A Tilleloy era uma estrada que atravessava este subsector, paralela à segunda linha de trincheiras, esburacada pelas granadas e batida repetidamente pelas metralhadoras inimigas; cortava a meio a aldeia em ruínas de Fauquissart. Sousa Lopes quis desenhar sobretudo as ruínas da igreja, apesar de Olavo tê-lo advertido para a zona de perigo (Figura 181). Por pouco este trabalho podia ter sido o último do artista oficial, que se retirou a salvo para a trincheira Elgin: “Por sorte a nossa, só então rajadas de metralhadora varrem a Tilleloy e o pintor tem a noção exacta do perigo que atravessou” (Olavo 1919, 211).

O convívio próximo com Américo Olavo é visível num notável desenho, realizado à noite no interior do abrigo do capitão em Temple Bar (Figura 182). O comandante e subalternos aparecem-nos sentados à luz das velas, sob a chapa de protecção contra a artilharia inimiga, num hábil claro-escuro riscado a lápis de carvão. A qualidade dessa luminosidade, tão ao gosto do pintor, distingue este trabalho do conjunto. Não admira que o artista pensasse executar desta composição uma água-forte, como Godinho sugere, mas que não chegou a concretizar (Martins 1995, 318). Noutra ocasião, ao percorrer as trincheiras, Sousa Lopes podia deparar-se com um espectáculo sinistro que decidiu registar rapidamente. São destroços de um abrigo de trincheira atingido em cheio pela artilharia alemã (Figura 183). Num enquadramento que sugere que ele apenas pode espreitar, indicou com algumas palavras o estado das vítimas que veio surpreender: “botas”, “sangue”, “pernas a descoberto”. A forte impressão causada revela-se na forma rara como datou com precisão o desenho no canto superior direito. Em boa verdade, trata-se do único desenho de trincheira em que Sousa Lopes teve oportunidade de representar, ainda que obliquamente, soldados vitimados nas linhas.

Entre 9 e 16 de Fevereiro Sousa Lopes está noutra subsector diametralmente oposto, em Ferme du Bois, aproveitando a hospitalidade de André Brun. No dia

combinado, chegando numa viatura do QGC, o capitão artista deu entrada no posto do batalhão, instalado numa *ferme* em ruínas. Tinha um pátio: o “Pátio das Osgas, o *museu* de Ferme du Bois” como o baptizou Brun, que era um conhecido escritor humorista, no seu livro de memórias (Brun 2015, 134). Foi provavelmente neste local que o capitão Barros Basto tirou uma sequência de duas fotografias do artista a desenhar. Vemo-lo sentado, de gabardina e sacola a tiracolo, servindo-se de uma cadeira para apoiar a pasta de desenhos sobre a qual trabalha (Figuras 184 e 185). Na primeira foto a seu lado vê-se um soldado, talvez a ordenança que o acompanhava. Na segunda, mais desfocada, aparece um oficial inglês também por identificar. Sousa Lopes desenhou dois ou três aspectos deste importante ponto de apoio em Ferme du Bois (Figura 186), e irá executar duas águas-fortes, como veremos a seu tempo.

André Brun observou o seu método de trabalho, confirmando o que Olavo também observara, e evocou com humor a reacção dos soldados:

E ele, logo de manhã cedo, começava a trabalhar. Seguia pelo sector fora, parando aqui para fixar uma dobra da trincheira interessante, mais adiante para desenhar um dog-out ou um posto de gás. E os lâzudos que circulavam abaixo e acima, na vida habitual, pasmavam de encontrar de súbito, sentado sobre uma banquetta, aquele senhor capitão, de óculos postos, que os não mandava cavar, que os não tratava por tu e estava ali tão entretido a desenhar (Brun 2015, 134).

Numa dessas jornadas Sousa Lopes pôde desenhar, mais serenamente que em Fauquissart, um abrigo como o de Augusto Casimiro, que rubricou e datou o desenho no verso (Figura 187). Os dois homens deverão ter-se conhecido por esta altura. Casimiro comandava, como vimos, a terceira companhia de Infantaria 23, com uma longa experiência nas trincheiras da primeira linha: o capitão e poeta terá uma relação próxima com Sousa Lopes e com relevância para a sua arte, à qual iremos voltar. Mas em Ferme du Bois o artista executou ainda uma expressiva “paisagem” das trincheiras, de grafismo desenvolvido e vista ampla, com as tropas envolvidas na tarefa pitoresca de fazer a barba. Um assunto que chamou também a atenção de Garcez (Figuras 188 e 189). O desenho foi rubricado, desta feita, pelo alferes miliciano António Lorga, também do batalhão de André Brun. Lorga seria condecorado com um louvor e Cruz de Guerra (3.^a classe) por ter repellido no mês anterior, “de forma enérgica”, um ataque

alemão.³⁵⁵ A inscrição que fez no desenho indica-nos, porém, que mesmo na perigosa “1.ª linha” Sousa Lopes ainda podia encontrar momentos de pausa como este.

Para além do serviço nas primeiras linhas, que distingue internacionalmente o artista oficial português, Sousa Lopes realizou um conjunto importante de desenhos marcados pela dramática batalha de 9 de Abril de 1918, a batalha do Lys. Pode ser visto como a terceira fase da sua produção gráfica durante a guerra. A robusta ofensiva alemã atingiu em cheio o sector português, defendido por uma 2.ª Divisão desgastada e com faltas graves de pessoal. Houve perto de sete mil baixas, entre mortos e prisioneiros. Ao início da tarde os alemães já ocupavam grande parte do sector.³⁵⁶

A grande preocupação do artista terá sido, naturalmente, salvar o espólio do seu atelier de Saint-Floris, o que felizmente conseguiu.³⁵⁷ Mas não se limitou a isso. Vitorino Godinho diz-nos que nessa manhã Sousa Lopes surpreendeu a retirada de 9 de Abril “em varios dos seus trechos”, sem especificar. Mais importante, no rescaldo da batalha “visitou as varias unidades e formações, conversando com os soldados e colhendo deles, bem como dos oficiais, as informações e os relatos necessarios” (*apud* Martins 1995, 318-319). O pintor tentou reconstituir graficamente alguns episódios que o impressionaram com base no testemunho autêntico dos combatentes. Um dos desenhos mais expressivos regista um pelotão da segunda companhia do batalhão de Infantaria 13 (Vila Real), indicado em traços rápidos, atravessando um edifício em ruínas, de desenho mais pormenorizado (Figura 191). Representa talvez um episódio da

³⁵⁵ Veja-se PT/AHM/DIV/1/35A/1/03/0692/António Alves Teixeira Lorga.

³⁵⁶ O exército alemão concentrou 1500 bocas-de-fogo e três divisões (mais duas em reserva) frente à 2.ª Divisão do CEP. Esta tinha faltas de pessoal na ordem dos 30 a 40 por cento, e defendia uma frente de cerca de 12 quilómetros (Afonso e Gomes 2010, 406-407; Godinho 2005, 196). Submetida ao comando táctico britânico, a divisão portuguesa deveria ser rendida por uma divisão inglesa precisamente nessa madrugada. Mas o ataque iniciou-se pelas 4h15, numa extensão da frente luso-britânica. Todo o sector foi atingido por uma violenta barragem de artilharia, sucedendo que pelas 9h a infantaria alemã ocupava já as primeiras linhas, e pelo meio-dia os comandos de batalhões e de brigadas começavam a cair prisioneiros. Uma hora depois grande parte do sector já está ocupado: excepto o posto de La Couture, onde algumas companhias, juntamente com tropas de um batalhão inglês de ciclistas, vão opor resistência até perto do meio-dia do dia seguinte. A operação foi suspensa pelo comando alemão a 29 Abril, sem conseguir atingir o objectivo principal, os portos do Canal da Mancha (que permitiriam isolar o exército britânico). Mas foi um duro golpe para o CEP, que só perto do final da guerra voltaria a ter algumas unidades na linha de combate. Para uma síntese do contexto e das operações da batalha veja-se Godinho 2005, 187-204 e os textos de Luís Alves de Fraga em Afonso e Gomes 2010, 389-418.

³⁵⁷ Uma das histórias da família do artista evoca este episódio, contada pela falecida sobrinha do pintor, Júlia de Sousa Lopes Pérez Fernandes. Conta que a única vez que o capitão equiparado usou a sua pistola foi no 9 de Abril, para obrigar um condutor a acompanhá-lo a Saint-Floris e resgatar o espólio do atelier. Transmitida por José Manuel de Sousa Lopes Pérez, 23 Abril 2012. A localidade, porém, esteve calma o suficiente para Garcez ter fotografado a igreja no dia da batalha (veja-se Martins 1938, 7).

rendição de La Couture. A companhia distinguiu-se na defesa das trincheiras frente ao reduto de La Couture, um posto com um fortim (ou *block-house*) no subsector de Ferme du Bois, que resistiu heroicamente ao avanço inimigo durante os combates de 9 de Abril. Apesar de bombardeado, só se rendeu na manhã do dia seguinte (Afonso e Gomes 2010, 414-415). Sousa Lopes escreveu na margem do desenho que os pelotões partiam com “a alma bem alto, na satisfação que dá o cumprimento do dever”.

Vítor Santos, autor de uma tese de mestrado sobre o desenho de guerra de Sousa Lopes, chamou a atenção para uma série invulgar de cinco desenhos sobre os acontecimentos de 9 de Abril (Santos 2006, 99-102). É um conjunto excêntrico no seu grafismo de guerra: o suporte é riscado por traços velozes e imperceptíveis, que só o artista poderia saber o que configuravam; no topo, um breve texto autógrafa descreve a acção a representar. A preocupação está em fixar o relato oral para mais tarde poder trabalhá-lo. Tratam-se de diferentes momentos da defesa de La Couture, colhidos directamente de testemunhas, chegando o artista por vezes ao pormenor, como um repórter, de indicar o horário dos acontecimentos. Um desses desenhos mostra que a acção enérgica dos soldados de Infantaria 13 prendeu a atenção e os esforços de Sousa Lopes (Figura 192). Neste caso, o texto regista que a companhia representada no desenho anterior, comandada pelo tenente Alcídio de Almeida, recebeu ordens para ocupar a trincheira 5 (em Senechal Farm, frente a La Couture), a fim de “estabelecer contacto com o inimigo”.

Sobre os acontecimentos da batalha Sousa Lopes realizou outros estudos para composições históricas mais canónicas, destinadas a gravuras ou a pinturas nunca concretizadas. As figuras são esboçadas o suficiente para fixar uma ideia de espaço e da relação entre corpos, e as “legendas” no topo um auxiliar de memória para apurar mais tarde a composição definitiva. Um deles representa a captura em La Couture do tenente médico Machado Guimarães, do batalhão de Infantaria 15 (Tomar), que permaneceu debaixo de fogo para prestar assistência aos feridos, até cair prisioneiro dos soldados alemães. Foi condecorado com a Cruz de Guerra e a Torre e Espada.³⁵⁸ Distinguem-se

³⁵⁸ José Joaquim Machado Guimarães Júnior (1890-1952), médico militar natural de Guimarães, foi agraciado com a Cruz de Guerra de 2.ª classe em 1918 e, dois anos depois, com o grau de cavaleiro da Ordem da Torre e Espada, do Valor, Lealdade e Mérito, pela sua acção durante a batalha. Na proposta para a Cruz de Guerra, Gomes da Costa escreveu que o médico “durante o combate de 9 de Abril ultimo manifestou coragem, acrisolado valor e zêlo notavel, acompanhando espontaneamente sob intenso bombardeamento uma companhia que se dirigia para um posto a ocupar, pensando feridos durante o trajecto e tendo desaparecido em La Couture”. Sobre a segunda condecoração a folha de matrícula acrescenta que lhe é devida “por ter prestado com a maior dedicação e zelo serviços da sua especialidade

dois soldados de costas, que teriam na obra final gestos dramáticos, e à direita o médico à porta do seu posto de socorros, de braçadeira e postura digna (Figura 193). Um outro estudo figura o epílogo do combate, protagonizado pelo major Raul Peres (Figura 194). O segundo comandante de Infantaria 15 foi mais tarde louvado pela resistência que opôs ao avanço inimigo.³⁵⁹ Como a nota de Sousa Lopes descreve, o momento simbólico é o do encontro entre Peres e o major inglês (da companhia de ciclistas que defendeu La Couture), quando dirigem a rendição e desarmamento das tropas sob o seu comando. Nestas composições mais pensadas o pintor podia convocar a sua memória da pintura histórica ocidental: para dignificar o momento, Sousa Lopes adota claramente a composição do célebre quadro de Diego Velázquez (1599-1660) conhecido como *A rendição de Breda*, que evoca a guerra dos Trinta Anos no século XVII (Figura 195).

No rescaldo da batalha e dias seguintes Sousa Lopes terá acompanhado a retirada do QGC de Saint-Venant para Samer, e em Maio de 1918 a fixação definitiva em Ambleteuse, um porto no Canal da Mancha. Certo é que ainda nesse ano e em 1919 o artista oficial irá percorrer o antigo sector do CEP e observar a devastação causada pela artilharia alemã nos combates de 9 de Abril. Impressionaram-o as ruínas da igreja de Merville, por exemplo, transformada num amontoado de pilares esburacados e de aspecto sobrenatural (Figura 196). Ou os destroços de Calonne-sur-la-Lys, comuna perto de Saint-Floris, onde o Estado-Maior da divisão portuguesa se reunira durante a batalha (Figura 197). Visitou também as linhas de combate e registou, por exemplo, um abrigo alemão, de cimento, no bosque de Biez, entre as árvores esgalhadas e retorcidas, local que fora bem visível das linhas portuguesas (Figura 198). Outros desenhos mostram a nítida intenção de registar *in situ* os lugares da resistência do 9 de Abril, com o intuito certo de melhor documentar as futuras composições. Vemos o perfil sinuoso da trincheira 5 de Senechal Farm, onde a segunda companhia de Infantaria 13 tinha lutado

debaixo do fogo inimigo, por ocasião da batalha do 9 de Abril de 1918, sendo aprisionado no mesmo dia em Lacouture no posto de socorros onde estava pensando feridos, serviço que nesse dia lhe não pertencia e para que se ofereceu”. Veja-se processo individual em PT/AHM/DIV/3/7/2989.

³⁵⁹ Raul de Andrade Peres, natural de Vila Nova de Gaia, oficial do Exército, distinguiu-se na defesa de La Couture durante a batalha do Lys, tendo sido feito prisioneiro. Foi louvado em Ordem do Exército de 29 Maio 1918: “[...] porque, no combate de 9 de Abril de 1918, comandou a sua unidade com a maior bravura e sangue frio até ao momento de desaparecer, tendo anteriormente mantido o seu batalhão no mais alto nível mas donde resultou que fracções, desligadas do comando de que dependiam, se conservaram em combate ao lado de tropas inglesas na frente de batalha do referido dia.” Veja-se PT/AHM/DIV/1/35A/1/5/1319/Raul de Andrade Peres. A 5 Outubro 1919 foi condecorado com o grau de comendador da Ordem da Torre e Espada, do Valor, Lealdade e Mérito.

ou, noutro exemplo, o interior de uma trincheira em La Couture, deserta, numa grafia vigorosa que sugere um ensaio para água-forte nunca realizada (Figuras 199 e 200).

Percebe-se, por fim, através de alguns estudos, que Sousa Lopes ensaiava uma composição de batalha mais original, centrada na luta das trincheiras. Seria inspirada, certamente, pela acção dos pelotões de Infantaria 13 e 15 na defesa de La Couture. Num dos desenhos temos as figuras esboçadas de soldados colados ao parapeito, enquanto um segundo grupo, ao fundo, salta a trincheira num movimento atacante (Figura 201). Outra solução seria representar um “ninho” de metralhadora visto do interior, esquisado com vivacidade, arma que se distinguiu na resistência do 13 (Figura 202). É neste contexto, talvez, que Sousa Lopes produz um desenho notável pela energia invulgar e intensidade gráfica, imaginando o bombardeamento geral e violento sobre uma trincheira (Figura 203). Raro exemplo em que o desenhador explora o motivo extremo da explosão, tão marcante nesta guerra, e que vimos artistas como Nevinson ou Christiano Cruz fixarem em pintura (Figuras 73 e 127). Importa, por fim, destacar o desenho mais sofisticado e relevante desta pesquisa do artista, assinado e datado de 1918. Representa uma trincheira sob intenso bombardeamento, com o céu tapado por violentas explosões. Silhuetas de soldados, iluminadas por vezes pelo clarão das deflagrações, evacuam a posição dirigindo-se para primeiro plano, transportando às costas camaradas feridos ou mortos (Figura 204). A paisagem é violentada por crateras, por arame farpado, troncos esgalhados e detritos de toda a espécie. Esta obra inspirada é, na verdade, a visão mais sombria e apocalíptica que Sousa Lopes produziu enquanto artista da Grande Guerra.

A partir do Verão de 1918, as suas visitas regulares a Paris tornam-se estadias prolongadas. Segundo o registo militar, entre 14 de Agosto e Janeiro de 1919 Sousa Lopes esteve apenas seis dias em Ambleteuse (Documento 6). Isto será um indício claro de que o artista já então executava um número considerável das gravuras a água-forte, no atelier da rua Malebranche (n.º 11), como veremos mais à frente.

Um conjunto importante dos desenhos e águas-fortes foi apresentado pela primeira vez, ao público restrito de oficiais do CEP, na exposição que o artista oficial realizou no Quartel General de Ambleteuse, por volta de Outubro de 1918. Apenas se sabe da existência desta mostra unicamente por uma referência, lacónica, do artista numa carta enviada nesse mês a Afonso Lopes Vieira. Nessa exposição apresentou também vários estudos para uma pintura que concebera durante a estadia nas trincheiras

de Fauquissart, em Janeiro desse ano, que na verdade seria mais tarde reconhecida como uma obra magistral sobre a Grande Guerra. Sousa Lopes não se esqueceu de mencioná-la ao amigo, na mesma carta, com visível satisfação: “A rendição quadro bastante importante que tenho adiantado, espera a sua aprovação.”³⁶⁰

³⁶⁰ Carta de Sousa Lopes a Afonso Lopes Vieira, em campanha [França], 10 Outubro 1918. BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, *Cartas e outros escriptos* [...], vol. 11 (documento sem cota). Sublinhado do artista. Ver transcrição integral do texto no Anexo 3, carta n.º 9.

Capítulo 11

A primeira grande pintura: *A rendição*

É uma tela monumental, com cerca de três metros de altura por doze metros e meio de comprimento. Nela vinte e cinco soldados saem, em passo cadenciado, de uma trincheira de ligação às linhas da frente, percorrendo um caminho que os conduzirá aos postos de repouso na retaguarda (Figura 205). O cenário é o de uma paisagem inteiramente coberta de neve, com um trilho lamacento por onde caminham, que transmite o clima do Inverno rigoroso no norte de França. Os soldados marcham em grupos dispersos, sob um ambiente hostil, e a postura e relação entre as figuras criam linhas descendentes que sublinham sentimentos de cansaço e abatimento.

Na área central do quadro alguns soldados são pintados em tamanho maior que o natural (Figura 206). Marcham de espingarda às costas, o par atrás já com visível dificuldade, curvados sob o peso das mochilas e mantimentos. Carregam sobretudo o fardo, decerto, de uma semana de perigos e de noites em claro nas linhas da frente. Os soldados usam agasalhos que os protegem do frio, os pelicos e safões utilizados pelos pastores do Alentejo, que o comando distribuiu às tropas no Inverno de 1917. Olhando mais atentamente reparamos que alguns têm, debaixo do capacete, uma protecção para as orelhas. Um cão negro, faminto, acompanha a tropa, camarada de armas improvável mas leal (Figura 207).

Adiante do grupo principal caminha a figura de um maqueiro, símbolo da assistência médica (Figura 208). Os maqueiros acompanhavam os batalhões em serviço nas linhas, socorrendo as vítimas na trincheira (e mesmo na “terra de ninguém”) e transportando-as para os postos de socorros avançados. Este tem uma postura mais recurvada que os soldados e um andar vacilante, transportando com dificuldade uma maca enrolada, signo da vivência precária destes soldados. A diagonal acentuada da maca é uma presença impressionante na composição, como se a figura solitária do maqueiro carregasse em si o peso do destino incerto de todo o pelotão. Parece carregar o andor (ou a cruz simbólica) desta estranha procissão, de uma humanidade exausta e condenada. A figura estabelece a ligação entre os soldados ao centro e o grupo de oficiais que encabeça o desfile, de botas luzidias e gabardinas caqui (Figura 209).

Contrariamente aos subordinados caminham em postura recta e parecem trocar impressões entre si.

Observemos por fim o lado oposto da pintura, volante direito do tríptico em que esta composição se poderia dividir: aí os signos de provação e tragédia são mais explícitos (Figura 210). Duas figuras interpelam directamente o olhar do observador: um oficial subalterno – talvez um alferes – sai da trincheira, rosto pálido, colocando a mão junto do queixo num gesto melancólico (Figura 211). O soldado adiante atrasou-se do grupo principal, arrastando os passos pela estrada lamacenta. Parece estar a murmurar algo, fitando-nos com um olhar vivo e interrogativo (Figura 212). Dominando o fundo vêem-se inúmeras cruzes concentradas num cemitério militar, que explicitam o destino dos que não sobreviveram. É, portanto, sob a presença deste símbolo funesto, à saída da trincheira, que se inicia o longo cortejo de *A rendição*.

O pintor inscreve estes homens num campo de batalha muito concreto e detalhado, visto ligeiramente acima do nível dos soldados. As redes de camuflagem lançadas sobre o horizonte e a saída da trincheira, cobrindo também o cemitério, iludiam a observação aérea e a artilharia inimiga. “Difícil de pintar, coisa nova sobre o fundo das telas”, irá dizer Sousa Lopes a Américo Olavo (1919, 202). Desafio que o paisagista concretizou com mestria, em pinceladas informais de verde, cinzento e traços de laranja (Figura 213). O pintor teve igualmente um especial interesse em configurar a neve como uma matéria espessa (Figura 214). Pintada com pincel grosso, criando vários impastes, perto do limite inferior da tela o pintor utilizou por vezes a espátula, em gestos largos, para compactar a tinta (área que se encontra hoje em grande parte quebrada por craquelé). A névoa espessa que cobre o céu, diminuto, replica os tons da lama do terreno e os verdes das redes de camuflagem, tornando imprecisa a altura do dia. É talvez de madrugada. Olhando à distância a grande pintura, são muito reduzidas as cores dominantes: castanhos e esverdeados do equipamento dos soldados e a brancura da neve.

A rendição é a pintura de maiores dimensões realizada por Sousa Lopes em toda a sua carreira, a par do *Remuniciamento da artilharia*, que lhe fica defronte e simétrica nas salas do Museu Militar de Lisboa (Figura 407). Pode-se afirmar, com segurança, que são as pinturas a óleo de maiores dimensões realizadas por um artista sobre o tema da Grande Guerra, em todo o mundo. Não deixa por isso de ser surpreendente no caso de *A rendição*, uma das obras centrais do seu projecto artístico, que Sousa Lopes tenha

escolhido um assunto tão trivial da vida do CEP, a normal substituição de tropas na primeira linha. O problema é inescapável se recordarmos que o artista, antes de seguir para França, anunciou ao jornal *O Século* que iria pintar “os feitos mais gloriosos” dos expedicionários, ou como escreverá mais formalmente a Norton de Matos, “traduzir na tela alguns dos feitos notáveis da acção militar portuguesa”.³⁶¹

Talvez parte do fascínio desta pintura, para o observador de hoje, resida precisamente nessa escolha imprevisível, de uma obra de encomenda oficial que não ilustra explicitamente qualquer cena heróica ou exemplar, como seria a tradição do género e a intenção do pintor. Que motivos ou circunstâncias levaram Sousa Lopes a acreditar que essa escolha seria relevante? O presente capítulo propõe algumas hipóteses norteadas por esta questão. Sousa Lopes sentiu muito cedo que estes soldados tinham de ser pintados em grande escala, e *A rendição* veio a ser, de facto, a primeira grande pintura que concebeu na Flandres e que sentiu maior urgência em realizar no pós-guerra, já destinada ao Museu Militar de Lisboa. É por isso importante distinguir a génese e os diferentes momentos de realização da obra, assim como o singular investimento emocional que o artista lhe concedeu. Por outro lado, *A rendição* revelou-se exemplar para a comunidade de combatentes e amigos próximos do artista, marcando uma primeira recepção da obra examinada mais adiante. Estas questões não são estranhas à forma como a pintura foi recebida na sociedade portuguesa, como a obra magistral do pintor da Grande Guerra, como uma visão autêntica, mas igualmente assombrada deste conflito, como será discutido na quinta parte desta tese.

Voltemos ao grupo de oficiais que encabeça o cortejo singular de *A rendição* (Figura 215). Na figura do militar ao centro, rosto de perfil usando bigode, Sousa Lopes representou o capitão Américo Olavo, o comandante do batalhão de Infantaria 2 que encontramos no capítulo anterior (Figura 216).³⁶² Vimos que o artista passara uma temporada com Olavo e os seus soldados nas trincheiras de Fauquissart, entre 8 e 24 de Janeiro de 1918: Sousa Lopes desenhou nesses dias um retrato que parece ter utilizado posteriormente na pintura (Figura 217). Militar de carreira, Olavo era deputado pelo Partido Republicano Português, de Afonso Costa, e havia participado activamente na

³⁶¹ Veja-se “Nos campos de batalha. A guerra e a arte. Um pintor portuguez, o sr. Sousa Lopes, reproduzirá os factos principaes da nossa intervenção militar”. *O Seculo*. Edição da noite. 17 Março 1917: 1 e a cópia do ofício de Sousa Lopes a Norton de Matos, Abril 1917, em PT/AHM/DIV/1/35/80/1. Transcrito integralmente no Anexo 4, documento n.º 3.

³⁶² Hipótese proposta originalmente em Silveira, Carlos. 2010. “Um pintor nas trincheiras”. *Público* (ed. Lisboa), suplemento P2. 6 Setembro: 8-9.

revolução de 14 de Maio de 1915, sendo promovido a capitão.³⁶³ Na Flandres dirigiu o último grande raide da infantaria portuguesa à linhas alemãs, antes da batalha do Lys, realizado na noite de 2 para 3 de Abril.³⁶⁴

Aprisionado pelos alemães na batalha, Américo Olavo só regressou ao país em Fevereiro de 1919. O livro que publicou nesse ano, *Na Grande Guerra* (Olavo 1919), é a par do relatório de Vitorino Godinho o testemunho mais completo e penetrante sobre o artista em campanha. Nele descreve o período em que Sousa Lopes o acompanhou nas primeiras linhas e dá informação relevante, que nos interessa aqui, sobre a génese da pintura *A rendição*. Não é por isso surpreendente que ao olhar-se de novo para a pintura, e para a figura do oficial que conversa à direita de Olavo, segurando um caderno ou uma pasta debaixo do braço, se possa reconhecer os traços do próprio Sousa Lopes, com um rosto largo que corresponde às suas feições (Figuras 215, 23 e 24). Isto significa que a pintura é, também, uma homenagem do pintor à camaradagem e colaboração próxima dos dois homens durante a guerra. Um outro testemunho possível dessa amizade será uma reprodução fotográfica na colecção do MNAC-MC, que regista um grupo de oficiais do CEP num momento de boa disposição (Figura 218). Sousa Lopes é o segundo militar da direita, que ri divertido e segura na mão um bloco de desenho. Ao

³⁶³ Américo Olavo Correia de Azevedo (1881-1927), nascido no Funchal, militar com o curso de Infantaria da Escola do Exército. Foi eleito várias vezes deputado pelo círculo do Funchal (entre 1911 e 1925), no PRP de Afonso Costa, tendo sido deputado constituinte. Exerceu funções de chefe de gabinete do ministro da Guerra do governo provisório, coronel António Xavier Correia Barreto (1853-1939). Partiu para a Flandres em 27 Maio 1917, onde assumiu a direcção dos campos de instrução, recebendo um louvor a 5 Setembro. Colocado depois como comandante interino do batalhão de Infantaria 2 (Lisboa), recebeu um louvor a 7 Fevereiro 1918, “pela maneira inteligente, acendrado patriotismo, muito zêlo e dedicação com que desempenhou o lugar de comandante interino do batalhão”. Na primeira linha durante a batalha de 9 Abril 1918, foi feito prisioneiro, só regressando da Alemanha a 4 Fevereiro 1919. Um dos heróis da batalha, o capitão David Magno, considerou Olavo um “brilhante capitão da Grande Guerra”, “de incontestável bravura e patriotismo” (Magno 1921, vol. 2, 58). Agraciado com o oficialato da Ordem Militar de Sant’Iago da Espada pelo seu livro *Na Grande Guerra* (1 Novembro 1919). Foi ministro da Guerra (de 8 Março a 6 Julho 1924) no governo de Álvaro de Castro (1878-1928). Teve um fim trágico, o veterano condecorado da Flandres: assassinado durante a revolta de Fevereiro de 1927 contra a ditadura militar, na qual terá participado, tendo sido abatido a tiro à porta da sua residência em Lisboa. Faleceu no dia 8. (Sousa Lopes inaugurou a exposição retrospectiva na SNBA no mês seguinte, onde expôs *A rendição* e o retrato desenhado de Olavo.) Veja-se PT/AHM/DIV/3/7/717/Américo Olavo Correia de Azevedo e PT/AHM/DIV/1/35A/1/04/1036.

³⁶⁴ Uma incursão com 180 homens (três colunas de 60), feito em condições meteorológicas adversas, que não teve resultados positivos. Por vários motivos os soldados alemães desconfiaram do ataque e retiraram-se das primeiras linhas. A força penetrou nas trincheiras inimigas, destruiu sinalizações e abrigos e, não encontrando homem algum, ao retirar sofreu um forte bombardeamento da artilharia alemã, que causou 13 feridos e 11 desaparecidos (Martins 1995, 137). Olavo obteve um louvor e foi agraciado com a Cruz de Guerra de 3.ª classe (a 30 Junho 1918) e com a Torre e Espada, do Valor, Lealdade e Mérito (3.ª classe, 10 Julho 1918). Foi o primeiro oficial do CEP a receber a Torre e Espada durante a guerra.

seu lado direito vemos Arnaldo Garcez, sorrindo mais comedido. O militar ao centro, que ri com gosto tendo as mãos atrás das costas, possui as feições de Américo Olavo.

O capitão de Infantaria 2 encontrou o pintor num posto de batalhão em Fauquissart, a chamada Red House, onde acabava de almoçar com o coronel Alfredo Ernesto de Sá Cardoso (1864-1950) – republicano aguerrido, que proclamara a República pela segunda vez na varanda do município lisboeta, na revolução de 14 de Maio –, comandante da artilharia da 1.^a Divisão. Olavo refere-se a Sousa Lopes como “meu amigo”, que ainda não conseguira ver no *front* depois de tantos meses (Olavo 1919, 198-199). O artista chegara à Red House de automóvel, acompanhado por Vitorino Godinho. Sá Cardoso confundiu-o com um dos capelães em serviço no QGC e, desculpando-se, seguiu no mesmo automóvel. Facto essencial é que Sousa Lopes acertou com Olavo pernoitar uns dias junto das linhas (que seriam na verdade duas semanas), recebendo alojamento num posto de socorros avançados.

Olavo mostra-nos no seu livro, embora nunca o reivindique, que Sousa Lopes concebeu e estudou *A rendição* durante os dias em que o acolheu em Fauquissart. Tudo indica que o capitão madeirense se apercebeu da importância que Sousa Lopes atribuiu à composição. Não é certamente um acaso que a seguinte situação seja a única em que o artista surge em discurso directo no livro de Olavo; os dois percorriam a estrada chamada Rue Bacquerot, que vinha da Red House para o centro do sector, correndo paralela à linha B de trincheiras:

Mal sobre esta desembocamos, logo os olhos do artista, são atraídos por alguns soldados cobertos com os portuguezissimos pelicos, sahindo da [trincheira] Regent que ali vinha dar.

«Veja o meu amigo, como isto é interessante, o que este pequenino canto dá!!! A camouflagem ao alto escondendo ao inimigo o movimento da estrada. Difícil de pintar, coisa nova sobre o fundo das telas. Soldados vindos das linhas, cobertos com peles que os protegem do frio, enlameados, as caras mal rapadas, um ar de esmagadora fadiga. Esta sahida da trincheira, o primeiro cotovelo que lhe descortinamos ao fundo e estes homens que sahem, quasi definem as linhas e a sua vida. Repare porém como a trincheira vem sahir junto ao cemiterio, onde repousam muitos dos que morreram pela Patria. Acredite que me interessa imensamente este trecho. Vamos porém ao seu serviço» (Olavo 1919, 202).

Sousa Lopes parece conceber neste momento, segundo o relato de Olavo, a ideia fundamental do que será a pintura *A rendição*, verbalizada num discurso emotivo muito revelador. O assunto a desenvolver seria uma alegoria do drama e do destino destes soldados (marcados pela “esmagadora fadiga”) que se selavam diariamente nos perigos das trincheiras, as “prisões de lama” como lhe chamou André Brun (2015, 146). Mas a pintura seria também um modo de elegia, com a presença impositiva do cemitério que neste cenário adquiria um significado bem evidente. Nestes dias Sousa Lopes realizou um desenho que evoca de perto a visão (Figura 219). É um trabalho pormenorizado, com alguns soldados saindo de uma trincheira coberta com densas redes de camuflagem. O pintor situou o motivo não na Regent, mas numa outra trincheira que os dois percorriam regularmente, a Masselot, como indica a tabuleta à entrada, legível no desenho. É sobretudo esta ideia de composição que será transferida para o lado direito da pintura (Figura 210).

Américo Olavo diz-nos depois, sempre em registo diarístico, que o artista oficial aproveitou o tempo para completar alguns trabalhos, e que “trabalha com paixão sobretudo, no seu grande quadro «A Rendição»” (Olavo 1919, 212). Sousa Lopes parecia ter encontrado com rapidez um título e uma ideia de composição geral, trabalhando entretanto em estudos de pormenor. Na exposição de 1927 o artista expôs um desenho que considerou a primeira ideia do quadro, intitulando-o *Primeira ideia da «Rendição»* (n.º cat. 35). É provável que se trate de um desenho da colecção do MML, representando de forma sintética um dos soldados de Olavo carregando o fardo dos mantimentos (Figura 220). O primeiro foi o único desenho de guerra a que juntou uma nota explicativa no catálogo da referida exposição na SNBA: “Desenhado marchando com as tropas de Infantaria 2 no caminho de Fauquissart para a «Red House»”.³⁶⁵ Deduz-se de tudo que o desenho do cemitério tenha sido realizado depois (Figura 219).

Sousa Lopes concluiu nessa temporada outros estudos a aguarela, três trabalhos sobretudo, que representam soldados marchando com dificuldade, curvados pelo peso dos fardos (Figuras 221, 222 e 223).³⁶⁶ A segunda aguarela ofereceu-a mais tarde a

³⁶⁵ Veja-se *Exposição Sousa Lopes 1927*, na parte “Obras sobre a Grande Guerra”, n.º cat. 35. Em 1999 identifiquei a *Primeira ideia da «Rendição»* com um estudo a aguarela (Figura 221) no trabalho final de licenciatura (Silveira 1999, 65). Foi uma hipótese precipitada, que segui até muito recentemente (Silveira 2009; Silveira 2015a, 82, 88 e 123; Silveira 2015c, 80 e 209).

³⁶⁶ Duas das aguarelas (Figuras 221 e 222) estão datadas de “Fauquissart Janvier 1917”, mas será evidentemente Janeiro 1918. Como vimos o artista chega à frente de guerra em 22 Setembro 1917. A terceira (apenas datada de 1917, figura 223) Sousa Lopes irá utilizar posteriormente na pintura.

Vitorino Godinho (Godinho 2005, 292). Estas desenvolvem com mais pormenor o tipo de soldado da “primeira ideia” do desenho anterior: vergados pelo peso dos mantimentos, todos “cobertos com peles que os protegem do frio”, os característicos pelicos e safões alentejanos, como se notou no início, distribuídos às tropas no último inverno da guerra, onde as temperaturas ultrapassavam facilmente os 20 graus centígrados negativos. Muitos usavam os agasalhos com o pelo de carneiro para fora, que para André Brun “lhes dava um aspecto curiosíssimo” (Brun 2015, 80). Eram os “lãzudos”, termo que o escritor popularizou, o equivalente luso dos franceses *poilus* (peludos) no calão das trincheiras. É nitido que Sousa Lopes encontrou nesta indumentária um signo distintivo da arraia-miúda das trincheiras, pelo qual era justo representar, como que por sinédoque, o combatente português da Grande Guerra. As aguarelas serviram-lhe, como é visível, para compor os grupo soldados que povoam a parte central da pintura do MML.

Foram todos estes estudos de pormenor para *A rendição*, bem como outros trabalhos, que Américo Olavo apreciou numa visita que fez ao atelier do artista no início de Fevereiro, que descreveu no seu livro:

S. Floris, pequena vila estendida sobre a estrada que conduz de Merville a S. Venant a tres quilometros d’esta, é moradia de Sousa Lopes que n’um chateau junto da igreja, instalou a sua habitação e o seu atelier. Ali o vou ver tambem – conforme o prometido – e sob os meus olhos maravilhados se desdobram, as joias d’arte em que as suas mãos bem fadadas se ocupam. Vejo os grupos da Rendição, o A postos [figura 177], as ruínas de Fauquissart [figura 181], o interior de Temple Bar [figura 182], tudo enfim que consumiu as suas horas vividas nas trincheiras (Olavo 1919, 216).³⁶⁷

As considerações do capitão madeirense ajudam-nos a compreender, na pintura final, o sentido menos óbvio de pormenores que acentuam o efeito solene da composição que Sousa Lopes idealizara. Pormenores profundamente ancorados na experiência desses “dias de frio horrível” no norte de França (Olavo 1919, 201). Notou-se no início que Sousa Lopes tem um visível empenho em converter o manto de neve, que envolve os soldados, numa matéria espessa e áspera, restituindo-a ao observador, dir-se-ia, como uma substância muito concreta. Olavo diz-nos que o artista ansiava por realizar algumas “paisagens de neve” nas trincheiras, mas sem sorte com os caprichos

³⁶⁷ Américo Olavo escreve que Sousa Lopes, ao despedir-se dele, lhe dissera que aquele era “o seu batalhão” (Olavo 1919, 213).

da meteorologia: “No momento porém de as alcançar, elas fogem-lhe, fundem-se, desfazem-se em lama” (Olavo 1919, 201). Subsistem, de facto, raros exemplos de manchas pintadas ao cavalete, onde o pintor procura registar, como um bom impressionista, os efeitos das nevadas intensas que atingiam o sector (Figura 224).³⁶⁸

Sousa Lopes parecia ter encontrado um significado muito particular na neve sobre o campo de batalha, que o capitão de Infantaria 2 partilhava: “Sousa Lopes porém, quer colher aqui este efeito maravilhoso da neve, cobrindo, amortalhando a terra, que se oferece ao céu, ao sol, pura e fria, quasi sem palpação, sem vida” (Idem, 200). Adiante o autor precisa melhor este fascínio: “Nos primeiros momentos a terra tem um ar de noiva envolvida n’um veu leve como espuma. A pouco e pouco, porém, a neve torna-se mais espessa, mais dura, acama-se lentamente e torna-se mortalha fria” (Idem, 207). É a mesma “terra fantasma” que Jaime Cortesão observou em Janeiro de 1918, e que ganhava “enfim sua mortalha própria”: “A paisagem da Morte fantasmizou-se sob o lençol nivoso e frígido” (Cortesão 1919, 113). Não é de excluir, por tudo isto, que o lençol de neve que cobre a paisagem e envolve os soldados em *A rendição* pretenda ter uma ressonância fúnebre, como uma “mortalha fria” cobrindo toda a paisagem.

As ruínas das *fermes* prenderam igualmente o olhar de Sousa Lopes. Eram destroços de herdades ou quintas da região, arruinadas pela artilharia, que pontuavam o terreno revolto da “terra de ninguém” ou entre trincheiras. Olavo admite que o pintor encontraria nesses motivos aspectos insondáveis. Mas mesmo ele, que convivia diariamente com a visão das ruínas, não era indiferente a estas “testemunhas desoladoras e desfeitas d’esta guerra. Algumas são d’uma beleza amargurada, e emprestam à paisagem que as circunda um ar de profunda pena, de estranha e indizível tristeza” (Olavo 1919, 203). Noutra passagem o autor parece citar o artista directamente: “E aquela ruína lá ao fundo, isolada, que ar triste e infeliz, ela nos apresenta! O que ela nos diz do horror d’esta guerra!” (Idem, 204). Lá vemos ao fundo d’*A rendição*, acima do maqueiro, uma *ferme* discreta presidindo à planície desolada, camuflada pela neve que tudo parece cobrir (Figura 225).

Sousa Lopes viu também nesta pintura a oportunidade de dar um novo sentido à sua missão artística na Flandres. O impasse a que chegara no final de 1917, examinado

³⁶⁸ Vitorino Godinho refere no relatório ao comandante do CEP que o artista trouxe da estadia em Fauquissart “alguns quadros de aspetos de trincheiras cobertas de neve” (*apud* Martins 1995, 318). Olavo descreve-o a pintar esses “efeitos de neve” numa zona de perigo, assolado pela artilharia inimiga (Olavo 1919, 209-210).

no capítulo anterior, fizera-o pensar em desistir e regressar ao país, desanimado por não poder cumprir os objectivos de propaganda que traçara. Não dispunha de condições para se deslocar no sector, como notou André Brun, “meio esquecido e semi-abandonado” pelo comando (2015, 133). Na entrevista que deu ao *Século* em 1919, regressado da guerra, Sousa Lopes revelou o que significava para ele ter encontrado os soldados de *A rendição*:

*Todos os planos que, aqui de longe, eu tinha imaginado pôr em pratica, quando lá cheguei vi que não o podia realizar, e apoderou-se de mim um grande desanimo, a ponto de chegar a pensar em desistir, e voltar para Portugal, sem nada ter feito. Depois, um belo dia, fui para a frente. Comecei a vêr o nosso soldado transformado, com os seus capacetes de ferro, os safões e os pelicos, sobre a neve, e entre a neve, com o seu ar soberbo e combativo de valentes soldados de Portugal. Animei-me então e comecei a sentir que havia ali um belo assunto a tratar.*³⁶⁹

A sua vontade ter-se-ia fortalecido com o testemunho da resistência dos soldados frente à adversidade das trincheiras, e do inverno inclemente, motivando-o a imortalizar tal esforço em pintura. Mais adiante afirma ainda que as suas telas iriam atestar “os sobrehumanos esforços dos nossos soldados”. Esta ideia reforça um novo sentido para *A rendição*: não se tratava só de evocar a guerra da Flandres sob a forma de elegia, mas igualmente de enaltecer a combatividade e dignidade com que os “lãzudos” enfrentavam os perigos das trincheiras, o que lhe trouxera o ânimo necessário para prosseguir a sua missão. Era assim, pelo menos, que Sousa Lopes gostava de se recordar do episódio, regressado da Flandres, e aludindo a uma das pinturas que mais prezava.

Parece, no entanto, que uma alta patente do CEP não teve o mesmo entendimento. André Brun registou no seu livro um episódio que Sousa Lopes lhe confidenciou em jeito de anedota:

Já então tinha reunidos todos os elementos para a sua água-forte, A rendição, que há-de ser o elemento capital do nosso museu da guerra e que altos galões lhe

³⁶⁹ “Quadros da Grande Guerra. A obra do pintor Sousa Lopes. Uma palestra com o artista sobre o destino que virão a ter os seus valiosos e sugestivos trabalhos”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

*tinham aconselhado a que pusesse de parte, pois o movimento da malta, voltando à tona da vida, não era feito em formatura regulamentar (!).*³⁷⁰

Não seria conveniente revelar quem censurara o pintor, evidentemente, mas esta ideia servia a Brun, oficial das trincheiras, para criticar o espírito burocrático e estreito que considerava reinar no QGC, como se lê em algumas passagens de *A Malta das Trincheiras*. “Cavou-se um abismo entre nós e a retaguarda. Aqueles que dormem todas as noites na sua cama, sejam eles simples escribas da brigada a dois passos ou funcionários da repartição das regiões paradisíacas das bases ou dos grandes quartéis-generais, consideramo-los como umas criaturas desprezíveis” (Brun 2015, 98). Estas eram personificadas, com humor, na figura do “palmípede”, o oficial da retaguarda que evitava visitar as trincheiras. O livro de André Brun permanece uma das fontes do género mais citadas nos estudos sobre a Grande Guerra. Já encontrámos este oficial do Exército no capítulo anterior: foi o comandante interino do batalhão de Infantaria 23 (quartel em Coimbra), onde serviram autores que Sousa Lopes irá encontrar, como Jaime Cortesão, Augusto Casimiro e Artur de Barros Basto.³⁷¹

Quanto a Sousa Lopes esta resistência significava até que ponto *A rendição* podia ser interpretada por algumas chefias militares como uma imagem derrotista do CEP, ou pelo menos indesejável de ser consagrada na “documentação artística” oficial. A exaustão dos soldados era no entanto real. Os batalhões portugueses tiveram uma

³⁷⁰ Brun 2015, 135. A passagem foi transcrita com algumas imprecisões, que corriji com base numa edição anterior (Brun 1923). Confirma a importância que Sousa Lopes atribuía à composição, apesar de Brun a referir como uma água-forte (que será um lapso, ou o pintor abandonou posteriormente a ideia).

³⁷¹ André Brun (1881-1926), oficial com o curso de Infantaria, chegando ao posto de major, foi um escritor humorista e um bem sucedido autor teatral, em peças como *Severa*, escrita com Júlio Dantas (Teatro Avenida, 1909), *A Vizinha do Lado* (Teatro do Ginásio, 1913) ou *A Maluquinha de Arroios* (Teatro da República, 1916). Em 1912 inicia uma longa colaboração no vespertino lisboeta *A Capital*, com a conhecida crónica “Migalhas”, onde comenta a actualidade política e social em registo humorístico. Partidário da intervenção na guerra, que defendeu na imprensa, partiu para a *front* a 18 Abril 1917 e é nesse ano que colabora na revista *Portugal na Guerra* (rubrica “Diário de Campanha”), sob o nome de Capitão X: estes e outros textos saídos em *A Capital* serão recolhidos no livro *A Malta das Trincheiras* (1.^a ed. Outubro 1918). Regressado ao país em licença de campanha, foi preso em 14 Outubro 1918 pelo regime de Sidónio Pais, pelas denúncias públicas de abandono do CEP. Foi libertado nos primeiros dias de 1919. Já em Janeiro comandou um batalhão de voluntários republicanos decisivo na derrota dos insurrectos monárquicos na serra de Monsanto. Em Março foi nomeado adjunto do Adido Militar da Legação de Portugal em Paris (que será em Maio o coronel Vitorino Godinho), e aí reencontra e convive de perto com Sousa Lopes. Nesse ano de 1919 obteve um louvor pela comissão na Flandres e pelo comando do batalhão de Infantaria 23, assim como o oficialato da Ordem Militar de Sant’Iago da Espada, pelo mérito literário do seu livro. Comandou as tropas do CEP no desfile dos Aliados na Festa da Vitória em Bruxelas (22 Julho), regressando ao país definitivamente dois anos depois. Faleceu aos 45 anos, de tuberculose, o “príncipe do humorismo” como o consagrou o *Diário de Lisboa*. Veja-se o processo individual em PT/AHM/DIV/3/7/1593, bem como o estudo introdutório de Isilda Braga da Costa Monteiro na recente reedição de *A Malta das Trincheiras* (Brun 2015, 9-42).

longa permanência na linha de fogo sem serem rendidos. Vitorino Godinho estimou, num relatório sobre a batalha de 9 de Abril, que em cinco meses (entre Novembro de 1917 e Abril do ano seguinte) os portugueses conheceram quatro divisões britânicas no seu flanco esquerdo e três no flanco direito. As tropas estavam extenuadas e desempenhando serviço redobrado: nas vésperas da batalha faltavam na Infantaria 42% dos oficiais e 28% de praças e sargentos (Godinho 2005, 183-185). Ferreira Martins considerou mesmo que, no primeiro trimestre de 1918, a situação do CEP “agravava-se consideravelmente”: “A larga permanência na frente era a causa principal de um acentuado e bem justificado definhamento físico e de uma depressão moral que era bem evidente” (Martins 1934, 294). É essa realidade, patente no trecho de Olavo citado no início, que Sousa Lopes pretendeu transfigurar em matéria artística.

A pintura evidencia também a forma subversiva como Sousa Lopes “reconstitui” o que deveria ser uma rendição na Flandres. Segundo Ferreira Martins (o antigo sub-chefe do Estado-Maior do CEP), a substituição de uns batalhões por outros, a sua rendição, era uma operação crítica. Decorria em períodos de 5 a 7 dias, e deveria ser executada com rapidez, com a maior ordem e sem que o inimigo pudesse suspeitar (Martins 1934, 271). Reconhece, contudo, que a resistência dos soldados nesse período “atingia o seu limite”, após as noites de vigília, os sobressaltos e as quotidianas reparações das trincheiras. É visível, portanto, que o artista não estava interessado em representá-la segundo as convenções militares. Sousa Lopes escolheu um assunto que, à primeira vista, parecia lacónico ou banal, sem uma “mensagem” clara ou evidente, e que até no título era ambígua. Porém, num exame mais atento, este revelava-se uma imagem realista e muito precisa sobre as duras condições e a existência precária que os seus compatriotas enfrentavam nas trincheiras da Flandres, e do grau de exaustão a que haviam chegado. Nesta medida, não é de excluir uma profunda identificação de Sousa Lopes com as origens rurais de tantos destes soldados, que eram as suas. A declaração notável que fez a *O Século* traduz bem o perfil humanista que demonstrava desde o início da guerra. Mas a nível artístico revela bem quanto o transformara a experiência das trincheiras, quando ainda dois anos antes declarava ao mesmo jornal que iria traduzir os “feitos mais gloriosos” do CEP:

Quem graves riscos passou e merece a admiração de todos os portugueses são os nossos officiaes e os nossos soldados, mesmo aqueles que não trazem ao peito uma cruz de guerra, mas que sofreram todas as intemperies da guerra, os grandes

*sacrificados arrancados aos trabalhos dos seus campos e atirados às planícies da Flandres, onde a metralha chovia continuamente.*³⁷²

É um discurso sobre o sacrifício que ecoará noutras interpretações, como veremos em breve. Mas é neste sentido que se pode compreender que Sousa Lopes tenha encontrado tal relevância no motivo de *A rendição*, ao embater com a realidade da guerra de trincheiras. Os feitos gloriosos que planeava captar em pintura, fruto de uma concepção romântica da guerra, transfiguravam-se na Flandres numa heroicidade que “não tem espectáculo”, como reflectiu André Brun observando os seus homens. O soldado das trincheiras, na realidade, era um “herói obscuro”, que trabalhava na escuridão da noite: e “o que há de principalmente heróico na trincha é viver nela” (Brun 2015, 145).

A justeza da opção de Sousa Lopes nesta pintura pode de facto ser considerada, numa primeira fase, pelo impacto marcante que *A rendição* teve no discurso dos combatentes e individualidades próximas do artista, e exemplos relevantes serão discutidos ainda neste capítulo. Mas não será excessivo considerar, à partida, como um sintoma da eficácia da pintura de Sousa Lopes, o modo como esta representação pôde consolidar-se na narrativa oficial do pós-guerra. Os valores que o quadro explicita parecem contaminar o discurso do general Ferreira Martins, em 1934, explicando no que consistia a operação da rendição no CEP, e convocando também o livro de André Brun:

*Os que retiram, exáustos de fadiga, cheios de lama, andrajosos, curvados, com o sofrimento desenhado nas olheiras profundas, alegres de viver, mas recordando com amargura a última palavra que devem transmitir às mães distantes, daqueles que viram morrer, êsses constituem a estóica malta das trincheiras, cujo título é glorificador.*³⁷³

A gestação da pintura final tem uma história que é interessante percorrer. A composição de *A rendição* foi pensada com grande detalhe num estudo – ou esquisso, como o artista preferia designar – pintado a óleo em 1918 (Figura 226). Revela uma ideia já muito precisa da organização do espaço e das figuras, e dos vários pormenores, inalterada no quadro final. Os grupos e gestos dos soldados têm a mesma configuração, e na obra definitiva só vemos recuar a posição do cão faminto, de modo a preencher um

³⁷² “Quadros da Grande Guerra. [...]”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

³⁷³ Martins 1934, 271. A pintura é reproduzida no início do segundo volume da obra (1938).

hiato entre figuras. No grupo de oficiais Sousa Lopes já pensava em auto-retratar-se, no mesmo vulto segurando uma pasta escura debaixo do braço (Figuras 227 e 209). Os acentos cromáticos correspondem-se entre estudo e versão final, com o domínio do branco e dos terras e, nos uniformes e mantimentos, um verde veronese que na pintura do MML se atenua e desdobra num azul cinza, mais de acordo com a cor dos uniformes do CEP. A diferença mais nítida é talvez o cromatismo do céu, que no esboço possui um tom laranja, que sugere o romper do dia. O estudo de Paris estaria já pintado em Agosto de 1918, uma vez que Godinho regista no relatório que o artista executara um “esquisso a óleo” de *A rendição* (Martins 1995, 318), e não se conhece outro.

Sousa Lopes qualificava esta composição como um “friso decorativo”.³⁷⁴ Na arte ocidental, o friso historiado (isto é, com figuras) é uma forma nobre da decoração de edifícios públicos e cívicos, desde o inaugural Partenon de Atenas (Figura 228), com baixos-relevos atribuídos a Fídias (século V a.C.), até a um exemplo que o português bem conhecia, a pintura de Paul Delaroche (1797-1856) no anfiteatro de honra da Escola de Belas-Artes de Paris, agrupando em friso panorâmico os artistas mais célebres desde a Antiguidade (Figura 229). Na pintura contemporânea Sousa Lopes tinha um exemplo muito próximo no *Caim* de seu mestre francês, Fernand Cormon, talvez a sua pintura mais célebre, e que interessou o então estudante como vimos no primeiro capítulo (Figura 230).

É esta solenidade e *gravitas* do modelo clássico, em forma de procissão, que Sousa Lopes pretendeu, talvez, insuflar aos vultos de tamanho natural dos soldados de *A rendição*. Entre os seus pares na Grande Guerra, Sargent teve a mesma ideia para compor uma obra analisada anteriormente, a grande pintura *Gaseados* (Figura 56). Terminada em 1919, quando Sousa Lopes inicia a tela definitiva, e cedo integrada no Imperial War Museum, seria legítimo levantar a hipótese de que pudesse ter tido influência directa no pintor português. De facto, Sousa Lopes esteve em Londres em 1920, enquanto delegado do governo para a decoração dos cemitérios de guerra (ver capítulo 14). Porém, o esquisso para *A rendição* existente em Paris invalida essa possibilidade: este foi pintado em 1918, provavelmente ainda antes de Sargent chegar à zona de Arras em Julho desse ano, para se documentar (Krass 2007, 118). Este funcionaria como uma maquete, fixando uma composição que teria de ter as dimensões

³⁷⁴ “Quadros da Grande Guerra. [...]”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1. Godinho reproduz a mesma designação no relatório, em itálico (Martins 1995, 318).

adequadas, como referiu Godinho, “à sala que para esse efeito for destinada” (*apud* Martins 1995, 318). Tal como Sargent, Sousa Lopes destinava para o seu friso a parede de um edifício público, um espaço memorial da guerra; que já em 1917, como vimos, antes de partir para a Flandres, ele previa que pudesse ser criado no actual Museu Militar de Lisboa.³⁷⁵

Mas o pintor do CEP mal podia esperar para realizar mais largamente a sua composição. Na entrevista de Setembro de 1919 informou *O Século* que já terminara “um grande friso decorativo de 6m,60 por 1m,55 – a *Rendição*”.³⁷⁶ Mas na realidade esta primeira versão não chegou até ao presente: é lícito pôr a hipótese de que o pintor a tenha destruído uma vez concluída a versão definitiva. Duas fotografias subsistem, porém, no espólio deixado por Sousa Lopes (Figuras 231 e 232). A pintura foi registada num estado visivelmente inacabado, e não é necessário um olhar demorado para perceber que não se trata da versão final: a marcha dos soldados é em sentido inverso. É difícil encontrar uma explicação para esta modificação importante, para além de se poder reparar que é a direcção das figuras no quadro de Cormon (Figuras 230). Se são as fotografias que poderão estar invertidas (*facto insólito*), isso não invalida a impressão inicial: ela é confirmada no exame mais atento de pormenores como a anatomia das figuras, a configuração do fundo e a própria posição do cão. Nesta fase o artista ainda não delineara o maqueiro e o grupo de oficiais, ou por alguma razão não registou em fotografia.

Mas foi certamente esta versão que André Brun viu em Abril de 1919 no atelier parisiense do pintor, no boulevard Victor (n.º 19), escrevendo as suas impressões no *Diário de Notícias*: “Lá no alto, junto à escada é o friso da *Rendição*, numa paisagem de neve, o horizonte vedado por uma *camouflage* rasteira, os vultos dos homens vergados sob os fardos...”.³⁷⁷ Publicado na primeira página do diário lisboeta, no primeiro aniversário da batalha do Lys, o artigo de Brun é uma verdadeira apologia do valor histórico da obra que Sousa Lopes realizava e um apelo à sua preservação, por parte dos poderes públicos do pós-guerra:

³⁷⁵ “Nos campos de batalha. [...]”. *O Seculo*. Edição da noite. 17 Março 1917: 1.

³⁷⁶ “Quadros da Grande Guerra. [...]”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

³⁷⁷ Brun, André. 1919. “Arte e artistas. No «atelier» de Sousa Lopes. O pintor do C.E.P. As trincheiras na tela e no desenho. O grande quadro «9 de Abril»”. *Diário de Notícias*. 9 Abril: 1.

Quantos atravessaram com coração o C.E.P., quantos lhe deram o amor que merecia o formidável esforço da Patria, teem feito uma peregrinação ao atelier de Sousa Lopes. E, olhando sofregamente, quizeramos ver já tudo concluído, terminado o labor do artista e definitivamente assinalados em télas que os nossos museus teem de conservar religiosamente, pois são a unica documentação artistica da nossa participação na Guerra Santa, esses trechos de uma vida intensa e singularmente bela dentro da sua extrema miseria moral.

[...]

Está ali um grande pedaço da Patria portuguesa.

O tom laudatório do artigo adequava-se à efeméride que o *Diario de Noticias* evocava na primeira página, com a manchete a toda a largura: “9 de Abril de 1918”. Foi acompanhada pela reprodução de duas obras de Sousa Lopes, uma delas precisamente um dos estudos a aguarela para *A rendição* (Figura 221). A questão dos prisioneiros de guerra na Alemanha, em benefício dos quais o jornal promovia uma subscrição, motivou o redactor a interpretar a imagem, erradamente, como uma rendição aos alemães no rescaldo da batalha – “vergados, não tanto ao peso das armas, como à magua do revez [...]”: “Nada mais pungente que [o] veu de tristeza que envolve esse grupo de humildes filhos do nosso povo, a quem a ferocidade da batalha poupou a vida para os levar a sofrer os horrores do cativeiro”.³⁷⁸ Esta primeira página do *Diario de Noticias* merece destaque, pois significa uma das primeiras apropriações da obra de guerra de Sousa Lopes com potencial impacto na esfera pública. Ela surge associada ao destaque crescente que a batalha de 9 de Abril – “manhã trágica”, como titula outra peça no mesmo jornal – vinha ganhando na percepção pública, veiculada pela imprensa, do que foi a participação portuguesa na Flandres.

³⁷⁸ A propósito da interpretação do *Diario de Noticias* devo rectificar aqui um equívoco meu em escritos anteriores sobre o artista. Na origem está a pontuação que o redactor de *O Século* utilizou ao transcrever as palavras de Sousa Lopes em discurso directo, na entrevista de 1919 que tenho citado: “Entre as de maiores dimensões e de maior importancia, tenho um grande friso decorativo de 6m,60 por 1m,55 – a *Rendição*, o quadro do 9 de abril; a *Volta do heroe*, inspirado [...]”, e a citação basta (veja-se “Quadros da Grande Guerra. [...]”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1). Sousa Lopes parecia, assim, referir-se à “Rendição” como “o quadro do 9 de Abril”. Fiz essa interpretação em Silveira 1999, 67; Silveira 2009; Silveira 2014a, 707; Silveira 2014b, 1067. Só na investigação para a presente tese percebi, ao cruzar diversas fontes, que afinal o artista não se referia à “Rendição”. Existia, na verdade, um outro “quadro do 9 de abril” (que eu já conhecia sob outra designação), como veremos oportunamente no capítulo 16. Última nota: como noutros casos, optei por intitular a pintura *A rendição* segundo o catálogo da exposição individual de 1927, que pelas notas do artista se percebe ter sido elaborado com atenção. Veja-se *Exposição Sousa Lopes 1927*, na parte “Obras sôbre a Grande Guerra”, n.º cat. 1.

Sousa Lopes decidiu abandonar a primeira versão de *A rendição*, de 6,60 metros de comprimento, e realizar uma versão definitiva que quase duplicava a área de tela a pintar, na sequência de um passo importante: o contrato provisório que assinou com o Ministério da Guerra, em 21 de Outubro de 1919, para a decoração das salas do “Museu da Grande Guerra” a instalar no Museu de Artilharia (Documento 9). As circunstâncias e conteúdo deste importante documento são analisados em pormenor no capítulo 16. Interessa aqui apenas sublinhar o lugar de destaque que o artista atribuiu à pintura no “plano geral” do museu (descrito sinteticamente no contrato), decorando a parede “do fundo” da sala principal, que deveria acolher seis outras telas.

A prioridade do plano de trabalho era compreensivelmente a pintura principal. Em Dezembro já estava de novo em Paris, escrevendo com entusiasmo a Afonso Lopes Vieira: “Tenho trabalhado tanto que ainda não escrevi a ninguém, nem visitei ninguém aqui. Tenho a rendição já adiantada na grande tela!! Portugal retemperou-me, e o trabalho corre bem!”.³⁷⁹ Existem duas fotografias de Sousa Lopes a pintar a tela no atelier de Paris (Figuras 233 e 234). A primeira o pintor enviou-a em 1920 à Secretaria da Guerra, como prova do bom andamento dos trabalhos.³⁸⁰ O estado adiantado da pintura, de doze metros e meio de comprimento, confirma as palavras do artista. Percebe-se também, claramente, que as figuras centrais são pintadas maior que o natural. Pelo chão vêem-se duas aguarelas analisadas há pouco, que nortearam Sousa Lopes na pintura do grupo central de soldados (Figuras 221 e 222). Ao fundo, um retrato de Norton de Matos espreita a grande tela. Esta seria outra pintura que o artista esperava integrar no novo projecto para o Museu de Artilharia.³⁸¹

Um retrato a óleo praticamente idêntico existe hoje no museu da Liga dos Combatentes, doado por um particular (Figura 235). É possível que Norton de Matos

³⁷⁹ Carta de Sousa Lopes a Afonso Lopes Vieira, Paris, 14 Dezembro 1919. BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, *Cartas e outros escriptos* [...], vol. 5 (documento sem cota). Ver transcrição integral do texto no Anexo 3, carta n.º 10.

³⁸⁰ Sousa Lopes enviou a fotografia anexa a um ofício à Repartição do Gabinete da Secretaria da Guerra, datado de Paris, 20 Fevereiro 1920, PT/AHM/FO/006/L/32/778/2. Ver transcrição integral do documento no Anexo 4, documento n.º 10. O pintor escreveu no canto inferior direito da foto, assinalando a localização futura no Museu de Artilharia: “Friso destinado a parede do fundo. «a rendição»”. No verso o carimbo “Home Portrait/19 Boul.d Victor/Paris” assinala o estúdio (que se deslocaria a residências particulares, como indica o nome) que produziu outras fotografias de obras de guerra no espólio do artista (col. HJSLPF). Sousa Lopes enviou no ofício duas outras fotografias que registam pinturas de guerra em progresso, discutidas no capítulo 16.

³⁸¹ O retrato, na primeira versão inacabada, pertencia em 2009 a uma colecção particular. Foi apresentado na exposição *Portugal nas Trincheiras. A I Guerra da República*, em Lisboa, organizada pelo Museu da Presidência da República nos Museus da Politécnica, de 23 Fevereiro a 23 Abril 2010.

possa ter posado em Paris para o artista, na Primavera de 1919, pois foi delegado à Conferência de Paz em Versalhes. Mas é uma obra convencional, pouco notável na retratística de Sousa Lopes. O ministro da Guerra surge-nos fardado a rigor, em campo aberto, com as cinco estrelas do seu cargo na manga da farda, e a sua pose é rígida e demasiado formal. Junta as mãos à frente apoiadas na bengala, gesto que sugere um homem de acção, voluntarioso e obstinado. Atrás vemos uma parada militar, com uma massa de soldados em formatura e um oficial a cavalo: o perfil alinhado das árvores lembra a alameda de choupos de Roquette, cujo *château* foi o primeiro Quartel General do CEP, visitado por Norton de Matos em Junho de 1917 (Figura 236). Terá sido isso que lhe deu a ideia para o retrato, embora Sousa Lopes não tenha assistido à visita, só chegando ao sector a 22 de Setembro. Mas é sobretudo o enérgico organizador da participação do CEP na frente ocidental que este retrato de aparato procura evocar.

Não sabemos que opinião teria o responsável político pelo envio de Sousa Lopes ao *front* sobre as obras que este vinha realizando no pós-guerra. Mas no que respeita à pintura *A rendição*, a escala imponente em que os soldados do CEP são representados não poderia deixar de agradar a Norton de Matos. Em Novembro de 1917 a revista de João de Barros, *Atlantida*, num número dedicado à intervenção, publicou declarações do ministro da Guerra bem patentes no título do artigo: “O povo português é que fez o seu exército”. Ao visitar o sector em França, o ministro apercebera-se da existência de um “sentimento comum” nos soldados portugueses, que tinha um significado maior: “sentimento de que, pelo seu sacrifício de todas as horas, dão à Pátria e à República o seu grande escudo de defesa e a sua melhor arma de triunfo no campo da nossa politica internacional...”.³⁸²

Isto sugere que os soldados comuns que Sousa Lopes quis representar no seu quadro, de marcada origem rural, ou como vimos o *Diario de Noticias* descrever com candura, os “humildes filhos do nosso povo”,³⁸³ podiam bem ser, afinal, uma imagem autêntica do exército de milicianos, dos cidadãos em armas que os republicanos se tinham empenhado em criar na reorganização do Exército de 1911-1912. A vanguarda dessa reforma foram os chamados “Jovens Turcos”, um grupo informal de oficiais republicanos, sobretudo tenentes, que tinham conspirado activamente para o derrube da

³⁸² “O povo português é que fez o seu exército. Palavras do Sr. Ministro da Guerra”. *Atlantida* 25 (15 Novembro 1917): 19-21.

³⁸³ *Diario de Noticias*. 9 Abril 1919: 1.

monarquia (Duarte 2014, 542). A designação inspirava-se nos militares que em 1908 obrigaram o sultão a abdicar e impuseram uma constituição ao Império Otomano. O grupo tinha como figuras proeminentes o capitão Sá Cardoso e o tenente Álvaro de Castro (1878-1928). Entre eles, contavam-se os tenentes Américo Olavo e Vitorino Godinho.³⁸⁴

Os “Jovens Turcos” possuíam uma concepção civilista das forças armadas (Godinho 2005, 28), de um exército que deveria emanar do dever sagrado de cidadãos conscientes, e não constituído por um exército profissional, reduzido, como na monarquia. O grupo envolveu-se activamente na política republicana. Muitos foram chamados pelo ministro da Guerra do governo provisório, António Xavier Correia Barreto (1853-1939), para trabalharem nas comissões de preparação da legislação publicada em 1911. Sá Cardoso e Américo Olavo foram chefes de gabinete do ministro. Helder Ribeiro (1883-1973), que terá uma acção decisiva na Flandres e será várias vezes ministro da Guerra, foi seu ajudante de campo. A Lei do Recrutamento, de 2 de Março, lançou as bases da modernização do exército: instituiu o sistema de exército miliciano, com um serviço militar obrigatório e igualitário, terminando a remissão a dinheiro praticada no regime anterior. O preâmbulo da lei falava do novo exército como uma “escola da nação”, pela qual todas as classes sociais teriam de passar, assegurando o exito da “nação em armas”. O desígnio político tinha largo alcance: “identifical-o com a mesma alma da nação, da qual elle deve representar, perante o mundo, o coefficiente dinamico da sua força”.³⁸⁵

Vitorino Godinho foi um dos “jovens turcos” mais activos nas comissões de reorganização do Exército, coordenadas pelo capitão João Pereira Bastos (1865-1951), nomeadamente na legislação e regulamentação do recrutamento (Godinho 2005, 77). Será, portanto, esta legislação que Norton de Matos activará nos sucessivos decretos de mobilização geral de 1916.

³⁸⁴ Outros militares associados ao grupo são Afonso Palla, Álvaro Poppe, Fernando Freiria, Helder Ribeiro, Henrique Pires Monteiro, João Pereira Bastos, Manuel Maia Magalhães e Vitorino Guimarães (Ramos 1994, 440; Godinho 2005, 28 e 61; Duarte 2014, 542). O historiador Vitorino Magalhães Godinho identifica Norton de Matos com os “jovens turcos”, mas num “degrau acima”, tal como os capitães Sá Cardoso e Pereira Bastos (Idem, 28). Politicamente eram aliados de Afonso Costa (Ramos 1994, 440) e a maioria deputados pelo PRP. Irão apoiar a intervenção inequívoca na Grande Guerra. A revolução de 14 de Maio de 1915, que guinou o país à guerra, foi em grande medida obra dos “Jovens Turcos” (Ramos 1994, 510), com Sá Cardoso e Norton de Matos na junta revolucionária. Outros irão pertencer ao Estado-Maior de Tancos (ver Anexo 4, documento n.º 1).

³⁸⁵ *Diario do Governo*. N.º 56. 10 Março 1911: 1027.

Dito isto, significa muito mais do que uma coincidência o facto da ida de Sousa Lopes para as trincheiras da primeira linha – que é, como vimos, como que o primeiro acto de *A rendição* – ter sido patrocinada por Vitorino Godinho, Américo Olavo e, acidentalmente, por Sá Cardoso, naquela tarde de Janeiro de 1918 na Red House. A causa do intervencionismo nos campos de batalha em França que este grupo de oficiais advogava – sem esquecer André Brun, amigo próximo de Helder Ribeiro – possibilitou que eles pudessem ser os melhores aliados de Sousa Lopes para o sucesso da sua missão artística na Flandres. As referências que deixaram sobre a pintura são muito breves, vimo-lo atrás, mas denotam admiração pela obra. Mas é a esta luz, parece-me, que se pode supor que *A rendição* seria provavelmente estimada, por esta vanguarda do intervencionismo, como um símbolo da “nação em armas” que a República conseguira mobilizar para a Flandres. Para Sousa Lopes era-o, certamente, que viu nos “lãzudos” os “valentes soldados de Portugal”.³⁸⁶ Com a nuance, porém, de que as figuras seriam um símbolo do país rural e “autêntico”, que resistia heroicamente no meio violento da guerra.

Foi precisamente um aliado dos “Jovens Turcos”, Jaime Cortesão, publicista da intervenção e combatente na Flandres como capitão-médico, o primeiro a oferecer uma leitura essencialmente política da pintura de Sousa Lopes, no seu livro *Memórias da Grande Guerra*. Foi impresso em Junho de 1919, deduzindo-se, por isso, que o escritor não poderia ter visto a versão final do quadro. Para Cortesão, o soldado da Grande Guerra não era o que aparecia em “certos relatos”, “uma espécie de compadre de revista, com muita *piada*”: essa era uma visão “afrontosa e achincalhante” (Cortesão 1919, 232). É obvio que o escritor criticava, sem o nomear, o autor de *A Malta das Trincheiras* (Brun 2015), seu ex-comandante no batalhão de Infantaria 23. Para Cortesão, o soldado “foi, sempre que o não enganaram, paciente, sofredor e heroico”. E a pintura de Sousa Lopes seria emblemática desses valores. Páginas adiante o poeta da Renascença Portuguesa eleva o soldado de *A rendição* à condição de um símbolo, de um arquétipo de “O Soldado da Grande Guerra”, título de um dos capítulos finais do livro:

Eu os vejo, como o Pintôr os viu, o tronco envolto na çamarra, e as pernas nos safoes, hirsutos e felpudos, como os Lusitanos bárbaros d’outrora. Descem do seu

³⁸⁶ “Quadros da Grande Guerra. [...]”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

calvário, patujando, a fundo, com as suas tôscas botifarras dentro da neve e da lama, nos trilhos aspérrimos da trincha.

Vergam ao pêso das armas, da mochila, do capote, do capacete, da máscara, e mais ainda da miséria, da doença, do cansaço e do abandono a que os lançaram: Vergam ao pêso da mais espantosa cruz que Cristo algum acarretou. São enormes: cresceram na proporção das dôres sofridas; enchem a vida com as suas figuras. Alguns trazem ainda nos olhos o clarão dos horizontes sem fim onde se ergueram. Doutros o olhar nada em desdem e orgulho (Cortesão 1919, 237-238).

O sentido da alusão aos Lusitanos era bem evidente, um dos símbolos máximos da “alma da nação” que os soldados em armas encarnavam. Não se sabe se Sousa Lopes a aprovaria, mas ela permite supor, talvez, que o quadro de Cormon lhe tenha sugerido mais do que apenas a composição em friso (Figura 230). Cortesão, porém, acentua sobretudo a condição dos soldados como mártires, que descem do seu “calvário”, vergados “ao pêso da mais espantosa cruz que Cristo algum acarretou”. A denúncia ganha expressão, e talvez um rosto, na ideia de que vergavam ao peso “do cansaço e do abandono a que os lançaram”. Não eram evidentemente os intervencionistas (que permaneciam na Flandres) os responsáveis por esse abandono. O responsável seria Sidónio Pais, um dos inimigos da intervenção e o líder da contra-revolução triunfante de Dezembro de 1917. Um dos objectivos do livro de Cortesão é também denunciar os alegados malefícios do dezembrismo no espírito nacional e na missão do CEP, bem como a sua prisão arbitrária no final do consulado de Sidónio. Reposta a constituição de 1911, o sidonismo será responsabilizado pela situação grave que Vitorino Godinho ou Ferreira Martins diagnosticaram: a exaustão das tropas que permaneciam por largos períodos na frente, e a falta gritante de efectivos, sobretudo oficiais, que minaram o desempenho dos batalhões portugueses a 9 de Abril.

Foram várias as acusações a Sidónio: o acordo militar de Janeiro de 1918, com os britânicos, anulara a autonomia política e de comando que permitiu o desastre na batalha do Lys; o não envio de reforços substantivos a pretexto de vários motivos; oficiais que chamados pelo governo e outros gozando de licença não regressaram, com o beneplácito do regime; um novo sistema de licenças, irrealizável, que prejudicou as praças e o seu moral; enfim, as exonerações no comando do corpo, que o enfraqueceu. Em resumo: Sidónio prosseguira uma política deliberada, mas nunca assumida, de desmantelamento e sabotagem do CEP. O debate acendeu-se no pós-guerra e,

notavelmente, prossegue até hoje na historiografia.³⁸⁷ Mas não nos antecipemos. Importa sobretudo compreender que para Cortesão, no rescaldo desse período conturbado, os soldados que Sousa Lopes pintara eram bem a expressão do “abandono” a que a política de Sidónio Pais os havia votado. Contudo, eles representavam também um “homem novo”: o novo cidadão nascido das trincheiras, altivo e voluntarioso, desconfiado de tutelas e das “mentiras militares”, e “que adquiriu uma noção especial dos valores morais” (Cortesão 1919, 235-237). E estes soldados a República não poderia desprezar:

Não suponham que estiveram durante dois ou três anos na guerra, sofrendo, sangrando, matando e morrendo, para continuarem a ser os soldados bisonhos. Os que voltaram são uma força que foram espantosamente activa e fecunda. São braços que aprenderam a manejar de mil maneiras a foice da Morte. São almas que mergulharam no abismo do sofrimento e da miséria até ao fundo. Tiveram as mais tremendas revelações. Êsses poucos são uma legião de gigantes. Não vale a pena esquecê-los e desprezá-los.

Contem com êles (Idem, 238).

Jaime Cortesão celebrava, deste modo, a ideia do exército como “escola da nação”, preconizada pela Lei de Recrutamento republicana, e o novo cidadão que nascera da guerra na Flandres, e que iria reforçar a democracia e a República do pós-guerra. Este “homem novo” o pintor representara-o, nos soldados que marcham em *A rendição*. Todavia, a obra de Sousa Lopes era suficientemente ambígua (talvez um dos seus valores mais eficazes) para potenciar outras leituras de sinal contrário, no imediato pós-guerra.

A pintura também impressionou fortemente Afonso Lopes Vieira, de visita ao estúdio parisiense do artista em Novembro de 1921. Tanto que escreveu um poema em verso livre, muito breve, que nunca chegou a publicar.³⁸⁸ Mas deu-lhe um título: “No «Front» do boulevard Victor ao grande pintor Sousa Lopes”. O poeta coloca-se na pele dos soldados, como exercício literário, imaginando um “entressonho” escrito na

³⁸⁷ Sobre o assunto veja-se por exemplo Godinho 2000, 10-21; Meneses 2000, 217-258; Meneses 2004, 187-194; Godinho 2005, 181-186 e 257-268; Afonso e Gomes 2010, 374-381. Esta questão é aprofundada nos capítulos 13 e 16.

³⁸⁸ O inédito, que pertence ao espólio do poeta (BMALV), foi publicado em Nobre 2005, vol. 2, 469-470.

primeira pessoa. Certas passagens são reveladoras. Deitado num divã – o seu “quarto improvisado no ateliê” –, e ao observar a pintura... “Estava nas trincheiras do C.E.P.”:

A lama encharcava-me, e a lama do ar, quasi tão espessa como ela, tambem.

À minha volta os camaradas, imoveis, sofriam como eu do frio, do abandono, da alva;

e entre nós estava talvez aquele q. disse q. «a gente já não eramos homens, mas só corage!»

E nós todos, queriamos morrer bem, sem saber por quê, nem por quem,

se era pela Patria, se era por aqueles q. nos abandonaram aqui, e se regalam.

Todos pensavamos numa Mulher, – mãe, noiva, irmã, – ou Numa q. vimos uma vez e não sabemos quem é...

– Mas subito sentimos o ataque, e desentorpecemos as almas para a morte...³⁸⁹

[...]

Poder-se-ia pensar que Lopes Vieira, o poeta que fizera o elogio público da intervenção e de Sousa Lopes na *soirée* musical de 1917, acompanhava aqui Cortesão na crítica do sidonismo e do abandono a que votara o CEP. Mas o intelectual de simpatias monárquicas, incensado pelos integralistas, já se encontrava em 1921 muito distante da República restaurada dois anos antes. Cristina Nobre sinalizou a indignação de Lopes Vieira contra alegadas “medidas de saneamento” de vozes dissonantes, defendidas por amigos como João de Barros (Nobre 2011, 139). Em 1920 renunciará, publicamente, ao grande oficialato da Ordem Militar de Sant’Iago da Espada, com que o ministro da Instrução o desejava distinguir (Idem, 139-140). A ruptura consuma-se com a apreensão pelas autoridades do poema anti-intervencionista *Ao Soldado Desconhecido (morto em França)*, uma feroz acusação da política de intervenção na Flandres, saído em folheto em Março de 1921. Lopes Vieira foi detido e interrogado no Governo Civil de Lisboa.³⁹⁰

³⁸⁹ A fala do soldado (citada de memória) “a gente já não eramos homens, mas só corage!” é retirada de um capítulo escrito por Augusto Casimiro em *Nas Trincheiras da Flandres* (2015, 112). De facto, o “poeta-soldado” enviou a Lopes Vieira a primeira edição do livro, em Maio de 1918, que agradeceu em carta (Nobre 2011, 259). Sousa Lopes leu também atentamente o livro, como veremos.

³⁹⁰ Veja-se Nobre 2011, 143. Os versos mais polémicos seriam estes: “[...] vem, oh Soldado Português da Guerra,/ dormir enfim na tua terra,/ e que a tua presença/ espectral,/ a tua imensa/ presença acusadora e aterradora/ para quem te exportou como um animal,/ se estenda sobre o céu de Portugal!” (*apud* Nobre 2011, 141).

“No «Front» do boulevard Victor” foi por isso escrito num contexto de debate público sobre a política e a memória da intervenção na guerra, renovado pelas cerimónias fúnebres dos Soldados Desconhecidos, em Lisboa e no mosteiro da Batalha, a 9 e 10 de Abril de 1921. A indignação e amargura de Lopes Vieira foi agravada pela questão infame dos mutilados de guerra, surgida precisamente nesses dias. O governo formalizara a intenção de encerrar o Instituto de Reeducação de Arroios, sem esclarecer as suas responsabilidades no futuro dos combatentes fragilizados. O poeta envolveu-se publicamente pela causa. A polémica acentuou-se no *Diário de Lisbôa*, com declarações suas de que os soldados haviam sido enviados para França para satisfazer “interesses políticos”. Numa carta ao director do jornal, Lopes Vieira argumentou que o “desastre” da intervenção na Flandres instalara-se, inabalável, na consciência nacional. Portugal só conseguira sair honrado em virtude do “sacrifício horrendo” dos soldados, “martires conscientes e duplamente heroicos!”. E havia um artista que conseguira captar esse valor: “Ah! Sim! Diante dêsse soldado heroico que o grande pintor Sousa Lopes fixou em telas admiráveis, cuvêmo-nos cheios de admiração e de respeito.”³⁹¹ O “soldado heroico” que Sousa Lopes encontrara – o mesmo que o poeta vira no atelier de Paris – aparecia assim, novamente, exaltado na imprensa da capital, depois de André Brun, mas servindo um combate político de sentido oposto ao de Brun e de Jaime Cortesão.

Estas interpretações dos combatentes e amigos próximos do artista são um sinal da relevância que *A rendição* atingiu no conjunto da obra do pintor. Sousa Lopes criara uma imagem icónica do soldado português da Grande Guerra que era motivo de apropriação, pelo valor de autenticidade que lhe reconheciam, na disputa pelo legado e memória da participação no conflito que se instalou depois do armistício. Voltaremos a este assunto na Quinta Parte.

A pintura já estaria praticamente terminada em 1921, a julgar pelo poemeto de Lopes Vieira. Não foi datada por Sousa Lopes. Mas foi exposta pela primeira vez publicamente no atelier de Lisboa, a “Casa do Regalo” no parque das Necessidades, numa exposição de obras de guerra inaugurada em Janeiro de 1924. Foi também a única grande pintura de guerra, destinada ao MML, que o artista apresentou na exposição individual de 1927, na Sociedade Nacional de Belas-Artes. A recepção da obra será analisada mais produtivamente em capítulo próprio, no âmbito mais vasto da recepção

³⁹¹ “Portugal na Guerra. Uma carta do ilustre poeta Afonso Lopes Vieira”. *Diario de Lisbôa*. 28 Abril 1921: 4. Vejam-se igualmente as edições dos dois dias anteriores.

crítica do legado do artista de guerra. Todavia, convém notar a influência que este *tour de force* de Sousa Lopes teve noutros artistas portugueses. José Joaquim Ramos, por exemplo, pensou talvez que África merecia um épico semelhante. Os seus soldados marcham exaustos pela savana angolana (Figura 136). Também a composição em friso de Carlos Carneiro parece ser uma memória de *A rendição*, dispendo os soldados numa procissão lúgubre (Figura 120). Ela é igualmente visível em *A procissão cinzenta*, divulgada no órgão da Liga dos Combatentes (Figura 237).

Mas no universo da obra de guerra de Sousa Lopes, *A rendição* resultava da convicção de que a sua arte, mesmo que “oficial”, teria de resultar do testemunho da realidade das trincheiras. Sousa Lopes quis basear as suas obras “sobre a verdade dos factos”, como escreveu Vitorino Godinho (*apud* Martins 1995, 318). Esta não era uma questão menor no debate internacional sobre as missões artísticas, como vimos. No Reino Unido, o governo publicitava esse aspecto na contratação de artistas como Nash, Nevinson e Kennington (Malvern 2004, 44). Em França, a autenticidade parecia estar reservada, na percepção pública, exclusivamente aos artistas combatentes e não aos oficiais (Dagen 1996, 97; Maingon 2014, 114-116). Nesta medida, a obra de Sousa Lopes traduz na perfeição o espírito de uma nova pintura de guerra, que vimos Sue Malvern caracterizar. Uma pintura que, nascida de uma carnificina sem precedentes, não se fundava em reconstituições distanciadas e fantasiosas, mas unicamente no valor e na autoridade do testemunho pessoal, de espírito democrático e anti-militarista, e com uma ênfase especial no sofrimento do soldado comum (Malvern 2004, 85-89).

Sousa Lopes irá depois pintar outras obras onde permanece ainda uma noção romântica da guerra e da pintura de batalha tradicional. Mas *A rendição* é o exemplo perfeito de como o pintor conseguiu, no quadro de fragilidade do CEP durante o sidonismo, transcender as expectativas de uma missão que inicialmente parecia emergir da propaganda. Foi um ponto de viragem, indicando-lhe a saída para o impasse examinado no capítulo anterior. A pintura parece ter-lhe sugerido, finalmente, um desígnio superior para a sua missão, desligando-o dos objectivos iniciais de propaganda e colocando no centro do seu projecto o testemunho memorial da pintura histórica.

Capítulo 12

A série de gravuras a água-forte

O ciclo de 14 gravuras a água-forte sobre a Grande Guerra resultou, em grande medida, de uma ideia que Sousa Lopes idealizou ainda antes de partir para a Flandres, mas nunca realizada: organizar um álbum ilustrado sobre a participação portuguesa no conflito mundial (Figuras 238 a 251).³⁹²

Os álbuns de gravuras e edições de artista generalizaram-se nos países beligerantes durante a guerra, devido às necessidades de propaganda, decerto, mas igualmente porque seriam um meio económico e dinâmico para os artistas veicularem uma interpretação original do conflito (Branland 2014, 110). Sucediã-se as iniciativas governamentais, como o álbum de litografias *Britain's Efforts and Ideals* (referido no capítulo 3, figura 55), ou variadíssimos álbuns de artistas como os de André Devambez (1867-1944), Anselmo Bucci (1887-1955) ou Max Slevogt (1868-1932).³⁹³ Nesse âmbito permanecia referencial, sobretudo em páginas de denúncia anti-guerra, a conhecida série de gravuras *Desastres de la Guerra* de Francisco de Goya (1746-1828), alusiva às atrocidades das invasões napoleónicas em Espanha (Figura 254). O conhecido álbum de Otto Dix, intitulado simplesmente “A Guerra” (*Der Krieg*), é em certas páginas um exemplo assumido dessa influência, totalizando um portefólio de 50 gravuras a água-forte e a água-tinta (Figura 255). Publicado em 1924, é provavelmente a série gráfica sobre a Grande Guerra mais discutida e valorizada pela historiografia.³⁹⁴

No caso de Sousa Lopes é importante clarificar o percurso que vai da ideia inicial de álbum até ao presente estado de uma série avulsa de águas-fortes, com dezenas de provas dispersas por colecções públicas e particulares. Os dados essenciais desta história são identificáveis na documentação e na bibliografia. Na primeira entrevista que dá ao jornal *O Século*, antes de seguir para a frente, Sousa Lopes revelou que pensava “fazer um album ilustrado, em muitos exemplares, com impressões da

³⁹² Para uma outra leitura da série de águas-fortes veja-se Simas 2002a, 142-145 e Simas 2012b, 104-113.

³⁹³ André Devambez, *Douze eaux-forts* (Paris, 1915); Anselmo Bucci, *Croquis du front italien* (55 gravuras a ponta-seca, Paris, 1917). Max Slevogt, *Gesichte* [Visões] (21 litografias, Alemanha, 1917).

³⁹⁴ Veja-se por exemplo Cork 1994, 273-279; Winter 1994; Dagen 1996, 222-224; Willet 1998; Becker 2014.

guerra, para o publico”, que não se destinava exclusivamente a Portugal.³⁹⁵ Depois especificou, na proposta formal a Norton de Matos, que seria um álbum com os retratos de figuras de destaque do Exército e da Armada, dos chefes das missões militares estrangeiras enviadas ao país, e com os “episódios que melhor poderem representar o esforço glorioso das nossas tropas”. Esperava realizar uma “verdadeira edição de arte” para venda em Portugal e no Brasil.³⁹⁶ Vimos anteriormente que o artista enalteceu, nesta missiva, a política do governo francês de reunir em álbuns o trabalho de artistas como Scott, Fouqueray, Jonas e Flameng, constituindo “hoje um pecúlio artístico formidável”. O modelo inicialmente pensado por Sousa Lopes estaria por isso muito próximo, como foi dito, de um álbum de propaganda institucional como o de Lucien Jonas, *Les Grandes Vertus Françaises*, publicado em 1916 (Figuras 52 e 256). Não tanto, certamente, pela organização temática pomposa – segundo as quatro virtudes, “patriotismo”, “abnegação”, “dedicação” e “resignação” – mas sobretudo pelo desígnio de moralização patriótica que estas publicações visavam. Mas a ideia do artista português foi-se definindo no decurso da guerra. Em Agosto de 1918 já era bem claro que o álbum seria constituído por 25 águas-fortes, segundo o relatório do major Vitorino Godinho ao comandante do CEP (Martins 1995, 318).³⁹⁷ Regressado da guerra, no ano seguinte, Sousa Lopes revelou ao *Século* em que pé estava a questão e a sua utilidade futura:

*Só posso acrescentar que tenciono fazer um grande album de luxo com as minhas aguas-fortes, das quaes se pensa, creio eu, em fazer uma reprodução barata por meio de heliogravura, para ser distribuida pelas familias dos mortos em campanha e por todos os que se distinguiram na grande guerra.*³⁹⁸

Terminado o conflito, a série que Sousa Lopes ia executando parecia ganhar uma outra dimensão enquanto projecto memorial, em detrimento das necessidades de

³⁹⁵ “Nos campos de batalha. A guerra e a arte. Um pintor portuguez, o sr. Sousa Lopes, reproduzirá os factos principaes da nossa intervenção militar”. *O Seculo*. Edição da noite. 17 Março 1917: 1.

³⁹⁶ Cópia do ofício de Sousa Lopes a Norton de Matos, Abril 1917, PT/AHM/DIV/1/35/80/1. Ver Anexo 4, documento n.º 3.

³⁹⁷ Sucedendo a Vitorino Godinho como chefe da Repartição de Informações do CEP, o major (e também pintor) José Joaquim Ramos propôs, no ano seguinte, que o capitão do serviço artístico fosse “incumbido de preparar 12 postaes, com fragmentos dos seus quadros e aguas fortes que serão mandados reproduzir no mercado pela Comissão de Compras. § Alguns d’estes postaes deverão ser tratados a côres.” Veja-se proposta do chefe da RI datada de 6 Março 1919, PT/AHM/DIV/1/35/80/1. Não se conhecem tais.

³⁹⁸ “Quadros da Grande Guerra. A obra do pintor Sousa Lopes. Uma palestra com o artista sobre o destino que virão a ter os seus valiosos e sugestivos trabalhos”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

propaganda com que o artista conseguira cativar o governo em 1917. O número total de 25 gravuras é confirmado no contrato com o Ministério da Guerra para a decoração das salas do Museu de Artilharia (Documento 9). No entanto, a passagem onde se escreve que as águas-fortes se destinariam “à edição de um album de luxo e outra edição de vulgarização” encontra-se riscada, ou seja, cancelada. É um pormenor intrigante mas que antecipa, de facto, que as duas publicações nunca seriam dadas a lume. Porque é que o Ministério recuou? Não há qualquer indício concreto que sugira uma hipótese. É no entanto provável que o projecto tenha esbarrado nas restrições financeiras que o governo da República enfrentava, com a inflação galopante e a desvalorização do escudo no pós-guerra e, especificamente, na conjuntura de redução das despesas da Secretaria da Guerra (Rosas e Rollo 2009, 199-200; Godinho 2005, 277). Mas esta é, realmente, a última referência relativa à possibilidade de publicação dos dois álbuns. O facto de Sousa Lopes optar por não publicar o álbum numa casa particular, mesmo a edição em heliogravura, sublinha a obrigação que o artista considerava, decerto, ser a do Estado, uma vez que a sua proposta fora aprovada em Conselho de Ministros em 1917. Confirmada a impossibilidade, o artista desistiu de realizar o número total de 25 águas-fortes.

Em 1922 o governo português ofereceu uma colecção de 13 águas-fortes do artista ao Musée de l’Armée, em Paris, com a finalidade de ser exposta nas salas dos Aliados desse museu militar, situado nos Inválidos.³⁹⁹ Novas provas foram apresentadas na referida exposição de trabalhos de guerra realizada no atelier lisboeta do pintor, em Janeiro de 1924, da qual apenas existem notícias na imprensa.⁴⁰⁰ Mas é no catálogo da exposição individual de 1927, na SNBA, que Sousa Lopes reúne a série de 14 águas-fortes que executara até então e fixa definitivamente o título de cada uma delas. No catálogo insere uma nota onde parece resignado quanto à não publicação do álbum, passada uma década sobre a ideia inicial: “Destas águas-fortes não existe edição comercial. O autor fez, porém, uma pequena tiragem de cada placa que tem à disposição das pessoas que desejarem possuil-as.”⁴⁰¹

³⁹⁹ Números de inventário 1730 C1, 1732 C1, 1734 C1-1744 C1. Oferecidas juntamente com cinco pinturas a óleo e quatro aguarelas de Sousa Lopes, conjunto discutido no capítulo 15.

⁴⁰⁰ Veja-se por exemplo “Vida artística. Impressões e notícias. Artes plasticas. Os quadros de guerra de Sousa Lopes”. *Diario de Noticias*. 5 Janeiro 1924: 3.

⁴⁰¹ Veja-se *Exposição Sousa Lopes 1927*, na parte “Obras sôbre a Grande Guerra”, n.ºs cat. 5-18. Não se sabe a quantidade da tiragem. Mas para a exposição de 1924 Sousa Lopes fez 35 provas de cada, como

Para a datação destas gravuras a referência deverá ser a colecção oferecida ao museu de Paris, sendo todas provas de artista e quase todas estão datadas.⁴⁰² Mas existem igualmente provas de artista no acervo do Museu Militar de Lisboa e na colecção dos herdeiros (col. HJSLPF). Todas coincidem nas datas. Por elas se compreende que Sousa Lopes executou a grande maioria das chapas matrizes em 1918 e 1919.⁴⁰³

Avaliando o conjunto percebem-se, desde logo, alguns aspectos importantes que merecem referência. Sousa Lopes parece ter abandonado logo de início a ideia de reunir um álbum ilustrado de propaganda do CEP, de carácter institucional, com retratos de militares ilustres e episódios do “esforço glorioso” da campanha da Flandres. Dir-se-ia que a experiência concreta da guerra motivou-o a criar um projecto mais pessoal, que assumisse a dimensão de um documentário mais próximo da vivência dos soldados no *front* português, como se idealizasse um documentário alternativo à reportagem fotográfica de Arnaldo Garcez. Este objectivo foi refinado por uma vontade especial em comunicar a intensidade dramática dos combates e o ambiente de destruição da paisagem da frente da Flandres. Todavia, os episódios “gloriosos” que planeava captar sobrevivem em algumas páginas da batalha do 9 de Abril. Não existe, por outro lado, uma sucessão narrativa das imagens ou um argumento geral que dê sentido a todo o conjunto – e não é líquido que Sousa Lopes pretendesse sugerir uma dimensão narrativa –, apesar de se poder notar ressonâncias entre alguns motivos, como veremos. São sobretudo momentos expressivos da campanha da Flandres, por vezes com uma

subscreeveu nas quatro águas-fortes adquiridas por Columbano para o MNAC (n.ºs inv. 566-569). Na exposição de 1927 os preços variavam entre 600\$00 e 2000\$00.

⁴⁰² Nesses exemplares Sousa Lopes subscreeveu a lápis, junto ao canto inferior esquerdo da mancha, “Prova d’art.” ou “Épr. d’art.” (*Épreuve d’artiste*). São provas que o gravador guardou para o seu acervo ou destinou a ofertas.

⁴⁰³ Sousa Lopes datou uma água-forte de 1917, quatro de 1918, cinco de 1919 e uma de 1921. Às restantes atribuí uma data (entre parêntesis, como noutros casos). As chapas matrizes em cobre pertencem ao acervo do MNAC-MC; vejam-se algumas reproduções em Silveira 2015a, 96-109. Duas das matrizes são reproduzidas nesta tese, Anexo 1, figuras 252 e 253. É seguro afirmar que a maioria foi executada num período aproximado a um ano, que medeou entre Junho 1918, quando as estadias em Paris começam a ser mais prolongadas e o início de Agosto 1919, quando se prepara para regressar a Lisboa. Godinho escreve no relatório de Agosto 1918 que o artista possuía nessa data 2 já “completas” e 12 prontas a serem gravadas, ou seja, ainda sem matriz (Martins 1995, 318). Por outro lado, no contrato celebrado com o Ministério da Guerra em Outubro 1919 refere-se que já existiam “onze placas” das águas-fortes (ver Anexo 4, documento n.º 9). As matrizes foram portanto, na maioria, executadas em Paris, nos ateliers da rua Malebranche (n.º 11), perto do Panteão, e do boulevard Victor (n.º 19), na Porta de Versalhes. A sobrinha do pintor, Júlia de Sousa Lopes Pérez Fernandes, contava que Sousa Lopes tinha nas mãos algumas manchas do ácido, no qual as matrizes são banhadas após o trabalho de incisão da cera ou do verniz, que cobre inicialmente a chapa. Relato transmitido por Felisa Perez, 11 Abril 2012.

dimensão súbita, de um instantâneo que fixa uma acção, talvez já impregnada pelo medium fotográfico. É, ainda assim, possível encontrar três temas ou conjuntos que enformam este ciclo de gravuras e sugerem as suas possibilidades de leitura: momentos da vida dos soldados no sector português, que se articulam numa dimensão próxima da reportagem; episódios da batalha do Lys; e motivos que são alegorias da destruição da guerra, em tom de elegia.

Comando de um batalhão da Brigada do Minho na Ferme du Bois foi a primeira água-forte realizada, a única datada de 1917 (Figura 238). Sousa Lopes encontrou esta unidade à entrada de um posto de comando desse subsector da frente portuguesa, onde trabalhou pela primeira vez em Outubro desse ano. A 4.^a Brigada do CEP era assim conhecida por ser formada por quatro batalhões de infantaria oriundos do Minho: o n.º 3 (Viana do Castelo), n.º 8 (Braga), n.º 20 (Guimarães) e o n.º 29 (Braga). Quando gravou a placa, Sousa Lopes não poderia saber que a Brigada do Minho ficaria célebre pela acção valorosa na batalha do Lys, resistindo ao avanço inimigo em Fauquissart e suportando um elevado número de mortos, feridos e prisioneiros (Martins 1995, 249). Condecorada com a Cruz de Guerra de 1.^a classe, a designação “Brigada do Minho” ficou consagrada na documentação oficial. Sousa Lopes ofereceu uma prova desta gravura a Norton de Matos.⁴⁰⁴

O posto de comando de Ferme du Bois era uma quinta (*ferme*) em ruínas, que possuía um pátio que André Brun baptizou como o “Pátio das Osgas” (Brun 2015, 135). Foi nas suas imediações que Sousa Lopes se instalou por uma semana em Fevereiro de 1918. Brun descreve-o a desenhar pausadamente os detalhes daquela “ruína tão pitoresca onde viera acolher-se”, observando as tarefas quotidianas dos soldados de Infantaria 23. Os jantares de oficiais prolongavam-se pela noite fora. Vimos anteriormente um desenho deste espaço (Figura 186). Mas será a partir de um outro esboço, com um ângulo mais amplo do pátio, que Sousa irá compor o cenário da água-forte, retratando um grupo de soldados em refeição (Figuras 239 e 257). Desenhado à parte, o grupo de militares será integrado na vista do “pátio das osgas”, inicialmente despovoado (Figura 258). Existe uma rara prova de estado desta gravura (isto é, uma

⁴⁰⁴ Sousa Lopes ofereceu-lhe a gravura, possivelmente, na passagem do ex-ministro por Paris (a caminho da Conferência de Paz), onde terá posado para o seu retrato (Figura 235). Tem a seguinte dedicatória: “Ao Ex.mo Senhor Norton de Matos/ homenagem do seu grato/ admirador/ Sousa-Lopes/ 1919”. Foi apresentada na exposição, referida anteriormente, *Portugal nas Trincheiras. A I Guerra da República* (Lisboa, 2010). Sousa Lopes compôs a gravura a partir de um desenho quase idêntico, hoje em colecção particular, reproduzido em Silveira 2015a, 114, fig. 102.

prova que fixa um estado anterior ao definitivo), única em toda a série, que indica que o águafortista trabalhou por último os valores de claro-escuro (Figura 259). Datou-a de 1917. É um lapso evidente, pois não poderia ter sido aberta antes do desenho do ano seguinte, e do próprio episódio representado (Figura 257). Sousa Lopes ofereceu exemplares da água-forte final a André Brun e a Jaime Cortesão, como recordação do batalhão onde serviram na Flandres.⁴⁰⁵

A água-forte *Ao parapeito* tem a singularidade de ter motivado a mais penetrante descrição dos trabalhos de guerra de Sousa Lopes por um combatente, a par das considerações de Jaime Cortesão sobre *A rendição*. Os soldados são representados na posição de “a postos”, alinhados nas banquetas do parapeito, vigiando a “terra de ninguém” (Figura 240). Na verdade, foi o desenho que a antecede o objecto da descrição memorável de Américo Olavo. Sousa Lopes realizou o esboço nas trincheiras de Fauquissart sob o olhar atento do capitão (Figura 260). As observações de Olavo exprimem notavelmente a profundidade de significados que certas imagens do artista do CEP suscitavam nos combatentes, que importa resgatar:

Ao chegarmos ao encontro da [trincheira] Masselot com a primeira linha no posto de metralhadora que aqui está estabelecido, o pintor pede um momento de espera e começa a desenhar. Pouco a pouco dos seus traços sae o parapeito, e contra ele os homens com os seus chapéus metalicos rasando-lhe a crista. Mas sai mais ainda, na postura dos soldados e no conjuncto, o misterio que vae para alem da nossa linha, as surpresas que ahi germinam, a atmospheria de temor que uns vivem, a de decisão em que outros se encontram.

O silencio é inteiro, completo, afoga toda a terra, emprestando, no impreciso da sombra, uma vida irreal às cousas inertes (Olavo 1919, 205-206).

Repare-se que na estampa Sousa Lopes retirou um dos soldados alinhados no desenho, para que a divisão lumínica do céu, com a sombra da noite prestes a descer, fosse mais perceptível ao olhar. A gravura será reproduzida em 1919, com inteira justiça poética, na capa do livro de Américo Olavo (Figura 261). Foi também nesse ano

⁴⁰⁵ A prova de Brun tem a seguinte dedicatória: “A André Brun/ querido camarada,/ especial amigo,/ como recordação do seu batalhão e/ do seu amigo/ S.L.”. Foi apresentado na exposição referida na nota anterior. O exemplar de Cortesão tem igualmente uma dedicatória: “Ao Doutor Jayme Cortezão/ recordação do/ seu batalhão do C.E.P./ e do seu camarada/ e sincero admirador/ Sousa-Lopes”. Veja-se fotografia da obra no espólio do escritor: BNP, ACPC, Espólio Jaime Cortesão (E25), Desenhos da Grande Guerra, n.ºs 1484-1485.

exposta no *Salon* de Paris, dedicado às obras de assistência de guerra, juntamente com *A Brigada do Minho* (ou, em alternativa, *Infantaria 23*), mas sob um título diferente, *Les guetteurs*.⁴⁰⁶ Ao expôr a gravura em Lisboa, na individual de 1927, Sousa Lopes decidiu claramente adoptar o título de um conhecido livro sobre a batalha da Flandres, *Ao Parapeito*, do tenente João Pina de Morais (1889-1953).⁴⁰⁷ Sobre a participação no *Salon*, em 1919, Sousa Lopes dirá nesse ano ao *Século* que o intuito fora “mais para que ficasse registado no catalogo o nome do nosso paiz do que propriamente pela esperança de qualquer sucesso.”⁴⁰⁸

A «*Masselot*» foi, tal como a gravura anterior, quase decalcada de um desenho registado nas trincheiras (Figuras 241 e 219). Este apareceu-nos no capítulo anterior, onde se notou a transferência do motivo do soldado, sob as redes de camuflagem, para o lado direito da pintura *A rendição* (Figura 210). É um intercâmbio raro na obra de Sousa Lopes. Como vimos em transcrição anterior, a “*Masselot*” era uma trincheira de ligação à primeira linha que Sousa Lopes e Olavo percorriam com frequência. Na gravura o nome da trincheira ficou bem visível na tabuleta, tal como no desenho. Mas há notáveis diferenças entre eles. Na estampa os soldados que acompanhavam a figura principal desaparecem, e a figura doravante solitária, talvez trágica, transporta não uma espingarda mas uma pá, que bem poderá ter enterrado o corpo de um camarada. É o que o cemitério por trás parece sugerir, com as cruces alinhadas, quase fantomáticas, assomando por trás das redes de camuflagem.

Por vezes os títulos que Sousa Lopes subscreve em algumas provas de artista não correspondem totalmente aos do catálogo de 1927, clarificando-se desse modo o assunto representando. A água-forte *Duas ordenanças de Infantaria 11* é disso um exemplo flagrante (Figura 242). Representa dois soldados às ordens de um oficial, ou unidade, transportando os volumosos fardos que já conhecemos de *A rendição*, usando os típicos pelicos e safões, que estes “lãzudos”, do batalhão de Évora, apreciariam mais do que ninguém. Seria, ainda assim, um assunto trivial. Mas a prova de artista na

⁴⁰⁶ As duas águas-fortes que expôs em Paris tinham os títulos *Les guetteurs (secteur portugais dans le Nord)* e *L'abri de Ferme-du-Bois (secteur portugais)*. “*Les guetteurs*” pode ser traduzido por “Os vigias”. Veja-se *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie et art appliqué exposés au Grand Palais des Champs-Élysées. Exposition organisée au profit des œuvres de guerre de la Société des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts 1919*, 86, n.ºs cat. 1476-1477 (secção “gravure et lithographie”).

⁴⁰⁷ Morais 1919. Teve 2.ª edição em Outubro desse ano. Foi traduzido para língua francesa em 1930 como *Au Créneau* (Paris, Librairie Valois, col. Combattants Européens).

⁴⁰⁸ “Quadros da Grande Guerra. [...]”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

colecção do MML precisa a situação: “Duas ordenanças do 11 d’infant.^a depois d’um ataque de gases” (n.º inv. 2397). Com efeito, na noite da passagem de ano (1918) o batalhão sofreu um violento bombardeamento com gases às suas posições em Laventie, que durou até às três da manhã, inutilizando por completo uma companhia e provocando 11 mortos (Martins 1995, 171). O artista terá, assim, testemunhado os efeitos do ataque em alguns soldados. No entanto, Sousa Lopes utilizou para esta água-forte um desenho feito em Fauquissart, junto de Infantaria 2, que fixou a “primeira ideia” da pintura *A rendição* (Figura 220). É mais uma evidência das várias possibilidades que o artista encontrava em alguns esboços, como se notou anteriormente. Não por acaso, Sousa Lopes ofereceu uma prova desta gravura a Cortesão, reproduzida depois na capa das suas memórias de combatente (Figura 262).⁴⁰⁹ Tal como na pintura encontrava-se nesta estampa, seguindo a leitura do escritor, um possível arquétipo do soldado português da Grande Guerra.

Os soldados atingidos gravemente, como os de Infantaria 11, eram prontamente evacuados para os postos de socorros avançados, onde uma equipa médica administrava os primeiros curativos. Sousa Lopes gravou um desses postos médicos que normalmente se situavam atrás da segunda linha de trincheiras (Figura 243). Foi num abrigo como este que o artista se alojou durante a temporada de Fauquissart junto das tropas de Américo Olavo (Olavo 1919, 207). É tentador pensar que também poderia ser o posto onde o capitão-médico Cortesão prestava os primeiros socorros, a vítimas trazidas pelos maqueiros, num abrigo precário onde entrava o pó, o frio e a chuva (Cortesão 1919, 94). Concretamente, é possível ver no canto inferior esquerdo da mancha, quase imperceptíveis a olho nu, algumas palavras gravadas que o localizam: “Path Post/ Rue du Bois/ 1917” (Figura 263). A Rue du Bois ligava Béthune ao centro do sector em Neuve-Chapelle, correndo perto do actual cemitério militar português em Richebourg. *A épreuve d’artiste* em Paris está, no entanto, datada de 1919.

Nem todas as águas-fortes possuem um desenho preparatório, ou quase idêntico, utilizado por Sousa Lopes para gravar a matriz. É o caso do posto de socorros avançado, entre outros. Mas o exemplo mais expressivo, e talvez mais surpreendente, está num par de águas-fortes que se destaca deste primeiro grupo de imagens, e que forma um díptico

⁴⁰⁹ Lê-se na dedicatória da gravura: “A Jayme Cortezão/ homenagem do/ camarada e sin/ cero admirador/ Sousa-Lopes”. Veja-se fotografia da água-forte no espólio do escritor: BNP, ACPC, E25, Desenhos da Grande Guerra, n.ºs 1484-1485.

sobre as acções de combate entre trincheiras inimigas: *Patrulha de reconhecimento na Terra de Ninguém* e *Os very-lights* (Figuras 244 e 245). As patrulhas de reconhecimento, de escuta ou de protecção de trabalhos eram operações frequentes nas primeiras linhas: era necessário obter informações precisas sobre as defesas do inimigo, de que os comandos necessitavam, ou reparar as redes de arame farpado que protegiam as trincheiras, destruídas pela artilharia, situações que resultavam com frequência em confrontos e represálias (Martins 1934, 263-264). Na primeira estampa o águafortista representa uma patrulha de cinco soldados rastejando em direcção às trincheiras alemãs, rasos ao terreno lamacento e acidentado da “terra de ninguém”. É subtil e tecnicamente notável o efeito da luz nocturna (o luar, ou o clarão fugaz de um very-light), que desce sobre as costas arqueadas dos soldados e ilumina difusamente o terreno. Não subsistiu qualquer o desenho de composição, mas é nítido que Sousa Lopes utilizou os estudos que realizara no campo de instrução de Marthes, registando os exercícios dos soldados (Figuras 169, 264 e 265). Vitorino Godinho parece ter referido este trabalho como a primeira água-forte de Sousa Lopes. Contudo, a prova de artista oferecida a Paris está datada de 1919.⁴¹⁰

Não é impossível que o artista possa ter testemunhado o início de uma operação como esta, durante a noite, observando os soldados a saltar o parapeito e o modo como rastejavam na “terra de ninguém”. Mas em 1919 já haviam sido publicados vários livros de combatentes que descreviam, de forma impressiva e detalhada, as patrulhas nocturnas de reconhecimento ou de ataque, como os relatos de Augusto Casimiro (2014, 183-187), André Brun (2015, 78) ou João Pina de Moraes (1919, 59-68). O livro de Augusto Casimiro, *Nas Trincheiras da Flandres*, impressionou fortemente Sousa Lopes. Foi o primeiro livro, notei anteriormente, de um combatente português publicado no país, em Maio de 1918, atingindo a quarta edição no ano seguinte. Sousa Lopes escreveu-lhe uma carta entusiasmada: “Meu Querido Amigo estou lendo o seu livro, e o meu entusiasmo por si e por elle vae n’um crescendo alucinante mas delicioso. § Elle é tão seu, está tão parecido, que o seu melhor retrato não me faria melhor companhia: Obrigado! Bravo! Parabens!”.⁴¹¹ Talvez o artista tenha lido, com especial atenção, o

⁴¹⁰ Godinho parece aludir a esta gravura quando se refere ao “seu primeiro trabalho” como “A esplendida *agua-forte* «Uma Patrulha»” (*apud* Martins 1995, 318). Veja-se Anexo 4, documento n.º 7. O exemplar do Musée de l’Armée tem o n.º inv. 1735 C1.

⁴¹¹ Carta de Sousa Lopes a Augusto Casimiro, n. dat. (c. 1918-1919), 2 fólios. BNP, ACPC, Espólio Augusto Casimiro (D5), caixa 3. Transcrita integralmente no Anexo 3, carta n.º 8.

capítulo que descreve um raide da gente de Casimiro às linhas inimigas, pelo terreno “de ninguém”, entre avanços e paragens na antecipação do inimigo, sob um “lunar algente e hostil”. O capítulo intitula-se “Uma patrulha de combate”: “Rastejando... Uma serenidade enorme toma-nos a alma, aos poucos... E não é resignação, abandono, esta serenidade... É feita de confiança e certeza, de resoluta vontade e orgulhosa aceitação de Morte...” (Casimiro 2014, 185).

O par desta água-forte, virada ao alto, intitulada *Os very-lights*, representa igualmente uma patrulha rastejando na “terra de ninguém” (Figura 245). As baionetas caladas, bem visíveis na extremidade das figuras, dizem-nos talvez que esta será mesmo uma patrulha de combate, como a narrada por Casimiro. Os *very-lights* – foguetes de iluminação disparados por pistola – eram lançados durante a noite para detectar as movimentações inimigas na *No man’s land*, como diziam os ingleses, ou no “bilhar” (*le billard*), como dizia o calão francês das trincheiras (Brun 2015, 77). A patrulha portuguesa parece ter sido detectada pela luz momentânea dos foguetes, que se apagam no solo, junto do arame farpado no horizonte, e os soldados, imóveis, comprimem o corpo contra o terreno, evitando serem atingidos pelas metralhadoras inimigas que, na dúvida, batem todo o terreno. Casimiro publicou no seu livro um curto capítulo intitulado “Elogio do *very light*”, onde descreve os seus efeitos visuais, numa prosa característica:

Primeiro é a detonação que arremessa ao alto a pequena carga luminosa... As sentinelas mergulhadas na treva, ouvido atento, olhos espantados de escuridão, estremeçam...

Já ao alto, num ruído mais leve, a grande flor luminosa abre, fixa-se um momento, desfolha as pétalas ardentes...

E a Terra de Ninguém acorda, soergue o manto negro que a sufoca e esmaga...
(Casimiro 2014, 191).

Sousa Lopes permanece aqui o impressionista fascinado pelos efeitos plásticos da luz nocturna, procurando resgatar uma dimensão estética da acção dissimulada da guerra moderna. Combinou nesta gravura, ineditamente, a técnica da água-tinta, utilizando grãos de resina na chapa pronta, de modo a conseguir um efeito mais uniforme do céu e do terreno, que adquirem visivelmente uma qualidade granulada. São evidentes as possibilidades técnicas do gravador em sugerir a ambiência nocturna e

a luz intensa, quase alucinatória, dos foguetes, como sublinhou Marine Branland.⁴¹² A *Patrulha* e *Os very-lights* são, efectivamente, os únicos “nocturnos” desta série.

A batalha do Lys sugeriu a Sousa Lopes três águas-fortes, que podem ser entendidas como um segundo núcleo desta série. Vimos no capítulo 10 que no rescaldo da batalha o artista oficial visitou várias unidades e formações, como se de um repórter se tratasse, conversando com os soldados e oficiais e deles colhendo as informações e os relatos necessários para o seu trabalho. No caso de *Manhã de 9 de Abril (Bombardeamento de La Couture)* (Figura 246), existe uma prova de artista onde se indica com mais precisão o assunto representado: “A resistência do 13 e 15 d’Infant.^a no reducto de Lacouture” (MML, n.º inv. 2373). Trata-se, portanto, da resistência dos batalhões de Vila Real e de Tomar nas trincheiras frente a La Couture, que Sousa Lopes ensaiou em vários desenhos (Figuras 191-194, 201 e 202). É a água-forte mais dramática e convulsiva da série, uma cena de batalha realmente inovadora que representa, no meio de fortes explosões, um grupo de soldados encurralados na trincheira, que parecem querer evacuar, disparando um deles a arma num esgar de desespero. Em primeiro plano domina o arame farpado retorcido e agressivo (Figura 266). A paisagem em redor é fustigada pelas explosões da artilharia, motivando uma escrita agitada no céu, em espirais, e ao centro o desabamento de um telhado em ruínas.

É interessante observar os sucessivos estudos que conduziram à gravura final. Talvez tudo tenha tido origem no desenho da trincheira de Senechal Farm, palco da resistência do 13 frente a La Couture (Figura 199). Sousa Lopes ensaiou depois (ou antes, não sabemos) um movimento de soldados saltando da trincheira, que não se definiu mais (Figura 201). Mas é o motivo principal da trincheira e, depois, a representação provável dos metralhadores do 13 (Figura 202), que o desenhador irá fundir num desenho a carvão mais detalhado, onde já aparece o motivo do telhado a desabar (Figura 267). Recorde-se que, para Sousa Lopes, as fermes arruinadas que se avistavam entre trincheiras eram metáforas do horror e da destruição da guerra, segundo

⁴¹² Foi o único trabalho de Sousa Lopes a figurar numa exposição internacional sobre as representações visuais da Grande Guerra, *Vu du front. Représenter la Grande Guerre* (Paris, Musée de l’Armée, 15 Outubro 2014 a 25 Janeiro 2015). Veja-se texto sobre esta gravura da autoria de Marine Branland (que nela identifica a água-tinta), em Romanowski 2014, 265, n.º cat. 208. Uma lista de obras do artista insere no Álbum n.º 36, pertencente à LC, regista a gravura como sendo uma “água-forte clorida” (n.º 62), ficando por esclarecer em que consistiria a técnica. Foi a única estampa da qual Sousa Lopes não fez tiragem para a exposição de 1927, indicando no catálogo “esgotado”. Note-se ainda um outro pormenor, mas de difícil explicação, caso único na série: as raras provas existentes ostentam fora da mancha o escudo da República Portuguesa (seja em Paris, no CAM/FCG ou em col. particular).

Olavo (1919, 204). O metralhador irá depois desaparecer no desenho final, quase idêntico à água-forte, e a trincheira desloca-se para a direita dando primazia à destruição da paisagem pelo bombardeamento (Figura 268).

Outro relato do 9 de Abril que Sousa Lopes decidiu fixar em gravura foi sobre a acção comandada pelo capitão de artilharia José Beleza dos Santos, certamente um dos feitos “gloriosos” que previa retratar no seu álbum (Figura 247). O longo título com que a apresentou na exposição de 1927 resume bem a acção de Beleza dos Santos na batalha. Debaixo de fogo, em Neuve-Chapelle, o capitão conseguiu pôr a salvo as suas peças de 75, recebendo por isso um louvor do general Gomes da Costa.⁴¹³ É a composição mais complexa da série, envolvendo soldados (um deles transporta um ferido às costas) e viaturas com as peças de artilharia, puxadas com esforço pelos equídeos, num movimento dinâmico que decreve um arco e que se dirige do primeiro plano ao horizonte. O “fogo de barragem” inimigo revolve o terreno e causa expressivas nuvens de poeira no céu, onde se recorta a contra-luz a figura do sota-guia brandindo o chicote (Figura 269). À direita, vigiando a operação, é retratado Beleza dos Santos (Figura 270). A composição interessou tanto Sousa Lopes que a ensaiou numa pintura a óleo e num outro trabalho a guache e pastel, este acentuando as deflagrações (Figuras 271 e 272). São muito provavelmente esboços para uma pintura destinada às salas do Museu de Artilharia, que o artista decidiu abandonar pela água-forte.

Quanto ao *Episódio do bombardeamento do 9 de Abril* não é clara a acção representada (Figura 248). Mas poderiam ser, perfeitamente, artilheiros às ordens de Beleza dos Santos. Sobressai o esforço e a urgência dos soldados em manobrar o canhão de 75, debaixo de fogo inimigo, como sugere o tracejado caótico no céu. É uma composição engenhosa, que sugere rapidez e movimento, com a direcção do canhão e a gestualidade das figuras a criarem linhas diagonais de sentido inverso. Existe um desenho prévio mais genérico, menos pormenorizado (Figura 273). A relação entre os dois é significativa de como o estilete agitado, mas sempre preciso, de Sousa Lopes

⁴¹³ Foi um dos primeiros oficiais a receber a Cruz de Guerra, no QGC de Roquetteiro a 13 Outubro 1917, durante a visita do Presidente Bernardino Machado à frente portuguesa. Louvor de 20 Junho 1918 do comandante da 2.^a Divisão presente na batalha, general Gomes da Costa: “[...] porque no combate do dia 9 de Abril do corrente ano manifestou muita atividade no comando da sua bateria [2.^a bateria do 1.^o Grupo de Baterias de Artilharia, Croix-Barbée] que estava em apoio tomando a iniciativa de fazer fogo quando lhe pareceu conveniente, por não ter recebido ordens e fazendo retirar as suas peças da posição salvando-as, mostrando mais uma vez ser um oficial energético.” Veja-se PT/AHM/DIV/1/35A/1/4/1059/José Maria da Veiga Cabral Beleza dos Santos. O protagonista da gravura foi primeiramente identificado em Santos 1962, 68, n.º cat. 16, que lhe atribuiu um título diferente: *9 de Abril: O capitão Beleza dos Santos atravessa uma densíssima barragem de artilharia e consegue salvar a sua bateria de 75.*

inventa sempre inúmeros detalhes que enriquecem os estudos prévios, e confere um suplemento de vivacidade e sentimento às ideias esboçadas em desenho. Há o objectivo evidente destas duas últimas gravuras representarem a artilharia – arma fundamental do CEP – no álbum ilustrado que o gravador idealizara em 1917.

Dando uma sequência ao tema da batalha, Sousa Lopes concebeu por fim um conjunto de três águas-fortes que representam vestígios, destroços, os sinais da luta no sector português. São principalmente alegorias da destruição da guerra. Ao percorrer os locais de combate no antigo sector do CEP, depois do armistício, Sousa Lopes encontrou um motivo que lhe prendeu a atenção: uma *Sepultura de um soldado português desconhecido, na Terra de Ninguém* (Figura 249). A sepultura é demasiado invulgar para ter sido imaginada pelo artista. Foi improvisada com o cano de uma espingarda, ao alto, cruzada por uma pá, como nos mostra um desenho pormenorizado, datado de 1918 (Figura 274). A estampa na colecção do MML indica que o artista a encontrou em Neuve-Chapelle (n.º inv. 2371). Recorde-se que a “terra de ninguém” era o território temido que os soldados outrora haviam percorrido, rastejando como répteis nas noites de combate (Figuras 244 e 245). É possível que Sousa Lopes quisesse sugerir uma relação narrativa entre estas gravuras. Em todo o caso, entre desenho e água-forte surgem alterações importantes: as árvores esgalhadas no horizonte desaparecem, não distraíndo o olhar da sepultura solitária, e o terreno, antes poeirento e revolto, tornou-se húmido e lamacento, sulcado pelas crateras dos obuses que parecem preenchidas pela água da chuva, um efeito belo que sugere a paz depois da tempestade.

A luta da artilharia na batalha de 9 de Abril, representada em gravuras anteriores (Figuras 247 e 248), parece ter o seu epílogo, próximo de um requiem, em *Canhão desmantelado (Le Touret, 1918)* (Figura 250). Era um dos inúmeros destroços da batalha do Lys que se podiam observar no antigo sector do CEP. Talvez seja um dos obuses de Le Touret que Ferreira Martins, pelo Estado-Maior, solicitou a aquisição aos britânicos, por terem sido guarnecidos a 9 de Abril por artilheiros portugueses.⁴¹⁴ Com efeito, Sousa Lopes esclarece numa prova de artista que representou um “Canhão

⁴¹⁴ Os obuses em questão, que permaneciam danificados em Le Touret, haviam pertencido à “9.ª Brigada Inglesa”. O futuro historiador do CEP justifica assim o pedido: “Estes dois obuses encontram-se bastante destruídos por efeito do combate d’aquela dia e ser-nos-ia bastante agradável obte-los assim, por terem sido guarnecidos por portuguezes afim de figurarem no nosso museu de guerra que por ventura venha a constituir-se.” Veja-se officio do coronel Ferreira Martins à Missão Britânica, 14 Abril 1919, PT/AHM/DIV/1/35/80/1. No antigo arquivo do CEP não existe resposta ao pedido. É possível, portanto, que Sousa Lopes tenha representado um desses obuses destruídos em Le Touret.

desmantelado pelos soldados portugueses antes de ser abandonado depois de esgotados os meios de resistencia” (MML, n.º inv. 2402). É possível que uma fotografia de Arnaldo Garcez lhe tenha sugerido o assunto, ou uma visita a Le Touret, ou até guiado na composição da imagem (Figura 275). Sousa Lopes pôde observá-la também em postal, publicado pelo CEP em 1919, numa colecção referida anteriormente, *Sector Portuguez – Zôna devastada/ Secteur Portugais – Zone dévastée* (Figura 276). Trata-se, sem dúvida, do mesmo canhão. Se examinarmos gravura e fotografia o objecto tem em ambas o mesmo rombo na parte anterior do cilindro, provocado pelos soldados em retirada. Na água-forte a mão crispada do soldado, em *rigor mortis*, que assoma por baixo da roda do canhão, é uma nota dramática que alude às vítimas do combate, mas pouco plausível que o artista tenha observado no local (o ângulo da foto de Garcez não permite confirmar). Em todo o caso, não subsistiu qualquer estudo em desenho para esta água-forte tardia, datada de 1921.

Uma encruzilhada perigosa (Figura 251) parece abrir para uma interpretação mais ampla que as gravuras anteriores, propondo uma meditação, ou interrogação, não apenas de sentido religioso, mas talvez de âmbito civilizacional. Representa um dos vários calvários que pontuavam o sector do CEP, destruído pela avalanche de 9 de Abril. Num terreno revolvido pela destruição a imagem solitária de Cristo surge-nos mutilada, presa a uma árvore, como que ainda pregado à cruz do martírio. À sua beira uma estrada, deserta, conduz a um destino desconhecido. Uma prova da água-forte foi adquirida por Columbano na exposição de 1924. O título com que foi inventariada no MNAC é, no entanto, muito pouco típico em Sousa Lopes, mais inclinado a títulos objectivos e descritivos.⁴¹⁵ Faz lembrar as legendas-título de Goya nos *Desastres de la Guerra*, por vezes sarcásticas mas quase sempre uma advertência ao leitor. O tema do

⁴¹⁵ Foi inventariada com o título *Portugal na Grande Guerra: Uma encruzilhada perigosa* no livro de inventário do MNAC pelo conservador do museu (e também pintor) Francisco Romano Esteves (1882-1960), veja-se p. 201. Mas é provável que Sousa Lopes a tenha intitulado no catálogo da exposição de 1927 como *Paisagem do «Front de Flandres»*. Veja-se *Exposição Sousa Lopes 1927*, na parte “Obras sobre a Grande Guerra”, n.º cat. 12. Não parece existir outra gravura de Sousa Lopes elegível para esta hipótese. Na retrospectiva de desenhos e gravuras de 1945, no Estúdio do SNI, onde foi apresentado o maior número de águas-fortes de sempre (31 números de catálogo), também não figura *Uma encruzilhada*, mas sim o título de 1927. Veja-se *Exposição retrospectiva do pintor Sousa Lopes. Desenhos e gravuras 1945*, n.º 5 das gravuras. O catálogo foi provavelmente organizado por Diogo de Macedo, que o prefacia, e que sucedeu a Sousa Lopes como director do MNAC. Foi Macedo que assinou o inventário das 28 chapas matrizes integradas no ano seguinte (com o n.º 1207), onde não aparece o título de Romano Esteves, mas sim o título (abreviado) de *Paisagem do Front*. Veja-se a folha de matrícula de Móveis, ano 1949. Enfim, uma vez ser hoje impossível provar, cabalmente, esta hipótese, decidi manter o título atribuído pelo museu (consagrado em Silva et al 1994, 192, n.º 117 e Silveira 2015a, 112, fig. 99), abrindo uma excepção à metodologia adoptada nesta tese, de respeitar os títulos fixados pelo artista no catálogo de 1927.

corpo mutilado pela guerra pode também ter sido sugerido pelo artista espanhol (Figura 254). Em qualquer caso, esta estampa é, em toda a série, o mais próximo que Sousa Lopes esteve de uma “memória de Goya” (Silva 1994, 183; Silva 2010, 48).

No entanto, a ideia concreta para a composição terá partido, novamente, de uma fotografia de Garcez (Figura 277). O facto de Sousa Lopes ter acrescentado a estrada deserta diz-nos que a água-forte não regista fielmente o local, é uma imagem recomposta. Este motivo aparece, por exemplo, noutro postal de Garcez, que regista o calvário de Calonne destruído (Figura 278). O desenho prévio reúne já todos estes elementos e encontra-se invertido, uma situação inédita, mas que indica que o aguafortista por ele se guiou directamente na execução da chapa matriz (Figura 279). Uma vez que a água-forte não foi oferecida a Paris poderia ser datada de 1922-1923, mas o mais provável é que tenha sido aberta, tal como *Canhão desmantelado*, em 1921. As duas gravuras sugerem que seria provável – se Sousa Lopes pudesse ter ampliado a série até 25 matrizes, com vista à publicação do álbum – uma maior influência das imagens de Garcez no conjunto que faltaria realizar.

Finalmente, existem duas gravuras que Sousa Lopes não apresentou em 1927, nem ofereceu ao Musée de l’Armée de Paris, não as considerando, portanto, como fazendo parte da série de águas-fortes da Grande Guerra. Mas pelo seu assunto devem ser assinaladas no âmbito deste conjunto. Da primeira água-forte só se conhece uma única prova, na colecção do museu da Liga dos Combatentes, oferecida pela família do artista (Figura 280). É provável que seja a gravura exposta em 1945 com o título *Soldado de regresso*.⁴¹⁶ Representa um tipo de soldado que já conhecemos de imagens anteriores, que carrega um fardo, vestindo o pelico e safão alentejanos, icónico do quadro *A rendição*. Note-se que Sousa Lopes reproduziu nesta estampa, fielmente, uma aguarela pintada no *front* em 1917, que irá igualmente transferir para a pintura do MML (Figuras 223 e 212). A outra água-forte, *As mães dos Soldados Desconhecidos*, parece ser o epílogo definitivo de toda a série, fechando-a em tom de elegia (Figura 281). Foi decerto realizada em 1921, por ocasião das exéquias oficiais dos Soldados Desconhecidos da Europa e de África, em Lisboa e no mosteiro da Batalha, a 9 e a 10 de Abril de 1921. Sousa Lopes ficou impressionado por um desfile de mães de soldados

⁴¹⁶ Veja-se *Exposição retrospectiva do pintor Sousa Lopes. Desenhos e gravuras 1945*, n.º16 em gravuras. Aparenta ser uma água-forte, apesar ter uma mancha mais esbatida e sem relevo em relação às restantes.

mortos na guerra, vestidas de luto, acompanhando a entrada dos féretros na Batalha. A imagem será analisada ao pormenor, mais à frente, quando considerarmos o quadro que Sousa Lopes pintou, sobre este mesmo assunto, para o Museu Militar de Lisboa.

É tempo de concluir. Se recordarmos que Sousa Lopes começa a praticar a água-forte pouco antes da sua partida para a Flandres, e os trabalhos que então realizou – retratos de amigos artistas e escritores, paisagens de pequena dimensão (Figuras 22 e 25-28) –, compreende-se o salto qualitativo que a série em análise representou para a obra do artista gravador, lançado na encruzilhada perigosa da Grande Guerra. Sousa Lopes nunca havia tentado composições desta amplitude, envolvendo acção de figuras, composições “de história” e paisagens lançadas numa escala invulgar, mesmo em comparação internacional. Algumas manchas de água-forte ultrapassam os 60 centímetros de largura, como em *Patrulha de reconhecimento* ou *Esgotadas as munições* (Figuras 244 e 247).

Vimos também que não são muitas gravuras que descendem realmente dos seus esboços de campo, como seria talvez de esperar, pela vivacidade e imediatismo que comunicam. Nesta série de águas-fortes Sousa Lopes não só conseguiu igualar a espontaneidade dos desenhos de campo, como em muitos casos intensificá-la, com uma energia e uma precisão do traço que parecem suplantar os desenhos finais ou mesmo os esboços desenhados sobre o motivo. Essa dimensão é visível mesmo em águas-fortes de assunto mais tranquilo, como *A «Masselot»* (Figura 241), mas é talvez mais expressiva nos episódios agitados da batalha do Lys como em *Manhã de 9 de Abril* ou *Episódio do bombardeamento do 9 de Abril* (Figuras 246 e 248). Sousa Lopes tira proveito de toda a espontaneidade que a técnica da água-forte potencia, executada com uma ponta de metal sobre uma camada de verniz maleável que preenche a chapa de cobre, antes do banho de ácido que marcará as linhas abertas. Não é gravada directamente na matriz, como nas técnicas a buril, como a ponta-seca. Na tintagem posterior aparece-nos assim a peculiar grafia do Sousa Lopes água-fortista, um traço enérgico e desvolto, por vezes com uma espessura de mancha típica de um pintor colorista.

No âmbito da calcografia nacional não parecem existir exemplos particularmente notáveis até meados do século XX, até à acção de Júlio Pomar (1926-) e a fundação da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (Gomes 2010, 109-110). Não é, por isso, difícil reconhecer que a série de gravuras de Sousa Lopes significou um avanço

absolutamente inédito e inovador à época da Grande Guerra, e que permanece um conjunto cimeiro na história da gravura artística em Portugal.

Capítulo 13

Sousa Lopes na literatura da Grande Guerra

Muito antes de poderem apreciar os resultados artísticos do pintor do CEP, os leitores portugueses tiveram a oportunidade de conhecer a sua acção em França nas páginas de alguns livros, influentes, de soldados da guerra da Flandres, que já encontrámos em capítulos anteriores: refiro-me a André Brun e *A Malta das Trincheiras* (1.^a ed. 1918), *Na Grande Guerra* de Américo Olavo (1919), e *Memórias da Grande Guerra* por Jaime Cortesão (1919).⁴¹⁷ Neles são propostas as primeiras representações de Sousa Lopes enquanto pintor da Grande Guerra, configurando uma primeira imagem e recepção pública da sua missão artística, tentada, por vezes, através de uma caracterização psicológica que importa aqui valorizar. Se no contexto internacional valeria a pena verificar a sua excepcionalidade, que não cabe aqui desenvolver, em Portugal estes relatos são de uma evidente raridade e utilidade enquanto fontes da história da arte, se recordarmos, por exemplo, que nem uma linha foi escrita nesta literatura sobre Arnaldo Garcez. No discurso de Brun, de Olavo e de Cortesão manifesta-se, de forma latente, uma discussão importante sobre como deveria ser a conduta de um artista oficial na linha da frente da Grande Guerra.

Vale a pena recordar que estas memórias – e é justo não esquecer a primeira de todas, *Nas Trincheiras da Flandres* de Augusto Casimiro, publicada em Maio de 1918 (Casimiro 1918a e 2014) –, sendo escritas por partidários fervorosos da intervenção, não se limitavam a descrever uma experiência íntima do combate. Elas pretendiam também intervir no debate sobre o conflito que se iniciava no pós-guerra, elaborando uma narrativa de justificação e legitimação da presença do CEP em França, ensombrada, no final de 1917, pelo triunfo da “República Nova” de Sidónio Pais. Para Jaime Cortesão o dezembrismo não se limitara a prejudicar a intervenção na Flandres: um dos “males piores” havia sido mais profundo, uma “deformação mórbida operada sobre o carácter nacional” (Cortesão 1919, 222). No caso de Brun a denúncia não se fez tanto no seu livro – publicado em folhetim no “diário republicano” *A Capital*, durante o mês de Outubro de 1918 – mas na sua coluna de opinião, “Migalhas”, no mesmo jornal,

⁴¹⁷ André Brun retrata o artista no capítulo “Um pintor nas «trinchas»” (Brun 2015, 133-136), Américo Olavo nos capítulos “Visitas”, “O Artista”, “Dia de perseguição” e “Paradis” (Olavo 1919, 196-219) e Jaime Cortesão em “O Almôço do Pintor” (Cortesão 1919, 134-140).

onde no mês de Setembro expôs de modo contundente a negligência e hipocrisia de um governo que votara o CEP ao esquecimento.⁴¹⁸ Américo Olavo resumiu bem a amargura dos intervencionistas quanto ao “criminoso intento” do sidonismo, descrevendo uma conversa com Sá Cardoso na Red House, antes de receberem a visita de Sousa Lopes:

Lamentamos com desgosto, a atitude de muitos, que não compreendendo todo o alcance e todo o imperio das suas obrigações para com a Patria, deprimem o nosso esforço, malsinam os actos dos homens que foram interpretes da vontade e dos interesses do paiz, criticam-nos e difamam-nos, julgando-se com direito não já a discutir a nossa participação, mas até a proceder de forma que ela seja depreciada, diminuida (Olavo 1919, 197).

É este contexto adverso que os livros procuravam reverter, e é nele que surgem, portanto, estes retratos do artista enquanto soldado, apresentado unanimemente como um exemplo de virtude cívica. Há uma ideia recorrente, um leitmotiv, que parece percorrer as três narrativas: Sousa Lopes demonstrara, nesta missão, uma seriedade e coragem que o levava a trabalhar nas perigosas linhas do sector português, onde partilhou a existência do soldado comum das trincheiras. Isso seria a garantia maior da sinceridade e veracidade do seu trabalho. A persistente declinação desta ideia significa que ela se estava a estabelecer, entre os seus camaradas, como a principal mitologia do artista de guerra. Ligada a ela há uma outra representação que sobressai, de sentido mais geral: Sousa Lopes era um voluntário patriota, que abandonara a sua existência confortável em Paris e se entregara à perigosa missão de ser pintor do CEP. Américo Olavo, logo no início do seu relato, tem uma noção exacta da diferença que Sousa Lopes representava para o artista de guerra convencional, como argumenta numa passagem particularmente lúcida:

O seu dever d’artista proba, encarregado de quadros de guerra, tral-o a estes lugares onde ninguem póde aventurar-se sem risco. Ele bem os podia fazer muito lá para traz no confortavel atelier de S. Floris, socorrendo-se da sua imaginação, ou do que lhe ficasse na retina depois d’uma rapida e prudente passagem pelas trincheiras a horas quietas em que ali quasi se pode passar com segurança (Olavo 1919, 200).

O memorialista não esconde, porém, que esta atitude que admirava poderia ter tido consequências graves. Olavo assinalou no livro como nas visitas às trincheiras o

⁴¹⁸ Veja-se, por exemplo, as edições do vespertino *A Capital* dos dias 14, 15 e 22 de Setembro 1918.

artista do CEP ficava, como qualquer soldado, à mercê da artilharia inimiga. Isso era para ele uma fonte de constante preocupação: “Recomendo a Sousa Lopes que ao sentir aproximar as granadas, se abrigue bem no fundo da trincheira, colando-se contra o parapeito” (Olavo 1919, 209). O capitão de Infantaria 2 descreveu pelo menos três vezes em que Sousa Lopes esteve em sério perigo de vida. Tudo no mesmo dia, um “Dia de perseguição”, como intitulou um capítulo do seu livro. Duas ocasiões são mais marcantes: quando Sousa Lopes quis pintar ao cavalete numa trincheira chamada Rotten Row, não longe da Masselot e mal abriu a caixa de tintas, iniciava-se uma série de granadas que caíram a 15 metros de distância, espalhando estilhaços e massas de lama e pedras em redor. Mais tarde, na rua Thileloy, onde se dispôs a fixar as ruínas de Fauquissart (Figura 181), o pintor escapou por um triz às rajadas das metralhadoras inimigas, que batiam com frequência essa estrada. Olavo preveniu-o repetidamente, mas o pintor não fazia caso: “Responde-me sorridente, que está aqui para pintar quadros da guerra com os riscos que a ela são inerentes” (Idem, 211).

A mesma ética e espírito de missão registaram Jaime Cortesão e André Brun nos seus livros. Cortesão nota ao leitor que se refere a Sousa Lopes como o “Pintor”, com maiúscula, como expressão do seu reconhecimento. Refere que já o apreciara numa exposição em Lisboa, que só poderá ser a individual de 1917. Cortesão acentua sobretudo o gesto admirável do artista em ter ido desenhar para as trincheiras:

Mas também lhes digo: se o não admirasse ainda, começava a admirá-lo agora. Porque enfim para pintar a guerra veio fazer os cartões para as trincheiras. Eu vi, eu vi-o na primeira linha, a setenta, oitenta metros do boche sentar-se num saco e, imperturbável, apontar de crayon em punho, demoradamente (Cortesão 1919, 135).

O autor contrasta esta atitude com a generalidade dos colegas do artista, criticando-os explicitamente: “Êle veio cá, e aqui está, vendo, vivendo, sofrendo, para depois pintar. E os outros... Os outros, o melhor é nem falar neles” (Idem, 136). Esta coragem, para Cortesão, seria a melhor garantia da veracidade da sua arte, que assim captava a transformação operada nos soldados da linha da frente:

E vi já os seus esquisos em que os soldados, apenas debuxados, todavia surgem em sofrimento e alma, mas em alma nova, com aquela scentelha de revelação profunda de quem viu a Verdade, o que só a trincheira dá (Cortesão 1919, 135-136).

Por outras palavras, o facto de Sousa Lopes partilhar os perigos das trincheiras capacitava-o, segundo o escritor, a perscrutar uma qualidade dos soldados que é um tema forte do livro de Cortesão, como notámos na análise da pintura *A rendição*: a do nascimento de um “homem novo” no soldado português da Flandres, que, mergulhado “no abismo do sofrimento”, adquirira uma “uma noção especial dos valores morais” (Cortesão 1919, 235-236). Ao propor esta identificação Cortesão legitima moralmente a arte de Sousa Lopes. O autor tinha a certeza de que “êsse soldado, o verdadeiro, há-de ficar a tintas nos painéis de Sousa Lopes” (Cortesão 1919, 136). E esse soldado, já o sabemos, será o d’ *A rendição*, imagem paradigma de um exército republicano que emanava do povo.

André Brun reforçou igualmente a ideia de um artista indiferente ao perigo: “Sousa Lopes desenhou na primeira linha de um sector já sofrivelmente agitado como se estivesse no seu atelier da Rua Malebranche” (Brun 2015, 134). Nos quinze dias em que o acompanhou, escreve, Sousa Lopes foi “um lãzudo autêntico”, a quem “os morteiros e as granadas não impressionavam”, e nem sequer pensava nisso (Ibidem). Porém, há uma ideia mais elaborada que retrata Sousa Lopes como um voluntário miliciano: “[Sousa Lopes] não hesitara em deixar a vida tranquila do seu atelier em Paris para seguir a existência vagabunda e não isenta de perigos de pintor do C.E.P.” (Idem, 133). E é em virtude dessa “camaradagem voluntária”, que encantara os soldados, e à sinceridade dos seus resultados que o escritor vaticina a perenidade e validade da sua documentação artística. Há um trecho que sintetiza bem este seu “retrato”, que Olavo e Cortesão irão depois desenvolver:

Das minhas melhores recordações da guerra, uma das que mais profundamente me impressionaram e me sensibilizaram mesmo foi a convivência com Sousa Lopes, ali nas linhas, nas barbas de Fritz. O corpo expedicionário foi infeliz e mal servido em muitos dos seus aspectos. Foi felicíssimo no seu pintor. De toda a documentação artística, a dele ficará, porque foi sinceramente vivida e inteligentemente raciocinada. Depois digamo-lo sem reбуço: Sousa Lopes foi um óptimo soldado. Todos o podemos verificar, e foi assim que ele entrou nos nossos corações (Brun 2015, 135).

Existe, numa segunda análise destas obras, uma interpretação muito particular em cada escritor que amplia a nossa compreensão do pintor na Grande Guerra. Será mais útil continuar com André Brun, cujo capítulo foi publicado originalmente no

vespertino *A Capital*, ainda a guerra não havia terminado.⁴¹⁹ É, por isso, a primeira interpretação autoral sobre o artista de guerra a surgir no espaço público (Figura 282). O escritor começa por traçar um retrato físico impressionante:

A pessoa é profundamente insinuante. Um corpo meão e atarracado, uma cara redonda e ao mesmo tempo fina, uns olhos inteligentes com a doçura dos olhos míopes, e, em tudo, na correcção do falar, no agitar correcto da fisionomia, na reduzida amplitude do gesto, no comedimento das atitudes, aquele toque que a França impõe aos que nela permanecem longo tempo (Brun 2015, 133).

A veia humorística de Brun levou-o a reparar em certos traços de personalidade. Notou, por exemplo, a permanente correcção do artista, que, ao fazer os seus croquis, perguntava insistentemente aos soldados se estava perturbando o seu serviço (Idem, 135). Estes, pelo seu lado, baptizaram-o logo como “aquele nosso capelão que tira fotografias com um lápis” (Idem, 134). Noutra nota pessoal, o capitão refere que as noites no “Pátio das Osgas” decorriam “entre ditos e anedotas, alumiadas, por *punchs* sucessivos de que o artista, sóbrio por convicção, se arredava um pouco [...]” (Ibidem). Terá sido numa dessas noites que Sousa Lopes desenhou à luz de velas o retrato de Brun, usando capacete, depois reproduzido na capa da 2.^a edição de *A Malta das Trincheiras* (Figura 283). O escritor ofereceu-lhe um exemplar com uma dedicatória saudosa desses dias em Ferme du Bois (Figura 284).

Contudo, sobressai no Sousa Lopes de Brun o retrato de um camarada com ideias próximas das suas, muito crítico dos oficiais e do ambiente da retaguarda. Recorde-se a apreciação do autor quando se conheceram: “Caíra, porém, num meio em que a realização dos seus desejos era difícil: o dos quartéis gerais, onde a sua missão e os seus planos não eram suficientemente compreendidos” (Brun 2015, 133). Sousa Lopes assegurou-lhe mesmo que fora necessário vir para as trincheiras para não perder mais tempo, e encontrar “verdadeiras características que o inspirassem”: “Nas zonas da retaguarda os tipos eram pálidos, esquivos, sem linhas que os vincassem, e arrastavam nos seus aspectos físicos a inconsistência da sua presença moral” (Brun 2015, 135). É nesta sequência que surge a “anedota” envolvendo *A rendição*, contada pelo pintor, e já referida anteriormente: um dos “altos galões” aconselhou-o a pôr de parte a composição, por os soldados não marcharem em formatura “regulamentar”. Este seria

⁴¹⁹ Brun, André. 1918. “A malta das trincheiras. Um pintor nas «trinchas»”. *A Capital*. 15 Outubro: 1.

mais um exemplo, afinal, da débil posição moral dos oficiais da “retaguarda”. Por tudo isto, André Brun considerou que Sousa Lopes, ao observar “tão de perto a vida de um exército em campanha, vendo a guerra sob as granadas sem tomar parte nela, tinha uma facilidade de observação e uma presteza de reflexão que nunca encontrei em falso” (Brun 2015, 135).

O retrato mais impressionante que Jaime Cortesão (Figura 285) nos ofereceu é narrado no curioso episódio do “Bacalhau à Sousa Lopes”. Cortesão escreve, sem elucidar, que organizou um almoço em honra do “Pintor” a 13 de Fevereiro, quarta-feira de cinzas. Por alguma razão não quis revelar que Sousa Lopes completava nesse dia 39 anos, e que o almoço seria, de certo modo, uma comemoração do seu aniversário. O repasto foi preparado ao pormenor, cozinhado pelo impedido de Cortesão, e terá tido lugar no posto de socorros do capitão médico, engalanado por “graciosos festões” feitos com ligaduras. Foi feito um menu em verso, que descrevia a iguaria principal:

*Bacalhau à Sousa Lopes,
– O fiel, com batatinhas,
Ao nosso Pintor da Guerra,
Que é fiel, pois veio às linhas.* (Cortesão 1919, 138)

É escusado descrever todo o episódio, que vale a pena ler no original. Interessa sobretudo notar que, para além do homenageado e dos dois anfitriões – Cortesão e o capitão médico miliciano Álvaro Bossa da Veiga⁴²⁰ – existiam mais dois convidados, que o autor não nomeia: “um poeta e um humorista” (Cortesão 1919, 138). Só poderiam ser, decerto, Augusto Casimiro e André Brun, do mesmo batalhão de Infantaria 23 (sendo Brun o comandante).

A festa foi interrompida, perto do final, pelo ruído da carreta dos maqueiros que trouxeram três mortos. Cortesão descreve ao pormenor, premeditadamente, o estado chocante dos cadáveres, vitimados por um morteiro. É com esta cena que termina o capítulo dedicado ao pintor. Era quarta-feira de cinzas, avisara atrás o autor. A cena impressionou fortemente o grupo, mas Cortesão notou especialmente a reacção de Sousa Lopes:

⁴²⁰ Sigo hipótese sugerida por Margarida Portela (IHC-UNL), que prepara tese de doutoramento sobre os serviços de saúde portugueses na Grande Guerra e a quem agradeço.

Por seu lado o Pintor estacára ante o quadro trágico. Depois seguiu e andou à volta, olhando fixamente. E olhava, com olhos de quem pinta, mas também com olhos de quem reza.

Os seus olhos brilhavam de piedade, que é a mais alta compreensão, e humedeciam-se de respeito ajoelhado perante as relíquias sagradas do irmão que morreu em combate (Cortesão 1919, 140).

Sobressai do retrato de Cortesão um artista profundamente solidário e piedoso perante a tragédia quotidiana do soldado comum. O vocabulário que o escritor utiliza (em expressões como “rezar”, “piedade”, “reliquias sagradas”) configura um discurso do martírio do combatente de ressonância religiosa, que é importante também reter. Surge nítida, igualmente, a imagem de um artista que não virava os olhos perante a verdade, por mais violenta ou chocante que fosse.

É sobretudo esta última ideia que iremos encontrar no Sousa Lopes de Américo Olavo. É certo que o capitão não deixa de o caracterizar em momentos mais leves, quando o pintor o acompanha numa ida a Merville ou a Béthune, e não dispensava “uma peregrinação aos seus estimáveis conhecimentos”, femininos. Ou ainda nos serões em que cultivava a sua paixão pelo canto lírico, acompanhado ao piano pelo tenente João Ribeiro Gomes, para deleite de Olavo e dos seus oficiais (Olavo 1919, 217). Mas há um excerto importante onde Olavo refere que, no término da estadia do pintor, a violência da guerra proporcionara-lhe “novos elementos”: “Do que o abrigo era não existe mais do que um buraco negro, queimado, no interior do qual se dispersam restos de fato, de armas, de materiais de construção tudo manchado do sangue que espadanou [...]” (Olavo 1919, 213). Sousa Lopes desenhou, de facto, um cenário muito idêntico a este (Figura 183). Mas é a propósito deste assunto que o autor de *Na Grande Guerra* abandona por momentos a narração biográfica e tenta uma apreciação final, sobre as intenções mais profundas de Sousa Lopes. Segundo Olavo, o artista pretendia ser, acima de tudo, uma testemunha da barbárie e da desumanidade da guerra. Não para a julgar, mas para dar o seu contributo à futura história do conflito, com “testemunhos rigorosos de verdade”:

O pintor porém, não vem a estes logares malditos, para fazer uma obra de delicadeza, de doçura, de suavidade. Procura principalmente, o que a guerra tem de barbaro, de horrivel, toda a sua violencia, a sua tragica devastação, a morte dos homens e das cousas. Procura fixar, para oferecer aos que vivem e aos que hão de vir depois de nós, flagrantes de côr, palpitantes de verdade, frementes de horror, os

testemunhos vivos de selvageria, de deshumanidade crua que sob os seus olhos surprezos se desenrolam. Nem ele tenta ao menos ser juiz d'esta pugna em que os povos se destroem, mas simplesmente um colaborador da historia detalhada d'esta guerra, em testemunhos rigorosos de verdade, expressos em desenhos e em côres (Olavo 1919, 213).

Vale a pena ainda assinalar as breves referências de Augusto Casimiro, escritor e oficial de grande destaque na guerra da Flandres, já caracterizado no sexto capítulo deste estudo (Figura 287). Sousa Lopes conheceu o “poeta-soldado” por volta de Fevereiro de 1918, como regista um desenho (Figura 187), poucos dias antes deste partir em licença de campanha.⁴²¹ Daí que Sousa Lopes não apareça no seu livro mais célebre, *Nas Trincheiras da Flandres*, referido ao ano de 1917 e publicado em Maio do ano seguinte pela Renascença Portuguesa (Casimiro 1918a e 2014). Mas foi uma obra que o pintor leu com grande entusiasmo, como vimos no capítulo anterior. Um oficial do CEP, Costa Dias, escreveu mesmo que o livro de Casimiro levantara o moral do corpo depois da derrota de 9 de Abril, quando dominava a desmoralização, o defetismo e insubordinação. *Nas Trincheiras da Flandres* tornara-se, nesses dias, uma “senha de reunião dos patriotas”: “Divulgado, popularizado, teve desde logo o condão de fazer passar de moda o defectismo: ninguem mais ousou afirmá-lo em publico [...]” (Dias 1920, 268).

Todavia, só em *Calvários da Flandres* (livro publicado em 1920, mas referido a 1918) se encontram duas referências a Sousa Lopes. O contexto é o do renascimento do CEP no final da guerra, contrariando a situação no rescaldo do 9 de Abril, das tropas se limitarem a trabalhos de construção e reparação das linhas inglesas. Casimiro descreve como obteve o apoio do novo comandante do corpo, general Tomás Garcia Rosado (1864-1937), para a reorganização de batalhões de assalto que marchassem para a frente e conseguissem, num último esforço, que Portugal pudesse estar representado na ofensiva final dos Aliados. A seu pedido o major Helder Ribeiro aceitou prontamente comandar o batalhão de Infantaria 23, reconstituído por inúmeros voluntários (Casimiro 1920, 125-141; Godinho 2005, 234; Afonso e Gomes 2010, 437). *Calvários da Flandres* é, sobretudo, e mais do que os livros anteriores, um libelo acusatório contra os

⁴²¹ Precisamente 4 dias depois de datar o desenho de Sousa Lopes em 14 Fevereiro 1918. Veja-se boletim individual do CEP em PT/AHM/DIV/1/35A/1/1/154 e folha de matrícula no processo individual, PT/AHM/DIV/3/07/4055/01/Augusto Casimiro dos Santos. Sobre o percurso militar e literário do soldado da Grande Guerra veja-se ainda Fraga 2000 e Silveira 2014c.

erros e os “crimes” do sidonismo na relação com o CEP (Casimiro 1920, 137 e 150) e no pós-guerra Casimiro continuará a ser o seu principal detractor.

O escritor refere que em fins de Setembro de 1918, convalescendo de febre no hospital da Cruz Vermelha, em Ambleteuse, recebeu uma visita do capitão artista. Casimiro sublinha uma presença animada e apaziguadora, que Brun também notara:

A seguir os meus braços cingiram contra o meu coração um Artista bem amado. Sousa Lopes, Pintor, entrara no quarto cheio de Sol, alegria, excedência...

Sousa Lopes, na sua Arte como no seu riso, na primeira linha, como no seu atelier urbano, em toda a parte, é uma Alma.

A sua presença foi uma benção. Comunguei, ao vê-lo (Casimiro 1920, 133).

O autor dedica-lhe também uma “Oração Lusíada”, datada de 30 de Setembro de 1918, com palavras sentidas: “A Sousa Lopes, Pintor da Grande Guerra, alma formosa e iluminada, lembrando a nossa camaradagem de primeiras linhas, balbuciando mal a grata devoção de todos nós, soldados!” (Casimiro 1920, 113). O reconhecimento por Sousa Lopes ter vivido nas trincheiras, mostrando solidariedade para com os soldados da linha da frente, permanecia. Casimiro rezou-a com os oficiais de Infantaria 23, que ele considerava, juntamente com os voluntários para a ofensiva final, os “últimos condestáveis da Flandres” (Idem, 119). A “Oração Lusíada” é uma invocação, nessa hora, dos mortos ilustres da história nacional, os “Maiores” da pátria, que termina com palavras galvanizadoras: “Deixai, nesta hora suprêma do mundo, que os derradeiros condestáveis salvem a derradeira honra de Portugal!” (Idem, 117).

Resumindo, é nítido que o empenho de Sousa Lopes na sua missão artística não deixou indiferentes estes combatentes ilustres da Flandres. Sente-se um fascínio e um reconhecimento genuínos por essa “camaradagem de primeiras linhas”, na expressão de Augusto Casimiro. Unia-os ao artista o facto de terem sido todos voluntários para a guerra da Flandres. Mas é importante sublinhar que ao sustentarem uma justificação moral da sua arte – que testemunhava a “verdade” dos combates e do esforço do soldado português – estes combatentes argumentavam também pela dignidade do esforço do CEP em França. E, em última análise, pela legitimidade da causa justa da intervenção, uma vez que Sousa Lopes mostrava uma realidade que resistia, uma imagem da campanha da Flandres que o sidonismo, segundo estes combatentes, pretendia ocultar e sabotar em Portugal.

Os diferentes destinos de cada autor à data do armistício e da vitória na guerra, ocorrida no final do consulado sidonista, são emblemáticos das contradições e rupturas que a guerra provocou em Portugal. A 11 de Novembro o batalhão de Infantaria 23 de Augusto Casimiro e Helder Ribeiro já estava na Bélgica, em Tournai, combatendo ao lado de três batalhões de Londres, depois de ter atravessado o rio Escalda dois dias antes em perseguição do exército do Kaiser (Casimiro 1920, 162; Afonso e Gomes 2010, 443). Américo Olavo, aprisionado na batalha de 9 de Abril, terá notícias do armistício internado no campo de prisioneiros de Bressen Post-Roggendorf, em Mecklemburg, Alemanha. Só regressará a Portugal em 4 de Fevereiro de 1919.⁴²² Pelo seu lado, André Brun receberá a notícia da vitória no Forte da Graça, em Elvas, preso político do governo de Sidónio Pais (Brun 2015, 185). Outros oficiais do CEP lhe farão companhia, como Sá Cardoso ou Pires Monteiro (Godinho 2005, 243). Foi preso a 14 de Outubro de 1918, como noticiou *A Capital* nesse dia (e o folheto “Um pintor nas «trinchas»” aparecerá no jornal do dia seguinte). Só será libertado no início de Janeiro. O mesmo destino sofreu Jaime Cortesão. Intoxicado num bombardeamento com gases nas vésperas da batalha do Lys, a 21 de Março, regressou a Portugal dias depois.⁴²³ Ainda convalescia quando foi preso pela polícia sidonista em finais de Outubro, recebendo a notícia do armistício na Penitenciária de Coimbra (Cortesão 1919, 221). Foi libertado, como André Brun, em Janeiro seguinte.

Sousa Lopes, à data do armistício, trabalhava nas águas-fortes e nas primeiras pinturas no seu atelier de Paris. Mudou-se, no início de 1919, da rua Malebranche para o boulevard Victor (n.º 19). É neste período que retoma uma colaboração próxima com o tenente-coronel Vitorino Godinho, que nesse ano assumiu o cargo de adido militar junto à Legação de Portugal em Paris. A actividade do pintor na preservação da memória da Grande Guerra terá desenvolvimentos novos e inesperados.

⁴²² Veja-se PT/AHM/DIV/3/7/717/Américo Olavo Correia de Azevedo.

⁴²³ Cruz de Guerra de 4.ª classe, a 24 Maio 1919. O louvor concedido (21 Agosto 1918) descreve ao pormenor a sua acção: “Louvado, pela muita coragem e altruísmo que manifestou, tendo durante 8 dias em circunstancias difíceis e apesar do seu manifesto mau estado de saúde assegurado sosinho os serviços clínicos do Batalhão de Inf.ª nº 23, a que pertencia, e porque tendo na tarde de 21 de Março último sido atingido directamente o seu posto de socorros pelo bombardeamento inimigo, com o maior sangue frio tratou num local próximo varios feridos de gravidade, só baixando a uma ambulancia por intoxicação de gases depois de terminado o seu serviço”. PT/AHM/DIV/1/35A/1/07/2139. A gravidade do seu estado de saúde é elucidado no relatório médico que consta do processo individual, veja-se PT/AHM/DIV/3/7/1283/Jaime Zuzarte Cortesão.

Quinta Parte. SOUSA LOPES E OS LUGARES DA MEMÓRIA

Capítulo 14

Dignificar os cemitérios de guerra

No anos imediatos ao armistício da Grande Guerra a actividade de Sousa Lopes desenvolveu-se beneficiando de um estatuto que, em primeira análise, se podia considerar surpreendente: o pintor permanecia capitão equiparado do Exército Português mesmo terminado o estado de guerra. Recorde-se que era esse o limite definido na resolução ministerial de 1917 que o nomeara artista do CEP (Documento 5). A disposição foi modificada no contrato de Outubro de 1919 com o Ministério da Guerra, que será examinado mais adiante nesta Quinta Parte da tese. Nele Sousa Lopes conseguia assegurar a sua equiparação a capitão, bem como o respectivo vencimento durante um tempo não determinado, que era, vantajosamente, definido como o necessário à realização das decorações do Museu de Artilharia.⁴²⁴

É nessa qualidade, que lhe advinha de ter sido o responsável pelo Serviço Artístico durante a guerra, que Sousa Lopes irá participar noutros projectos destinados a perpetuar uma memória da participação portuguesa na Grande Guerra, analisados neste capítulo e nos seguintes. O principal mentor destas iniciativas será o novo adido militar junto à Legação da República Portuguesa em Paris, o (já nosso conhecido) tenente-coronel Vitorino Godinho, que havia supervisionado a actividade do artista na Flandres enquanto chefe da Repartição de Informações (Figura 288).

Organizar os cemitérios e cuidar das sepulturas dos combatentes caídos em França era a tarefa imediata e essencial que se impunha. No início de 1919 o comando

⁴²⁴ O Estado obrigava-se, segundo as três primeiras condições do contrato assinado a 21 Outubro 1919, a manter a equiparação de capitão com o vencimento correspondente ao do serviço na Secretaria da Guerra, mais 150\$00 mensais. Ser-lhe-iam abonadas as despesas em materiais e das passagens para as localidades onde tivesse de fazer estudos. Todas as importâncias seriam um adiantamento a descontar no valor das obras que o Estado adquirisse. Veja-se Anexo 4, documento n.º 9. Na assinatura final, Sousa Lopes identifica-se como capitão-equiparado. Não se pode dizer que essa permanência fosse uma situação excêntrica, no contexto do CEP. Com efeito, em virtude do decreto 7823 de 23 de Novembro de 1921, o Estado permitia que continuassem no Exército todos os oficiais milicianos que tivessem combatido em França, África ou contra a denominada Monarquia do Norte (no início de 1919), com os direitos, vantagens e regalias dos oficiais do quadro permanente. Esta medida visava consolidar a República, uma vez que o regime encontrava nos oficiais milicianos maior apoio político (Rollo 2014b, 78).

do CEP criou a Comissão Portuguesa de Sepulturas de Guerra, sediada em La Gorgue, no antigo sector, com a missão de localizar, identificar e conservar todas as sepulturas de combatentes dispersas sobretudo em França. Era presidida pelo capitão médico Maximiliano Cordes Cabedo (m. 1921).⁴²⁵ Diariamente organizavam-se brigadas de pesquisa que saíam de La Gorgue e percorriam todo o antigo sector, fazendo o levantamento em condições difíceis, contando por vezes só com a experiência de observação.⁴²⁶ No ano de 1920 procedeu-se à transladação dos mortos portugueses para quinze cemitérios escolhidos, entre cemitérios militares britânicos (Étaples, Laventie, Le Touret, Pont du Hem, Vieille Chapelle, Wimereux, entre outros), comunais (Ambleteuse, Boulogne, Calais, etc.) ou mistos. Na Bélgica concentraram-se 64 sepulturas em Tournai e, na Alemanha, permaneciam 100 bem conservadas, de falecidos em campos de prisioneiros (Godinho 2005, 286).

Com a extinção do CEP a comissão de sepulturas e outros serviços passaram directamente para a alçada do Adido Militar em Paris (Idem, 276), cargo em que Vitorino Godinho tomou posse a 21 de Maio de 1919. Num memorando que enviou ao gabinete do ministro da Guerra, em Abril do ano seguinte, o adido militar expôs de forma elucidativa a metodologia britânica que importava considerar (Documento 11). Os serviços ingleses procediam à decoração artística dos seus cemitérios sob a direcção de arquitectos, colocando em cada sepultura uma placa de mármore com a identificação básica do sepultado e, em cada cemitério, uma “memoria”, um monumento (que se limitava a uma “cruz estylisada”, específica) cuja altura variava segundo a extensão do cemitério.⁴²⁷ Ora a decoração dos talhões portugueses, que segundo o adido militar era “indispensavel fazer-se”, corria “o risco de, com pretensões artisticas exageradas, ou, inversamente, pela pobreza e mesquinhez da concepção e execução, ferir a linha decorativa geral” delineada pelos arquitectos britânicos. Impunha-se, por isso, que um “delegado” português fosse destacado para junto dos mesmos, afim de “estudar a decoração a dar aos nossos talhões de forma que ela se distinga, sem ser desarmonica”.

⁴²⁵ A documentação indica que iniciou actividade em Fevereiro de 1919, veja-se PT/AHM/DIV/1/35/1386/12. Sobre a CPSG veja-se sobretudo Godinho 2005, 285-289 e Correia 2010, 312-318.

⁴²⁶ Veja-se Nazario, M. Silva. 1926. “Sepulturas de Guerra”. *A Guerra* 2 (1 Fevereiro): 8.

⁴²⁷ *Memorandum e propostas para apreciação e resolução de Sua Ex.^a o Ministro da Guerra*, Paris, 12 Abril 1920, PT/AHM/DIV/1/35/1387/3. Transcrevo-o integralmente no Anexo 4, documento n.º 11. Foi igualmente transcrito em Correia 2010, anexo XIII.

Vitorino Godinho propunha ao ministro da Guerra, nesse memorando, a nomeação de Sousa Lopes para estudar a decoração a fazer nos talhões portugueses, de acordo com os arquitectos ingleses. Godinho precisa que o capitão-equiparado “foi, e ainda assim o considero, o chefe dos serviços artisticos do C.E.P. [...]”. Sousa Lopes teria assim a direcção artística da empreitada. Para a executar, o adido propunha que se entregasse a direcção ao escultor Alves de Sousa, que se encontrava em Paris, e seria uma provável indicação de Sousa Lopes.⁴²⁸ No final, Godinho estimava ter de se fazer 2000 lápides e cerca de 15 monumentos para os diversos talhões portugueses nos cemitérios militares britânicos e cemitérios comunais.

O adido militar podia fazer esta proposta ousada porque antes resolvera com o seu homólogo britânico em Paris uma questão que atrasava os serviços de sepulturas de ambos os países, um “mal-entendido”, como escreveu num relatório: quem teria a competência, ingleses ou portugueses, para realizar a decoração artística dos talhões portugueses nos cemitérios britânicos.⁴²⁹ No citado memorando de 12 de Abril o adido militar defendeu o sentido político e patriótico da solução que propunha, como notou aliás Vitorino Magalhães Godinho (2005, 287):

Entendo que esta ultima parte dos trabalhos a executar nos talhões dos mortos portuguezes deve, tanto quanto possivel, a portuguezes ser confiada; assim como as identificações dos mortos e a sua arrumação tem sido da nossa exclusiva atribuição, é uma questão de ordem moral e politica levar a nossa tarefa a cabo. Seria vexatorio para nós que outros, que não portuguezes, tomassem a seu cargo o arranjo e a decoração dos talhões dos nossos mortos; e, mesmo no paiz, poderia esse facto dar logar a justificados reparos.

O facto de a considerar uma questão “moral e politica” diz bem da importância que o adido militar em Paris atribuía ao futuro projecto de Sousa Lopes. Ao preconizar uma decoração dos cemitérios que se afirmasse distinta, independente da dos britânicos,

⁴²⁸ António Alves de Sousa (1884-1922), natural de Vilar de Andorinhas, Vila Nova de Gaia, escultor formado pela Escola de Belas Artes do Porto em 1905. Discípulo de Teixeira Lopes, foi pensionista do Estado em Paris, onde fixou residência. A sua obra mais conhecida foi a parte escultórica do monumento aos Heróis da Guerra Peninsular, no Porto (projecto 1909), com arquitectura de José Marques da Silva (1869-1947). Sofrendo de doença grave teve de abandonar Paris, falecendo na terra natal. O seu espólio encontra-se no MNSR.

⁴²⁹ Veja-se *Relatorio do Adido Militar em Paris. Referido a 31 de Dezembro de 1920* (parte II, “Decoração artistica dos nossos cemiterios e lapides”, p. 6-7), BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 22. Sobre as pretensões dos britânicos em organizar e construir as sepulturas portuguesas, contrariadas por Godinho, veja-se documentação em PT/AHM/DIV/1/35/1386/12.

Godinho parecia querer repor, para além da indeclinável homenagem aos caídos pela Pátria, o estatuto original e autónomo da contribuição portuguesa para o esforço de guerra dos Aliados, pelo qual ele e os intervencionistas se tinham batido, e a que o sidonismo decidiu depois renunciar.

Poucos meses depois, Vitorino Godinho defendeu as suas propostas numa entrevista ao correspondente em Paris do *Diario de Noticias*, quando se discutia precisamente uma ideia que um deputado dos liberais e conhecido combatente da Flandres, António Granjo (1881-1921), pretendia levar como projecto de lei à Câmara dos Deputados.⁴³⁰ Granjo defendia que os corpos dos militares deviam regressar a Portugal, a exemplo do que praticavam os norte-americanos e (supostamente) os ingleses. Mas a ideia não foi avante, apesar de Granjo ter tomado posse como Presidente do Ministério a 19 de Julho. Na entrevista ao diário lisboeta Godinho explicou a actividade da CPSG e as suas propostas, entretanto aprovadas pelo ministro da Guerra, destacando também os nomes de Sousa Lopes e Alves de Sousa. O seu discurso repete *ipsis verbis* várias passagens dos relatórios que enviou para Lisboa, incluindo o memorando visto há pouco, o que indica que respondeu por escrito. Mas em relação ao suposto projecto de António Granjo o adido militar foi cristalino, palavras que o *Diario de Noticias* destacou no subtítulo da notícia:

*Esse projecto é inexequível e anti-político. Além de que ele importaria uma despesa que me parece ser incompatível com os nossos recursos. Em muitos cemiterios a identificação dos mortos é impraticável. [...] Os monumentos, as cruzes e as lapides que ficarão nos cemiterios de França atestarão melhor que tudo, através dos tempos, o nosso esforço. Eles recordarão, melhor do que qualquer outra coisa poderia fazê-lo, que os portugueses aqui estiveram combatendo na grande guerra. E essa recordação tem para nós um valor que não preciso por certo acentuar.*⁴³¹

Jaime Cortesão revelou-se um aliado precioso de Godinho, assumindo de novo a pele de publicista, sem dúvida bem informado junto do governo. O antigo capitão-médico, agora director da Biblioteca Nacional, escreveu nos dias seguintes uma série de artigos no mesmo jornal dirigido por Augusto de Castro, onde explicou e defendeu os trabalhos difíceis da CPSG. Defendeu sobretudo o seu significado político e memorial,

⁴³⁰ “Os que morreram pela Patria. Como marcar as suas gloriosas sepulturas”. *Diario de Noticias*. 6 Julho 1920: 1.

⁴³¹ Ver nota anterior.

bem explícito no título de um artigo de 11 de Julho: “Os nossos mortos defendem Portugal nas sepulturas”. Para Cortesão os mortos da Grande Guerra teriam de ter um lugar visível e simbólico em França, enquanto alicerces de um novo mundo a construir no pós-guerra, que só poderia ser esperançoso:

*Eles morreram pelo futuro. Que os vindouros, pois, os vejam bem. Cuidar dos mortos nesta hora vale por defender a sua parte de glória em ter arquitectado o mundo de amanhã. Vem aí a vida nova. Quem o não sente? Mas quem a conhece de antemão?! Sabe-se apenas que as suas mais altas esperanças mergulham as raízes nesses milhões de sepulturas. Os tumulos dos soldados da grande guerra são os caboucos donde o palacio do futuro vai erguer-se.*⁴³²

Por seu lado, em França, o capitão Sousa Lopes iniciava a colaboração com a CPSG e viajava para La Gorgue numa data bem emblemática: 9 de Abril, dois anos passados sobre a batalha do Lys. Seguindo instruções de Godinho, o pintor participou nesse dia numa “conferência”, uma reunião em St. Omer, sede em França da Imperial War Graves Commission – a comissão encarregada de organizar e desenhar os cemitérios britânicos, criada em 1917 – afim de se inteirar do critério e da linha estética que os ingleses adoptavam. Um relatório da CPSG diz-nos que o “Cap. Souza Lopes colheu as suas impressões e fará em Paris os projectos mandando-os para a I.W.G.C. para serem submetidos à aprovação de Londres”.⁴³³ O oficial informou Godinho que os delegados visitaram o cemitério Souvenir em Longuenesse, “para que o Cap. Souza Lopes colhesse as suas impressões no terreno”. O cemitério localizava-se precisamente na comuna de St. Omer (Figura 289).

No mês seguinte Sousa Lopes já tem prontas as maquetes dos monumentos destinados aos talhões portugueses. Em 18 de Maio Vitorino Godinho envia ao gabinete do ministro da Guerra fotografias das “cruzes” desenhadas pelo capitão-equiparado,

⁴³² Cortesão, Jaime. 1920. “Os mortos portugueses voltaram a espalhar-se por todo o mundo. Os trabalhos da comissão de sepulturas. Os Cemiterios de Guerra. Os nossos mortos defendem Portugal nas sepulturas”. *Diario de Noticias*. 11 Julho: 1.

⁴³³ Relatório do tenente miliciano Pedro António Vieira Junior, La Gorgue, 21 Abril 1920, PT/AHM/DIV/1/35/1254/3. Estiveram presentes o capitão Cordes Cabedo (presidente da CPSG), Sousa Lopes, o relator, e pelos britânicos o major Binnie (*DD of Works*) e o capitão G. Leith (*Architect*). Godinho precisa num relatório de 31 Dezembro, que referi anteriormente, que Sousa Lopes se encontrou com o “encarregado-delegado da decoração artistica dos cemiterios britanicos em França” – veja-se BNP, ACPC, E47, caixa 22. Era o major William Bryce Binnie (1886-1963), arquitecto escocês, Deputy Director da IWGC que supervisionou a construção dos cemitérios ingleses em França, Bélgica e Alemanha.

assim como uma “brochura” inglesa que reproduzia o aspecto geral dos cemitérios desenhados pela IWGC.⁴³⁴ Informa também que, a seu pedido, o ministro dos Negócios Estrangeiros (talvez Rudolfo Xavier da Silva) e o presidente da delegação portuguesa à Conferência de Paz (Afonso Costa, amigo pessoal de Godinho) haviam visitado o atelier do artista, e dado a sua aprovação aos trabalhos realizados; estava também presente Alves de Sousa, que concordou inteiramente. Por fim, em Lisboa, os projectos foram aprovados em Conselho de Ministros de 25 de Junho de 1920.⁴³⁵

Sousa Lopes terá realizado três maquetes, para monumentos ditos de 1.^a, 2.^a e 3.^a categorias. Não foi possível localizar tais projectos.⁴³⁶ Mas dois deles, felizmente, foram reproduzidos nas páginas do *Diario de Noticias*, ilustrando os artigos de Jaime Cortesão referidos há pouco. As legendas indicam tratar-se das maquetes de 2.^a e 3.^a categorias (Figuras 290 e 291).

O artista do CEP criou um monumento de corpo robusto, sobre uma base quadrangular, adoptando como modelo a Cruz de Cristo, reminiscente do período das Descobertas. Utiliza mais precisamente a cruz honorífica da Ordem Militar de Cristo, com a trave horizontal mais elevada, de modo poder albergar, no seu interior, uma cruz latina, símbolo cristão. É esta dupla dimensão, patriótica e religiosa, que propõe a simbologia do monumento. Na maquete dita de 3.^a categoria Sousa Lopes integrou duas estátuas sentinelas de soldados, uma de cada lado, simétricas, que conferem maior solenidade ao conjunto e presentificam os homenageados. Na base do crucifixo vê-se ainda o escudo nacional, decerto a executar em relevo.

A presença iconográfica e imponente da Cruz de Cristo é uma ruptura em relação à proposta mais discreta que a CPSG previa, de colocar nos talhões portugueses

⁴³⁴ Ofício do Adido Militar em Paris à Repartição do Gabinete da Secretaria da Guerra, 18 Maio 1920, PT/AHM/DIV/1/35/1387/3. Godinho não a identifica, mas será decerto a publicação *The Graves of the Fallen* (London, His Majesty’s Stationery Office, [1919]), *illustrated booklet* com texto do escritor Rudyard Kipling (1865-1936), consultor literário da IWGC para as inscrições fúnebres, e ilustrações de Douglas Macpherson (1871-1951).

⁴³⁵ Segundo cópia da nota n.º 4717 da Repartição do Gabinete do Ministro da Guerra, datada do mesmo dia, enviada ao Adido Militar em Paris. Veja-se BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 22. Informa ter sido “aprovado o projecto do Monumento para os cemeterios francezes e belgas”.

⁴³⁶ Em boa verdade também que não encontrei indícios de que subsistam actualmente, em Portugal, tais projectos. Na documentação do AHM há duas referências essenciais sobre as maquetes de Sousa Lopes: o citado ofício de Godinho ao gabinete da Secretaria da Guerra em Lisboa, de 18 Maio 1920, enviando fotografias das maquetes para os monumentos, e o ofício do mesmo ao adido militar português em Londres, 3 Janeiro 1921, enviando-lhe cinco cópias dos projectos de Sousa Lopes, quatro delas destinadas aos arquitectos britânicos da IWGC e uma para o arquivo do adido de Londres. Para ambos veja-se PT/AHM/DIV/1/35/1387/3. De futuro será necessário seguir estas pistas.

um padrão ao estilo dos navegadores do século XV. Padrão que o adido militar decidiu não seguir em face do exemplo britânico.⁴³⁷ Godinho refere explicitamente ao ministro, no ofício de 18 de Maio, que a cruz de Sousa Lopes correspondia à britânica *The Cross of Sacrifice*, reproduzida na citada brochura.⁴³⁸ Desenhada pelo arquitecto Reginald Blomfield (1856-1942), esta consistia simplesmente numa cruz latina em pedra branca, com uma base octogonal, com degraus que variavam consoante a altura do monumento. No interior da cruz justapunha-se um símbolo guerreiro, uma espada de bronze virada para baixo (Figura 292). Cada cemitério britânico da Grande Guerra com 40 ou mais sepulturas possui um monumento destes.⁴³⁹ Percebe-se assim que Sousa Lopes inverteu a relação patente na cruz de Blomfield, de simbologia essencialmente cristã, fazendo emergir a dimensão patriótica: colocava antes o crucifixo no interior do monumento e revestia-o de um emblema dominante, a Cruz de Cristo, alusiva à nacionalidade.

Jaime Cortesão divulgou estes projectos no *Diario de Noticias*, nem duas semanas haviam passado sobre a aprovação do governo. Não escondendo que lhe agradava a intenção anterior de se colocar nos talhões portugueses os padrões das Descobertas, aludindo ao período áureo, Cortesão elogiou porém o projecto de Sousa Lopes, a que deu o título à inglesa de “cruz do sacrificio”. Interessou-lhe sobretudo a “ideia feliz” de utilizar a Cruz de Cristo, signo das naus descobridoras, e a presença icónica dos “soldados de Portugal numa velada eterna de armas”.⁴⁴⁰

⁴³⁷ Veja-se o memorando de 12 Abril 1920, referido no início (Documento 11). A ideia alternativa foi defendida anteriormente numa “informação complementar” ao adido, assinada pelo tenente miliciano Carneiro Franco, que tece importantes considerações de que Godinho beneficiou: “A localização do marco que signala o talhão português em cada cemiterio tem de ser estudada por nós de acordo com o arquiteto do respectivo cemiterio. O seu modelo não pode prejudicar a linha de conjunto. Tem que ser pouco alto (cerca de um metro e oitenta) e de linhas sobrias. Fazer um monumento funerario com simbolismo classico ou um monumento glorificador com expressão sentimental ou epica parece-me descabido dentro do conjunto de planos que tive ocasião de vêr na I.W.G.C. A única ideia que se deve exprimir é a de nacionalidade. Um dos padrões dos nossos navegadores do seculo XV seria em meu criterio o modelo a adoptar e é esta a proposta que levo a apreciação superior.” Veja-se *Apenso ao relatorio de 31 de Março de 1920 – Conferencia com o presidente da I.W.B.C.* [sic]. *Informação complementar*, n. dat., PT/AHM/DIV/1/35/1387/3.

⁴³⁸ O facto de Godinho referir a ilustração da cruz britânica na página 8 permite identificar a publicação *The Graves of the Fallen*, citada anteriormente.

⁴³⁹ Veja-se Commonwealth War Graves Commission. 2015. “Our Cemetery designs and features”. Consultado 7 Novembro 2015. <http://www.cwgc.org/about-us/what-we-do/architecture/our-cemetery-design-and-features.aspx>.

⁴⁴⁰ Veja-se Cortesão, Jaime. 1920. “A cruz do sacrificio. Às familias dos mortos gloriosos. A Comissão Portuguesa das Sepulturas de Guerra. Não morreu a alma heroica de Portugal”. *Diario de Noticias*. 8 Julho: 1 e Cortesão, 1920. “Os que morreram, depois de feridos, na batalha de Lys. O velho padrão das Descobertas. O pincel de Sousa Lopes numa sala dos Invalidos. Os mortos acusam”. *Diario de Noticias*. 4 Setembro: 1.

Em relação às lápides a colocar em cada sepultura portuguesa, Godinho conseguiu afastar qualquer possibilidade (que a CPSG tinha previsto) de serem “absolutamente” iguais às britânicas. Num ofício enviado a Lisboa defende que, segundo um estudo que fizera com o artista, elas deveriam ter as exactas dimensões das inglesas, mas com a particularidade da parte superior formar um ângulo obtuso, em vez de ser curva como no modelo britânico, de modo a facilitar o trabalho de serração e aproveitamento da pedra.⁴⁴¹ Sem outra informação, é possível deduzir que o projecto de lápide portuguesa já estaria concluído e aprovado no final de 1920, pois Godinho envia em Janeiro ao adido militar português em Londres, junto às cópias dos projectos de monumentos, “um desenho cotado da lapide”, que não foi possível também localizar.⁴⁴²

Mas Sousa Lopes tinha de ir a Londres apresentar as maquetes e entender-se com os ingleses sobre a localização exacta dos monumentos em cada cemitério. Numa primeira visita à capital britânica, entre 20 e 25 de Julho de 1920, o capitão equiparado foi mostrar os seus projectos ao adido militar português em Londres, o coronel Artur Ivens Ferraz (1870-1933). Este e Sousa Lopes terão reunido nesses dias com o War Office, onde o artista apresentou as maquetes dos monumentos, e lhes foi sugerido que reunissem com os arquitectos responsáveis pelos cemitérios para se decidir, frente às plantas, a localização exacta dos monumentos.⁴⁴³ A reunião, porém, só se poderia efectuar quando chegassem a Londres as plantas com a localização dos talhões portugueses, decidindo-se então, entre Ivens Ferraz e Godinho, que Sousa Lopes teria de regressar uma segunda vez a Londres para reunir com os técnicos da IWGC. Nessas viagens, e porque o artista também realizava por essa altura as pinturas para Lisboa e Paris, Sousa Lopes terá adquirido um livro de reproduções de pinturas de guerra do Imperial War Museum.⁴⁴⁴ É provável que tenha visitado o próprio museu, onde se

⁴⁴¹ Ofício do Adido Militar em Paris à Repartição do Gabinete da Secretaria da Guerra, 5 Agosto 1920, PT/AHM/DIV/1/35/1387/3. Uma minuta anterior, de “conferência” entre o adido e Sousa Lopes em 12 Julho 1920, precisa que a lápide em estudo deveria adoptar a linha geral dos britânicos para os corpos das diversas nacionalidades, mas com a diferença do “escudo português a gravar em medalhão analogamente ao que nas lapides das outras nacionalidades é gravado”. Veja-se PT/AHM/DIV/1/35/1387/7.

⁴⁴² Ofício do Adido Militar em Paris ao Adido Militar junto à Legação de Portugal em Londres, 3 Janeiro 1921, PT/AHM/DIV/1/35/1387/3.

⁴⁴³ Veja-se ofício do Adido Militar em Londres ao Adido Militar em Paris, 24 Julho 1920, PT/AHM/DIV/1/35/1387/3 e telegrama do primeiro ao segundo de 21 Julho 1920 (12h06), PT/AHM/DIV/1/35/1387/14.

⁴⁴⁴ *Pictures & Sculpture in the Imperial War Museum* (London, Walter Judd, 1919), 112 p. de ilustrações em página inteira e dupla. Veja-se Oliveira 1948, 188, n.º 2327. Sousa Lopes possuiu também na sua biblioteca particular uma obra ilustrada com cartoons da guerra, *Mr. Punch's History of the Great War* (London, Cassel and Company, 1919), Oliveira 1948, 197, n.º 2448.

podiam observar os quadros emblemáticos apresentados na recente exposição *The Nation's War Paintings and Other Records* (Royal Academy of Arts, encerrada em Fevereiro), pinturas de William Orpen, John Sargent ou Paul Nash (Figuras 54, 56, 75-77).

A “conferência” decisiva teve lugar na sede em Londres da Imperial War Graves Commission, em 9 de Novembro de 1920, às 16 horas (Documento 13). Além de Sousa Lopes e Ivens Ferraz, estavam presentes os Principal Architects da IWGC: Reginald Blomfield, Edwin Lutyens (1869-1944) e Herbert Baker (1862-1946). O primeiro era o autor da *Cross of Sacrifice*, como se referiu, que Sousa Lopes tomara como modelo. Decidiu-se então que as três variantes da *Portuguese Memorial Cross* teriam alturas entre 7 e 13 pés (*feet*), no sistema imperial britânico, ou seja, imaginavam-se alturas de 2,13 m, 3,04 m e 3,96 metros.⁴⁴⁵ Decidiu-se também, em face dos mapas, a localização exacta da cruz portuguesa nos cemitérios de Boulogne, Calais, Étaples e Wimereux. De futuro, mapas com a localização das sepulturas portuguesas deveriam ser fornecidos aos arquitectos ingleses, para que estes pudessem sugerir a melhor localização do memorial português, propostas que seriam enviadas à Legação portuguesa para aprovação. Perto do final Blomfield sugeriu a Sousa Lopes que o design do monumento seria melhorado se acrescentasse mais um degrau na base da cruz, situação que o delegado português prometeu considerar. Sousa Lopes é referido como “the Portuguese Architect”.

Sousa Lopes escreveu a Godinho um memorando da reunião onde comunica, numa prosa característica, informações adicionais (Documento 14). Refere-se ao seu monumento como uma “memoria”, tradução pouco ortodoxa da palavra inglesa *memorial* (como, aliás, Godinho o fizera). A função das suas obras, explicita num ponto importante, será “perpetuar o heroísmo e o sacrifício dos soldados portugueses mortos em campanha”.⁴⁴⁶ Sousa Lopes escrevia com uma “satisfação especial”: ao apresentar os seus planos aos colegas ingleses estes deram “com o melhor agrado, a sua plena aprovação”. Mais: os arquitectos asseguravam-lhe que os memoriais portugueses seriam colocados sempre em locais onde pudessem manter “como expressão nacional e como obras de arte, a sua plena significação moral. [...] Nos lugares em que, segundo a propria expressão inglesa, atinjam a sua maxima dignidade (more dignified).”

⁴⁴⁵ Acta enviada anexa a um ofício da IWGC ao Adido Militar de Portugal em Londres, 12 Novembro 1920, PT/AHM/DIV/1/35/1387/3. Ver Anexo 4, documentos n.ºs 12 e 13.

⁴⁴⁶ Memorando de Sousa Lopes ao Adido Militar em Paris, 16 Novembro 1920, PT/AHM/DIV/1/35/1387/3. Transcrito na íntegra no Anexo 4, documento n.º 14.

Blomfield e colegas recomendaram-lhe que aumentasse as proporções dos monumentos. Na “memoria N.º 2” devia ser acrescentado um degrau (Figura 290), e no projecto de 1.ª categoria Sousa Lopes devia aumentar-lhe a altura, “afim de que as estatuas das sentinelas ficando um pouco maiores que o tamanho natural, se valorisem como significação moral, e como expressão extectica.” Deduz-se, assim, que a desconhecida maquete n.º 1 seria muito parecida com a n.º 3, mas de maiores proporções (Figura 291). Pode-se dizer que a reunião em Londres não podia ter corrido melhor. A forma entusiasmada como Sousa Lopes concluiu o relatório demonstra bem um comprometimento profundo com o projecto memorial que Godinho desencadeara, que visava resgatar a dignidade moral da participação portuguesa na guerra:

É pois com uma intima satisfação que comunico a V. Exa. os resultados da missão que tive a honra de desempenhar, e de cujos resultados provirá aquela dignificação que, perante a eternidade, tão heroicamente mereceram os soldados de Portugal.

O contrato definitivo foi assinado a 22 de Agosto de 1921, entre o Estado e os “segundos outorgantes” Alves de Sousa e Sousa Lopes (Documento 15). Os artistas obrigavam-se a realizar três “padrões”, segundo a maquete dita de 3.ª categoria (Figura 291), e 1924 lápides em granito de S. Gens e de Triana (o chamado granito do Porto). Os trabalhos seriam executados em Portugal e por operários portugueses, sob a direcção dos dois artistas (a “parte escultural” sob a direcção de Alves de Sousa). O preço total da empreitada a pagar aos dois artistas importava em 318.600\$00, e o prazo era fixado em vinte meses.⁴⁴⁷ Os trabalhos já decorriam em Dezembro desse ano.⁴⁴⁸

O Adido Militar em Paris enviava a Sousa Lopes as relações dos militares sepultados nos diferentes cemitérios (as chamadas “identidades”), que o pintor transmitia a Alves de Sousa.⁴⁴⁹ As lápides eram gravadas em oficinas na zona do Porto sob a direcção deste escultor. Em Abril de 1922 os trabalhos corriam de feição, como diz um telegrama que o pintor enviou do Porto a Godinho: “Efeito cruzeiros

⁴⁴⁷ Veja-se PT/AHM/DIV/1/35/1387/15. Já não se encontram, actualmente, as respectivas maquetes e desenhos de padrões e lápides junto ao contrato definitivo original, referidos na 7.ª cláusula. Um anterior contrato provisório (de 22 Abril 1921) previa 15 monumentos e 1924 lápides, pagos em francos (715 mil), veja-se a mesma referência.

⁴⁴⁸ Veja-se ofício da Secretaria da Guerra ao Adido Militar em Paris, 17 Dezembro 1921, PT/AHM/DIV/1/35/1387/15.

⁴⁴⁹ Ofícios do Adido Militar em Paris à Secretaria da Guerra, de 7 Dezembro 1921 (PT/AHM/DIV/1/35/1387/14) e 9 Julho 1923 (PT/AHM/DIV/1/35/1387/3).

explendido trabalhos bom andamento necessidade urgente fazer pagamento parto Paris Sousa Lopes”.⁴⁵⁰ As prestações eram pagas pelos fundos do CEP geridos por Godinho, em Paris, que transferia as quantias para uma filial do Banco Nacional Ultramarino, à ordem de Sousa Lopes.⁴⁵¹ Por volta de Julho de 1923 os trabalhos estariam praticamente concluídos: só faltava gravar 50 nomes.⁴⁵²

Entretanto, Vitorino Godinho conseguia ver aprovado um projecto capital, que refinava a sua estratégia de concentração das sepulturas portuguesas em França: reunir num único cemitério militar, exclusivamente nacional, os militares inumados em cemitérios britânicos situados no antigo sector português, Laventie, Le Touret, Pont du Hem e Vieille Chapelle. O Ministro da Guerra apoiou a ideia numa reunião em Lisboa com o adido militar, a 7 de Maio de 1921.⁴⁵³ Em Agosto o governo francês cedia perpetuamente um terreno na comuna de Richebourg l’Avoué, junto à estrada de La Bassée, no antigo sub-sector de Neuve Chapelle. Era intenção de Godinho de colocar em Richebourg um dos monumentos de Sousa Lopes aprovado pelo governo, o de 1.^a categoria. A sua resposta ao semanário *Paris-Noticias* (publicação francesa do *Diario de Noticias*), que pretendia erguer no antigo sector um monumento por subscrição pública, é elucidativa quanto ao apreço pelo trabalho do artista:

*No cemiterio, exclusivamente portuguez, assim organizado, será colocado um monumento, cuja maquette, do artista Sousa Lopes, já foi aprovada pelo Governo Portuguez em 25 de Junho de 1920. E deixe-me emitir a opinião de que nenhum outro monumento, por mais grandioso que seja, poderá egualar este.*⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Telegrama de Sousa Lopes ao Adido Militar em Paris, recebido a 22 Abril 1922, PT/AHM/DIV/1/35/1387/14. Não se percebe se Sousa Lopes se refere aos padrões, cruciformes, ou às lápides, que tinham um cruzeiro gravado, como veremos.

⁴⁵¹ Vejam-se os recibos e ofícios a eles relativos em PT/AHM/DIV/1/35/1387/14. Deduz-se desta documentação que os padrões foram concluídos em 1922 e as lápides no ano seguinte.

⁴⁵² Um ofício do Ministério da Guerra para a Legação de Portugal em Paris, de 21 Julho 1923, informa que Sousa Lopes declarara que as lápides já estariam prontas, só faltava gravar “uns 50 nomes”. Alves de Sousa faleceu em 6 Março 1922. Seu pai Joaquim de Sousa e Silva tratou da conclusão da empreitada com Sousa Lopes, como indica uma carta deste familiar (provavelmente também escultor) ao Ministério da Guerra, de 18 Junho 1923. Veja-se PT/AHM/DIV/1/35/1387/15.

⁴⁵³ Veja-se *Memorandum. O Cemiterio Português no front*, n. dat. [1922], BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 22, pasta Manuscritos. O adido militar experimentou dificuldades em levar avante o seu projecto, devido à instabilidade política da República em 1921. Só nesse ano Godinho conheceu pelo menos cinco ministros com a pasta da Guerra. Mas uma nota sua manuscrita, de 22 Julho 1921, confirma que os trabalhos iriam prosseguir, em virtude de nova reunião que teve com o ministro em Lisboa. Veja-se PT/AHM/DIV/1/35/1387/14.

⁴⁵⁴ Ofício do Adido Militar em Paris ao director do jornal *Paris-Noticias*, 23 Agosto 1921, PT/AHM/DIV/1/35/1387/4.

Porém, essa ideia nunca será concretizada. Vitorino Godinho parte definitivamente para Lisboa no início de Novembro de 1922, tendo pedido em Março a demissão do cargo de adido militar em Paris por falta de condições para o exercer (Godinho 2005, 327 e 331).

Chegados aqui, e conhecendo os pontos essenciais da colaboração de Sousa Lopes e o processo de decisão, importa dizer que nenhum dos monumentos projectados foi colocado nos cemitérios em França, com sepulturas portuguesas. Com o regresso a Lisboa do mentor da política de concentração e decoração dos cemitérios o artista perdia um aliado essencial para a concretização dos seus projectos. O que terá acontecido? A documentação do AHM não permite levantar qualquer hipótese sólida. Há no entanto informação de que em 1923 e 1927 se encontravam “feitos” em Portugal três monumentos (de 1,90 m de altura), à espera de colocação.⁴⁵⁵

Os resultados da parceria entre Godinho e Sousa Lopes foram definitivamente postos de lado com o concurso arquitectónico para o Cemitério Militar Português em Richebourg, lançado em 1931 (Figuras 110, 111, 293 e 294). A empreitada foi concluída quatro anos depois (Correia 2010, 319). Tertuliano de Lacerda Marques desenhou um monumento que domina todo o conjunto, o chamado *Altar da Pátria*, construído em pedra lioz (Figura 295). É um local de liturgia laica, marcado por iconografia patriótica, inspirado decerto pela presença axial nos cemitérios ingleses da *Stone of Remembrance*, de Edwin Luytens, um dos arquitectos da IWGC, que concebeu uma espécie de altar de desenho minimal (Figura 296). Não sabemos se o arquitecto de Richebourg teve conhecimento dos projectos de Sousa Lopes: certo é que a Cruz de Cristo reaparece desenhada numa escala imponente, que enquadra e suporta o dominante escudo nacional.

A concentração de todas as sepulturas portuguesas em Richebourg (1831) concluiu-se na década de 1930, restando 44 no britânico Boulogne Eastern Cemetery e em Antuérpia sete.⁴⁵⁶ O monumento construído em Boulogne-sur-Mer é muito diferente

⁴⁵⁵ Veja-se relatório confidencial do Adido Militar em Paris ao Chefe da Repartição do Gabinete da Secretaria da Guerra, 1 Junho 1923, PT/AHM/DIV/1/35/1387/7, e cópia de um ofício do Presidente da CPSG ao referido Adido, 19 Maio 1927, PT/AHM/DIV/1/35/1254/3. Segundo o contrato de 1921 as obras seriam embarcadas para França no porto de Leixões e era do Estado a responsabilidade da sua colocação nos cemitérios.

⁴⁵⁶ *Relação dos Militares Portugueses sepultados nos Cemitérios de Richebourg l'Avoué, Boulogne s/ Mer e Antuérpia*. 1937. Lisboa: Ministério da Guerra, s.p. (PT/AHM/DIV/1/35/1254). As transladações para Richebourg concluíram-se em 1938 (Correia 2010, 319).

dos projectos de Sousa Lopes, e nem à parceria dele com Alves de Sousa poderá ser atribuído (Figura 297).⁴⁵⁷ Já as lápides das sepulturas em Richebourg e em Boulogne são de facto as executadas sob a direcção dos dois artistas, entre 1921 e 1923, lavradas em granito do Porto, com o tal “efeito de cruzeiro” gravado (Figuras 298 e 299). Tomaram nitidamente como modelo as lápides britânicas, feitas em calcário branco (Figura 300).

Depois da guerra, Sousa Lopes prestou ainda um outro contributo para a edificação dos memoriais portugueses, que merece aqui uma referência breve. Não propriamente como artista, mas enquanto vogal de honra da Comissão dos Padrões da Grande Guerra (1921-1936). A comissão foi constituída, por iniciativa particular, pela elite dos combatentes e dos dirigentes da Primeira Guerra (Figura 301). O principal objectivo foi promover a edificação de monumentos, ou padrões, comemorativos do esforço de guerra português, por subscrição nacional (Correia 2010, 369-384). Sousa Lopes distinguiu-se como um dos principais membros da comissão artística, onde colaborou também Arnaldo Garcez (Figura 302). Um dos seus camaradas da CPGG, o coronel Henrique Pires Monteiro (1882-1958), resumiu bem o papel dinamizador do pintor do CEP:

*Sousa Lopes foi o devotado intermediário, incansável e diplomata, com os críticos de arte, escultores e arquitectos, que concorreram para esta patriótica tarefa; foi o relator permanente da comissão artística, que se constituiu, e trazia à comissão executiva e ao plenário da grande comissão de honra os seus estudos, sugestões ou propostas.*⁴⁵⁸

O monumento mais emblemático inaugurou-se em 1928, na localidade de La Couture, em França, com estatuária do prestigiado Teixeira Lopes (Figura 303). Contruíram-se igualmente padrões em Luanda, Maputo, na ilha de Santa Maria dos Açores e em Ponta Delgada. Estas funções institucionais, pouco conhecidas, demonstram bem que no pós-guerra Sousa Lopes manteve uma ligação forte e duradoura com a comunidade de combatentes da Grande Guerra. E as palavras de Pires Monteiro sugerem uma pista que a investigação poderá aclarar no futuro.

⁴⁵⁷ Veja-se Correia 2010, 317 e 322. É também errado afirmar, conhecendo a autora a documentação produzida por Godinho, que Alves de Sousa teria sido “convidado por Sousa Lopes para desenhar as lápides e monumentos” (Idem, 317).

⁴⁵⁸ Monteiro, H. Pires. 1953. “Crónica Militar. Pintor Sousa Lopes”. *O Comércio do Porto*. 6 Maio.

Capítulo 15

A secção portuguesa no Musée de l'Armée e outras obras

A secção dedicada ao Exército português na sala dos Aliados do Musée de l'Armée, em Paris, foi o primeiro projecto de Sousa Lopes concretizado no pós-guerra. Este resultou, uma vez mais, da colaboração estreita que manteve com o adido militar em Paris, o tenente-coronel Vitorino Godinho. Se após o fim da guerra era imperioso sinalizar e dignificar a presença portuguesa nos antigos campos de batalha, cuidando dos cemitérios de guerra, para Godinho impunha-se igualmente assegurar a presença condigna de Portugal no museu militar da França, e na galeria dos Aliados que se planeava organizar. A secção portuguesa no Musée de l'Armée concretizou-se praticamente por sua inteira iniciativa, e em todo o processo Sousa Lopes revelou-se, uma vez mais, um colaborador decisivo.

O essencial do desenrolar deste processo já foi descrito, com apurado detalhe, pelo biógrafo do adido militar, o seu filho Vitorino Magalhães Godinho (2005, 291-295). Interessa por isso acentuar aqui os factos mais determinantes e, sobretudo, focar a análise na colaboração concreta do artista, das obras que realizou expressamente para este projecto. Importa também examinar o sentido da representação nacional que Sousa Lopes e Godinho prepararam para o Musée de l'Armée, e da sua presença singular na sala dos Aliados, recorrendo a nova informação de arquivo existente em Paris, Lisboa e disponível em linha. Por fim, outras obras e projectos relevantes que Sousa Lopes realizou nesta época ganham em ser discutidos no âmbito deste capítulo.

A representação portuguesa nos Inválidos foi uma preocupação constante de Vitorino Godinho, como escreveu num relatório ao ministro da Guerra: “Desde todo o começo prestei a minha atenção à organização da Secção Portuguesa do Museu da Grande Guerra, procurando obter para a nossa representação ali um espaço conveniente e com boa disposição de luz.”⁴⁵⁹ Já então conseguira assegurar a colaboração artística de Sousa Lopes e de Arnaldo Garcez. Deduz-se, por outro relatório de 1919, que o pintor

⁴⁵⁹ *Relatório do Adido Militar em Paris. Referido a 31 de Dezembro de 1920* (parte VI, p. 43-45). BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 22, pasta Manuscritos.

aceitou o desafio ainda antes de chegar a Lisboa em 19 de Agosto, para uma estadia de poucos meses, assinando em Outubro o contrato para o Museu de Artilharia.⁴⁶⁰

O adido militar tratou da questão “com grande habilidade diplomatica”, considerou Sousa Lopes num ofício à Secretaria da Guerra, confirmando que reorientara o seu trabalho para a conclusão rápida desta empresa.⁴⁶¹ Depois de duas reuniões com o general Gabriel Malleterre (1858-1923), comandante dos Inválidos e, por inerência, director do Musée de l’Armée, Godinho recebeu em Janeiro de 1920 o convite oficial, em que Malleterre convidava o governo da República Portuguesa nestes termos:

[...] *De me faire adresser tous les souvenirs dont il pourrait disposer en faveur le Musée de l’Armée et qui seraient de nature à intéresser les nombreux visiteurs qui le fréquentent et à produire sur eux l’impression réelle de ce que fut en valeur et heroisme toute l’armée portugaise pendant les graves moments que tous les peuples alliés viennent de traverser.*⁴⁶²

Entretanto, Godinho já escolhera o espaço da secção portuguesa, marcando-o com uma bandeira verde-rubra, e o ministro da Guerra autorizou-o em 14 de Maio de 1920 a utilizar para esse fim os fundos do CEP à sua disposição. Garcez enviou-lhe “umas ampliações fotograficas”.⁴⁶³ O núcleo mais importante era, contudo, reservado a Sousa Lopes, como informou o gabinete em Lisboa: “Esta instalação compreende, entre outras coisas, algumas aguas-fortes e pinturas do pintor capitão-equiparado Souza Lopes, expressamente feitas, as ultimas, com este fim, como é do conhecimento de Sua Exc. o Ministro”.⁴⁶⁴ Aparentemente, previa-se no início apenas pendurar três quadros do artista, e não as cinco pinturas que efectivamente foram oferecidas e expostas no museu, como veremos adiante. Isso poderá ter resultado talvez da decisão do general Malleterre

⁴⁶⁰ Veja-se *Relatorio do Adido Militar em Paris. Referido a 30 de Setembro de 1919* (parte VI). BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 22, pasta Manuscritos.

⁴⁶¹ Ofício de Sousa Lopes à Repartição do Gabinete da Secretaria da Guerra, Paris, 20 Fevereiro 1920, PT/AHM/FO/006/L/32/778/2. Ver Anexo 4, documento n.º 10.

⁴⁶² “Ces souvenirs pourraient être constitués par des portraits, des vues de terrains de combats (peintures, dessins, eaux-fortes, photographies), des uniformes, des décorations et des engins de guerre”, acrescentou o director do Musée de l’Armée. Ofício de 17 Janeiro 1920 transcrito por Godinho em *Relatorio do Adido Militar em Paris. Referido a 31 de Dezembro de 1920* (p. 43). BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 22, pasta Manuscritos.

⁴⁶³ Relatório citado na nota anterior, p. 44.

⁴⁶⁴ *Secção Portuguesa do Museu da Grande Guerra, nos Invalidos. Memorandum proposta*. 4 Dezembro 1920. BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 7, pasta Dossier de arquivo morto. Transcrito integralmente no Anexo 4, documento n.º 16.

de ampliar as salas dos Aliados e aumentar o espaço disponível para as diferentes representações.⁴⁶⁵ Em todo o caso, no final de 1920 Sousa Lopes já tinha os trabalhos praticamente concluídos, e o adido militar acompanhou o sub-director do Musée de l'Armée numa visita ao atelier do pintor, para examinarem os resultados. Nessa época, devido talvez ao número de telas em que trabalhava, Sousa Lopes parece ter alugado um segundo atelier numa praça que dá para o boulevard Victor, a square Desnouettes, muito perto da sua residência (e atelier) no mesmo boulevard.⁴⁶⁶

Num memorando enviado ao ministro da Guerra, em Dezembro de 1920, Vitorino Godinho introduz a questão necessária da avaliação das obras Sousa Lopes (Documento 16). Propôs que se adoptasse para o efeito as condições segunda, quarta e sexta do contrato celebrado com o Ministério da Guerra, em Outubro do ano anterior, para a decoração das salas do Museu de Artilharia (Documento 9). Isto porque nem ele, sem competência para tal, nem o artista, “cujo character e honestidade rivalisam com o seu muito talento”, poderiam fixar o preço das obras. No essencial, o adido militar propunha que as obras fossem consideradas propriedade do Estado a adquirir pelo preço fixado por comissão nomeada pelo governo, constituída por um delegado do mesmo, um delegado do Conselho de Arte e Arqueologia (ou, em alternativa, uma “pessoa idonea”) e um representante do artista.⁴⁶⁷

A proposta foi aprovada, mas o governo não parecia ter muita urgência em nomear a comissão de avaliação, situação a que a instabilidade política no ano seguinte não foi alheia. A inauguração das salas em Paris também não tinha data marcada. Entretanto, Jaime Cortesão divulgava o projecto no *Diario de Noticias*: “Sabemos tambem que, devido aos esforços pertinazes do tenente-coronel Vitorino Godinho, teremos a nossa representação artistica da Grande Guerra numa das salas dos *Invalidos*, duas paredes da qual foram já entregues ao pincel de Sousa Lopes.”⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ Veja-se *Relatorio do Adido Militar em Paris. Referido a 31 de Dezembro de 1920* (p. 45). BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 22, pasta Manuscritos.

⁴⁶⁶ O endereço na square Desnouettes (n.º 4 e n.º 4bis) aparece na correspondência e documentação entre 1920 e 1923. Não é clara esta situação, uma vez que no período aparecem alternadamente os endereços no boulevard Victor (n.º 19) e square Desnouettes. É possível que possa ter sido também residência.

⁴⁶⁷ Veja-se *Secção Portuguesa do Museu da Grande Guerra, nos Invalidos. Memorandum proposta*. 4 Dezembro 1920. BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 7, pasta Dossier de arquivo morto. Transcrito integralmente no Anexo 4, documento n.º 16.

⁴⁶⁸ Cortesão, Jaime. 1920. “Os que morreram, depois de feridos, na batalha de Lys. O velho padrão das Descobertas. O pincel de Sousa Lopes numa sala dos Invalidos. Os mortos acusam”. *Diario de Noticias*. 4 Setembro: 1.

Só em 1922 a comissão será por fim nomeada, perante a insistência do adido militar, já demissionário e de partida iminente para Lisboa. Nos meses de Junho e Julho Godinho informa o gabinete do ministro que se encontrava em Paris a “pessoa qualificada” para representar o governo na avaliação das obras. Insiste mesmo que “se o Governo demorar muito a sua resolução quanto à escolha do Snr. José de Figueiredo, correremos o risco de este retirar de Paris antes de vir a resposta.”⁴⁶⁹ Em 13 de Outubro, finalmente, a comissão de avaliação reúne-se para examinar e fixar o preço das obras de Sousa Lopes. Não houve portanto contrato, mas sim uma avaliação final das obras de arte. José de Figueiredo permanecera afinal em Paris e era na comissão o representante do Ministério da Guerra. As outras escolhas são mais surpreendentes: pela Legação de Portugal, o pintor Federico Beltrán y Masses, e como representante de Sousa Lopes o médico Julio Sanjurjo de Arellano.⁴⁷⁰

Antes de se reunirem na Legação portuguesa os delegados visitaram o Musée de l’Armée, para aí examinarem “minuciosamente” os trabalhos de Sousa Lopes, que já se encontravam “colocados”, como nos diz a acta da comissão (Documento 17). Tratavam-se de cinco pinturas a óleo, quatro aguarelas e treze águas-fortes (à data a série completa), num total de 22 trabalhos. O representante de Sousa Lopes propôs um preço final, 66.500 francos, com o qual os outros dois “concordaram plenamente”.⁴⁷¹

São interessantes as considerações de José de Figueiredo e Federico Beltrán. Têm uma especial atenção às águas-fortes, embora neste ponto o texto seja pouco claro. Os delegados notaram que os preços das águas-fortes eram “muito inferiores ao valor do trabalho artístico” e às despesas que o gravador teve, e que a quantia a pagar pelo Estado teria de ser mais elevada, uma vez que este não reservara o direito de “exploração das chapas”. Os avaliadores estimavam, curiosamente, que embora o artista

⁴⁶⁹ Vejam-se cópias dos ofícios do Adido Militar em Paris ao Chefe da Repartição do Gabinete da Secretaria da Guerra, datados de 22 Junho 1922 e 22 Julho 1922 (este com carácter “urgente”). BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 7, pasta Dossier de arquivo morto.

⁴⁷⁰ Federico Beltrán y Masses (1885-1949), pintor espanhol nascido em Cuba, foi um retratista mundano ou de assuntos espanhóis com grande sucesso nos anos de 1920, em Paris e depois nos EUA. Do Dr. Julio Sanjurjo de Arellano só é possível perceber que seria um médico a viver em Paris. Em 1913 registou a patente, em França, de uma ampola-seringa para injeções uretrais.

⁴⁷¹ Cópia da acta de avaliação dos trabalhos de Sousa Lopes para a secção portuguesa no Musée de l’Armée, 16 Outubro 1922 (acta datada de dia 13), BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 7, pasta Dossier de arquivo morto. Transcrita integralmente no Anexo 4, documento n.º 17. Uma nota manuscrita de Godinho, conservada na mesma localização, regista que esta quantia foi-lhe paga em diferentes momentos, incluindo vários adiantamentos ou “abonos” desde 1920: 31.400 francos (Maio 1920 a 20 Junho 1922); 2000 francos (5 Agosto 1922); 1500 francos (5 Setembro 1922); 2000 francos (7 Outubro 1922); por fim, 29.600 francos (17 Outubro 1922).

tivesse o direito de venda destas gravuras, de “excepcional valor”, essa venda pouco iria produzir, dada a “natureza especial do assunto”. Era uma previsão certa, pelo que sabemos hoje. Elogiaram por isso o que esse gesto “representava como patriotismo da parte do pintor Sousa Lopes”. Quanto ao resto, a obra do artista português fazia jus à representação nacional, considerando-a mesmo “a melhor das já existentes no Museu da Grande Guerra e sentindo só que as péssimas condições artísticas do edifício escolhido para museu pelo Estado [Francês] não lhes desse a devida valorização.” Não eram considerações tendenciosas, como veremos mais adiante.

As obras de arte foram oferecidas, em nome do governo português, em 18 de Outubro de 1922, dia em que dão entrada nos registos do Musée de l’Armée. A instituição conserva o ofício de Vitorino Godinho, que possui uma lista anexa das obras de Sousa Lopes (Documento 18).⁴⁷² O general Malletterre agradeceu dias depois, distinguindo especialmente um dos núcleos: “Les oeuvres du peintre Adriano de SOUZA LOPES décoreront magnifiquement la Salle des Alliés et seront certainement très prisées du public, ainsi que le mannequin et les autres souvenirs portugais.”⁴⁷³ Resolvía-se assim um processo que se iniciara em 1919 e que foi um dos últimos actos do adido militar em Paris. Em 31 de Outubro Godinho entrega a repartição e regressou de imediato a Lisboa, para tomar posse como Director Geral de Estatística (Godinho 2005, 333).

As pinturas que Sousa Lopes realizou expressamente para este projecto têm uma notável coerência temática, convém assinalar. São cenas do combate quotidiano do soldado português num território muito concreto, o das trincheiras da frente ocidental, símbolo deste conflito. Procuram de facto produzir “l’impression réelle” da acção dos portugueses em França, que Malletterre solicitara no convite que dirigiu a Godinho, não tanto pelo “valeur et heroïsme” que o general sugeriu, mas comunicando a experiência árdua das primeiras linhas, sem *panache* ou grandiosidade possíveis.

Em *Os vigias* Sousa Lopes escolheu um ponto de vista ousado e muito original, na sua obra e na pintura internacional da guerra (Figura 304). A cena é vista no interior obscuro de um abrigo da primeira linha, que contrasta com a luz difusa e os flocos de

⁴⁷² Veja-se ofício do Adido Militar em Paris ao Director do Musée de l’Armée, Paris, 18 Outubro 1922. MA, Archives, processo n.º 2188 (*Souvenirs de l’armée portugaise*).

⁴⁷³ Ofício do Director do Musée de l’Armée ao Adido Militar em Paris, 28 Outubro 1922, BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 7, pasta Dossier de arquivo morto.

neve que pontuam o exterior. Esta opção, que transmite à obra um ambiente opressivo, confirma uma vez mais o seu gosto permanente em explorar iluminações invulgares. No escuro, em primeiro plano, a silhueta de um soldado apoia-se na arma, figura ambígua que sugere um misto de esgotamento e desespero. No exterior outros dois vigiam o inimigo, e dos seus corpos pouco mais aparece que os capacetes. Esta expressão mínima dos soldados, reduzidos a espectros ou a sombras anónimas, é muito rara na pintura de Sousa Lopes. Nas nesgas de céu o pintor recupera cromaticamente o verde veronese presente em alguns pormenores de *A rendição* (Figura 206), e que serve também aqui para sugerir uma atmosfera baça e doentia.

Um poema de Augusto Casimiro, em língua francesa, publicado na revista *Atlantida* em 1918, invoca uma situação análoga, e talvez nos ajude a compreender um dos sentidos que me parecem latentes na pintura. O soneto inicia-se com “Les guetteurs veillent, le vent passe/ Infatigable dans sa ronde...” e fala de sensações ambíguas causadas pela noite perigosa das trincheiras. Os soldados, esses, não são os únicos que rondam e vigiam: “Dans les ténèbres qui menacent/ La morte guette aussi, vagabonde./ La vie s’épuise, énervée, basse/ Mais l’âme attend; calme et profonde.”⁴⁷⁴

A pintura tem origem num desenho realizado, decerto, num abrigo das trincheiras (Figura 306). Nele se percebe que a figura em primeiro plano foi deslocada para a esquerda, adquirindo uma atitude diferente, e que os vigias na banqueta exterior se reduziram a um, a bem da concisão da imagem. A estas alterações não é talvez alheia a litografia de Lucien Jonas com o título *Le Guetteur*, situada no interior de um abrigo, possível fonte iconográfica para o pintor português, publicada num álbum já referido anteriormente, *Les Grandes Vertus Françaises* (Figura 307).

A contenção de *Os vigias* é também visível em *A ronda nas trincheiras*, embora nesta obra talvez se insinue o humor (Figura 308). Com os olhos fechados, o soldado sentinela parece dormir de pé, enregelado, à entrada do abrigo do comandante de companhia, sem dar pela presença de outros dois camaradas que passam por ele na ronda habitual. Para esta obra Sousa Lopes utilizou um desenho feito durante a guerra, datado de 1918, sem grandes diferenças para a pintura final (Figura 309). Parece reinar o silêncio e a paz neste nocturno das trincheiras, que se cobrem de uma neve azulada, colorida pelo luar. Sousa Lopes representa uma rotina que o inverno dificultava, e

⁴⁷⁴ Casimiro, Augusto. 1918. “Des nuits trop lourdes...”. *Atlantida* 29-30 (Março-Abril): 542.

particularmente o inverno rigoroso que o CEP enfrentou em 1917-18, como descreveu Ferreira Martins na sua história da guerra:

Eram veladas de armas em tôda a frente. As sentinelas imóveis nos seus postos de vigilância, durante as infindas horas do seu quarto, espreitam a insondável terra de ninguém, a que a temperatura glacial dêsse aspérrimo inverno de 1917 dava o aspecto horrível das vastas regiões polares, cobertas de neve, em plena escuridão ou à claridade baça do luar mortiço [...] (Martins 1934, 261-262).

O terceiro quadro pintado para Paris é uma cena mais dramática, são os soldados portugueses em plena guerra química, usada em larga escala na Grande Guerra. *Final de gases* (Figura 310), ou como intitulou o museu francês *Après une attaque de gaz*, representa um grupo de soldados numa trincheira entre a neve, cobertos com os pelicos, que retiram a máscara anti-gás no final de um alerta de gases, ou “gás alarme” (do inglês *gas alarm*). Quando soava o alarme os soldados eram intruídos para colocar rapidamente as máscaras que traziam na bolsa junto ao peito. As granadas continham cápsulas de gás mostarda, o mais usado no final da guerra, que provocava cegueira e queimaduras na pele, mas igualmente gás asfixiante. Jaime Cortesão, que foi intoxicado gravemente em Março de 1918 e internado em Portugal, descreveu no seu livro como nas vésperas de 9 de Abril o bombardeamento da frente portuguesa com gases se tornou uma rotina, e devastadores os seus efeitos nos soldados portugueses (Cortesão 1919, 170-190).

O horizonte da pintura é agitado por nuvens de explosões e arame farpado. Mas *Final de gases* distingue-se, na obra de Sousa Lopes, pelo seu plano mais aproximado aos soldados, procurando torná-los mais tangíveis na sua humanidade. O foco da composição está no único soldado de cara descoberta, um rosto em sofrimento (com traços de laranja que acentuam o ardor), que ao retirar a máscara tenta respirar e recuperar o fôlego (Figura 311). Os outros, tapados pela máscara, permanecem anónimos e distantes. Sousa Lopes comunica uma negatividade que um dos autores mais atentos às repercussões artísticas do conflito, Robert de la Sizeranne, teorizou nesses anos. Para o historiador e crítico francês, as condições concretas da guerra de trincheiras haviam produzido uma “nova estética das batalhas”, que dificultava o trabalho dos artistas. Esta resultava num cenário em que os soldados se tornavam “fantasmas monocromos”, habitando uma paisagem amorfa e incarácterística e sempre envoltos pelo fumo das explosões (La Sizeranne 1919, 243). É nesse âmbito que a

máscara de gás, uma “armadura amorfa” que gera anonimato, podia ser vista como um signo da permanente negatividade artística produzida pela guerra moderna: “Ainsi le gaz, qui est une arme amorphe, oblige l’homme à revêtir une armure amorphe, qui supprime sa personnalité. C’est la lutte de l’invisible contre l’inconnaissable” (La Sizeranne 1919, 250). É a produção dessa desumanidade que está também em jogo em *Final de gases*.

As restantes pinturas a óleo oferecidas ao museu de Paris, que Sousa Lopes acrescentou às três inicialmente previstas, foram pintadas em 1918. Uma delas já foi referida anteriormente, é o notável esboço a óleo para *A rendição* (Figuras 226 e 227). Este gesto diz-nos muito da importância que o artista atribuía à composição, em boa verdade a primeira pintura saída da sua experiência nas trincheiras da Flandres. *A rendição* ficava assim representada nos principais locais da sua pintura de guerra, nos museus de Lisboa e de Paris.

O outro quadro regista as ruínas do que fora a igreja de Merville, situada no antigo sector do CEP, completamente destruída nos bombardeamentos de 9 de Abril (Figura 312). Sousa Lopes preparou a composição num desenho registado do interior das ruínas, debaixo de um arco, na ocasião em que fez um outro desenho já referido anteriormente (Figuras 313 e 196). Arnaldo Garcez registará também as ruínas da igreja em ângulos praticamente idênticos (Figuras 314 e 315). Figura comum na pintura internacional sobre a guerra, como vimos no capítulo 4, enquanto metáfora de uma perda civilizacional, a “estética da ruína” (Vatin 2012) faz aqui a sua aparição na obra de Sousa Lopes, embora o pintor não tenha de facto insistido no tema. É sobretudo a destruição do património francês que é aqui apresentada, assunto a que os visitantes do Musée de l’Armée seriam sensíveis. Executada sobre tábua, certamente no próprio local, nela a paleta impressionista do artista solta-se de novo, apesar da solenidade do motivo. A luz quente que incide nas paredes arruinadas, sob um céu azul, não parece transmitir lamento mas esperança. Visão diferente terá Bonvalot, que admirava o pintor da Grande Guerra, concebendo uma imagem mais desolada (Figura 132).

Do conjunto de quatro aguarelas oferecido ao Musée de l’Armée destaca-se uma imagem que representa *La Couture* (Figura 316). Embora não tenha pintado para Paris nenhuma representação do 9 de Abril, Sousa Lopes incluiu neste núcleo um símbolo da batalha portuguesa. Representou o reduto final em ruínas, onde as tropas portuguesas e britânicas resistiram heroicamente ao avanço dos alemães. As restantes aguarelas,

patentes na secção portuguesa, reforçavam a coerência do conjunto definido pelas pinturas a óleo, sobre a vida do soldado das trincheiras (Figuras 317, 319 e 320). Acompanhava todo este conjunto uma série de treze águas-fortes, já examinadas no capítulo 12, e que sem dúvida ampliavam o tema central.⁴⁷⁵

Todavia, a inauguração da galeria dos Aliados continuava atrasada, e assim se entrou em 1923. Sousa Lopes tomou a seu cargo a instalação da secção portuguesa. Mas em carta a Vitorino Godinho, de 13 Fevereiro, o pintor não acreditava que a inauguração estivesse para breve: ela dependia de japoneses e italianos, que estavam atrasados. No entanto, a secção portuguesa estava “completa e arranjada, de forma que serviu de modelo para outros”, entre eles os japoneses. Só faltaria um pormenor importante, para os visitantes, e para isso colocou uma placa em cada parede com o nome do país: “O Publico será portanto informado logo que entra na sala, mas a bandeira completaria bem o nosso canto.”⁴⁷⁶

Finalmente, na manhã de 16 de Abril de 1923, Sousa Lopes assistiu certamente à inauguração da “Salle des Alliés” do Musée de l’Armée, inaugurada juntamente com uma sala dedicada à marinha francesa. A cerimónia contou com a presença do Presidente da República Francesa, Alexandre Millerand (1859-1943), e do marechal Ferdinand Foch (1851-1929), antigo comandante supremo dos exércitos aliados. Os convidados foram recebidos no museu pelo general Malleterre. Assistiram também os embaixadores das nações aliadas, incluindo o ministro de Portugal, e os seus adidos militares, altas patentes do exército e marinha franceses, ou ainda o director das Belas-Artes, Paul Léon (1874-1962). O embaixador norte-americano leu uma comunicação do Presidente Warren Harding (1865-1923), tão destacada como a inauguração na imprensa diária francesa. Harding considerou a iniciativa do museu francês a mais interessante do seu género, em toda a história, e que era acima de tudo um “testemunho perpétuo” da verdadeira fraternidade entre as nações aliadas.⁴⁷⁷ A participação de Sousa

⁴⁷⁵ Números de inventário 1730 C1, 1732 C1, 1734 C1-1744 C1. Sousa Lopes só não disponibilizou provas das gravuras reproduzidas nas figuras 251, 280 e 281.

⁴⁷⁶ Carta de Sousa Lopes a Vitorino Godinho, Paris, 13 Fevereiro 1923. BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 7, pasta Dossier de arquivo morto. Transcrita integralmente no Anexo 3, carta n.º 13. Sousa Lopes fez nesse dia 44 anos de idade.

⁴⁷⁷ Vejam-se, por exemplo, as edições de 17 Abril 1923 dos jornais *L’Écho de Paris*, *Le Figaro*, *Le Gaulois*, *Le Journal*, *Le Matin* e *Le Petit Journal*. Nesta amostra não há referências especiais à representação portuguesa. Contudo há indicação de que o *Excelsior* elogiou nesse dia as águas-fortes de Sousa Lopes (Santos 1962, 62).

Lopes não passou despercebida na imprensa portuguesa, tendo sido elogiado pelo *Diário de Notícias e O Século*.⁴⁷⁸

A Sala dos Aliados situava-se no 2.º andar do edifício histórico dos Inválidos.⁴⁷⁹ O visitante acedia à sala (por escadaria) depois de observar no andar inferior as colecções dedicadas ao exército francês na Grande Guerra, onde se apresentava uma secção belga. As fotografias registadas pela agência Meurisse no dia da inauguração, distribuídas pela imprensa, permitem perceber em parte a configuração e museografia da sala dos Aliados (Figuras 321 a 323). Tratava-se de uma longa sala, ou galeria, dividida por painéis de cada lado que delimitavam as diferentes secções nacionais, dedicadas aos exércitos das nações aliadas. Distinguiam-se essencialmente três espaços, ou núcleos, assinalados – como é visível nas fotos – por placas junto do tecto. No primeiro viam-se as secções dos exércitos britânico, português e japonês, e o segundo, com a maior representação, era dedicado ao exército norte-americano. O último espaço destinava-se aos exércitos da Itália, Roménia, Sérvia e Polónia. À entrada da sala via-se ao centro um busto do marechal Foch, sendo por isso designada também de “Galerie Foch”.

A secção portuguesa estava, portanto, muito bem situada, logo à direita de quem entrava, beneficiando directamente de iluminação natural. Sousa Lopes conservou quatro fotografias que a registam em detalhe, onde se via já a bandeira do Exército nacional (Figuras 325 a 328). As 22 obras do artista estavam distribuídas pela parede de entrada e por um painel, ocupado dos dois lados, onde se via um manequim fardado e equipado de soldado de infantaria. As vitrinas expunham medalhas de campanha e insígnias dos diversos corpos e unidades do CEP, e insígnias e colares das ordens honoríficas militares portuguesas.⁴⁸⁰ Sobre estas Sousa Lopes informou Godinho: “Arranjei uma fazenda cinzenta para forrar as vitrines que dá muito bem para fundo das

⁴⁷⁸ “Portugal está excelentemente representado nessa galeria. Nenhuma das secções dos outros países apresenta uma tal harmonia de conjunto e um tão admirável cunho de arte. As águas fortes de Sousa Lopes, ali expostas, duma evocação vigorosa, duma técnica de mestre, justificam a grande reputação desse pintor, que é hoje um dos maiores da nossa terra e que honra aos olhos dos estrangeiros a arte portuguesa”. Veja-se “Notas de Paris. O pintor Sousa Lopes honrando a nossa arte em França”. *Diário de Notícias*. 19 Abril 1923: 1. *O Século* refere apenas que as águas-fortes de Sousa Lopes “foram bastante elogiadas” no “museu dos exercitos aliados”, ver edição de 18 Abril 1923, 5.

⁴⁷⁹ Sobre esta renovação e seu lugar na história do Musée de l’Armée veja-se Barcellini 2010, 200-205.

⁴⁸⁰ Segundo o “boletim de entrada” do Musée de l’Armée, preenchido a 18 Outubro 1922. Veja-se MA, Archives, processo n.º 2188 (*Souvenirs de l’armée portugaise*).

medalhas e condecorações.”⁴⁸¹ Ressalta nesta carta um cuidado museográfico na preparação da representação portuguesa.

Na parede de entrada, de área mais extensa, Sousa Lopes colocou as pinturas de maiores dimensões (Figura 326), que representavam a vida do soldado português nas trincheiras, onde se incluía o estudo a óleo para *A rendição*. Acompanhou-as das quatro aguarelas e da maior água-forte que realizou, alusiva à arma da artilharia (Figura 247). O painel com o manequim era o primeiro espaço da secção que o visitante via ao entrar na sala, assinalado com a bandeira das unidades do Exército (Figura 327). Neste núcleo Sousa Lopes fez uma opção interessante na escolha das águas-fortes que acompanham *Final de gases* e *Ruínas da igreja de Merville* (Figuras 310 e 312). Se para a primeira pintura a escolha da patrulha rastejando na terra de ninguém, e o episódio dos artilheiros no 9 de Abril, potencia uma sugestão narrativa, centrada na acção de batalha (Figuras 244 e 248), a gravura que acompanha em baixo as ruínas de Merville é a que melhor fixa uma outra ruína que rima com a pintura, a ruína mais terrena do “pátio das osgas”, habitada pelos soldados portugueses (Figura 239). No terceiro núcleo o artista dispôs no painel nove das águas-fortes, um belo efeito serial e sequencial, e impressionante pela diversidade de assuntos (Figura 328). À esquerda, três ampliações fotográficas de Garcez, aparentemente aspectos das trincheiras, dialogavam com (ou moderavam) as visões do água-fortista (Figura 325).

Resulta nítido destas fotografias que o discurso expositivo de Portugal na Sala dos Aliados – vindo ao encontro da “impressão real” que o general Malletterre pedira que fosse induzida no público – assentava essencialmente no poder evocativo dos trabalhos de Sousa Lopes, representando a experiência de combate nas trincheiras da frente ocidental. Não existia na secção portuguesa, por exemplo, a presença mais óbvia de armamento ou engenhos militares. Representavam estas opções uma significativa diferença para as outras representações nacionais. É certo que na secção norte-americana via-se grande pintura (Figura 322), três óleos pendurados ao alto com aspectos da guerra no mar, um deles representando o torpedeamento do navio de passageiros *Lusitania*, marco na entrada dos EUA no conflito.⁴⁸² Mas o seu impacto

⁴⁸¹ Carta de Sousa Lopes a Vitorino Godinho, Paris, 13 Fevereiro 1923. BNP, ACPC, Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47), caixa 7, pasta Dossier de arquivo morto.

⁴⁸² Segundo *Le Petit Journal* (Paris). 17 Avril 1923: 1. Um despacho da Associated Press refere ainda na secção norte-americana uma pintura do francês Georges Scott: “[...] and depicts with compelling realism

perdia-se entre a profusão de bandeiras e a variedade de vitrinas com insígnias militares, modelos de aeroplanos, engenhos dos aviões, pendendo mesmo do tecto o modelo de um balão de observação. Nesse aspecto era o núcleo mais completo. Sabe-se também que na secção italiana, não captada pelas fotografias, apresentavam-se pinturas a óleo e aguarelas de Georges Scott, com tipos de soldados e aspectos da campanha italiana nas Dolomitas (Alpes).⁴⁸³ Contudo, exceptuando o caso dos EUA e Portugal, dominava em todas as representações artísticas o género do retrato, documentando tipos militares ou oficiais distintos. Mesmo ao lado das obras de Sousa Lopes a secção britânica tinha uma extensa galeria de retratos pintados ou em fotografia, que cobria as duas paredes do início da sala (Figura 321).

A secção portuguesa no Musée de l'Armée distinguiu-se, assim, pelo seu nível artístico, pela coerência e visibilidade do discurso autoral de Sousa Lopes, que não descurava a variedade de assuntos, e suplantava a função ilustrativa ou documental dominante nas imagens artísticas de outras secções aliadas. A apreciação de José de Figueiredo e do pintor Federico Beltrán, que vimos atrás, não seria injusta. Houve uma opção de privilegiar na representação portuguesa o poder evocativo das obras de arte, que a decisão de Vitorino Godinho potenciou. Sousa Lopes já demonstrara, recorde-se, uma sensibilidade museológica na organização do pavilhão português na exposição de São Francisco em 1915, faceta que não é irrelevante sublinhar no futuro director do MNAC. Em boa verdade, este cuidado com a disposição e apresentação das suas obras, colocando “o Público” (como escreveu a Godinho) no centro das suas preocupações, irá acentuar-se com a preparação das salas do Museu Militar de Lisboa, examinadas no capítulo final desta tese.

Uma das aguarelas oferecidas ao museu de Paris, *Maqueiros recolhendo feridos* (Figura 320), liga-se a outras obras em Lisboa que é necessário convocar. É a altura de examinar algumas pinturas que Sousa Lopes realizou no rescaldo da guerra, de médio ou pequeno formato, que se encontram em diversas colecções portuguesas. A aguarela em Paris é sem dúvida um estudo de composição para *Os maqueiros* (Figura 329), um quadro a carvão e pastel sobre tela que o artista ofereceu à Liga dos Combatentes. Na actualidade é uma obra difícil de apreender a olho nu, tal o grau de erosão da camada

a hand-to-hand struggle in the trenches between an American and a German soldier.” O despacho foi transcrito, por exemplo, no diário norte-americano *Nashua Telegraph* do mesmo dia, p. 6.

⁴⁸³ *Le Gaulois* (Paris). 17 Avril 1923: 4.

cromática. Uma fotografia de Mário Novais, registada cerca de 1962, permite uma visão mais nítida da composição (Figura 330). Um par de maqueiros foi buscar uma vítima à terra de ninguém e está prestes a reentrar na trincheira da primeira linha, onde alguns camaradas observam. As diferentes posturas dos soldados sugerem emoções diversas que perpassam pela trincheira. Sousa Lopes desenhou um estudo de pormenor dos protagonistas do quadro (Figura 331). A postura recurvada do primeiro maqueiro reflecte o momento solene e de profundo pesar, que no quadro é sublinhado pela distância a que o pintor colocou as duas silhuetas, recortando-se num céu onde parece despontar a aurora.

Sousa Lopes foi sócio da Liga dos Combatentes desde 1923.⁴⁸⁴ Alguns dos seus trabalhos foram divulgados, aliás, na capa do órgão da Liga, a revista *A Guerra* (Figuras 334 e 335). E o quadro *Os maqueiros* foi oferecido para o museu da associação que o próprio ajudou a organizar, a partir de 1926.⁴⁸⁵ Mas é significativo que tenha escolhido esta obra. A fraternidade de armas nas trincheiras, representada aqui na sua hora mais grave, seria o cimento agregador desta comunidade de combatentes da Grande Guerra. Para Sousa Lopes o soldado maqueiro é uma figura trágica deste teatro de guerra. Escolhido entre os soldados de cada batalhão, é um operário da assistência médica na Flandres, um símbolo da tragédia humana da Grande Guerra. O maqueiro é uma personagem típica da arte de Sousa Lopes, permanecendo uma figura apagada na literatura de guerra mais próxima do artista, nos livros de Brun, Casimiro, Cortesão e Olavo. Vimos que ocupa um lugar visível na grande pintura *A rendição* (Figura 208) e de facto aparecerá de novo noutros quadros do Museu Militar de Lisboa.

Um dos dirigentes mais conhecidos da associação, Eugénio Mac Bride (1887-1966), que veio a ser médico particular de Sousa Lopes, ofereceu à Liga dos Combatentes uma das suas pinturas de guerra mais singulares. Representa o bombardeamento aéreo da cidade de Boulogne-sur-Mer pela aviação alemã, já perto do

⁴⁸⁴ Oficializada por portaria do ano seguinte, com o nome de Liga dos Combatentes da Grande Guerra, instituição de utilidade pública. Segundo o processo individual disponível no arquivo da associação Sousa Lopes foi o sócio n.º 774. O boletim de inscrição não se encontra datado, tendo apenas o n.º 28/72-4.º. Os serviços da LC indicaram-me que o número de sócio deverá datar de 1923. Entre os actos mais relevantes, o pintor fez parte da comissão constituída em 22 Janeiro 1929 para preparar a inauguração oficial da sede da Liga, em Lisboa (onde ainda hoje se situa, ao Bairro Alto). Participou também na *I Exposição de Trabalhos dos Artistas Combatentes* inaugurada na sede em 9 Abril 1937, ao lado de José Joaquim Ramos e outros militares.

⁴⁸⁵ Designado na altura como “Museu da Grande Guerra”. Sousa Lopes fez parte da comissão instaladora, presidida pelo coronel Eugénio Carlos Mardel Ferreira. Vejam-se notícias na revista *A Guerra* n.º 8 (5 Nov. 1926, p. 6) e n.º 9 (11 Nov. 1926, p. 2). Não foi possível apurar quando foi o quadro oferecido.

final do conflito (Figura 332). O quartel-general do CEP, em Ambleteuse, situava-se poucos quilómetros a norte da cidade costeira atingida. Sousa Lopes trabalhou no quadro logo nos dias seguintes.⁴⁸⁶ É um dos raros momentos em que se abstrai do drama humano e transmite o espectáculo visual desencadeado por uma guerra de tipo novo, com novas armas e tácticas de combate como o aeroplano e o bombardeamento aéreo de locais estratégicos. Já o tinha feito numa água-forte como *Os very-lights* (Figura 245). A sua visão quase sobrenatural ganha expressão nos inúmeros holofotes, que ao tentar localizar a aviação inimiga se cruzam no céu, de forma caótica, e atingem uma massa de nuvens altas. O céu está tingido de vermelho, que acentua o drama e magnitude do evento.

A modernidade técnica desta guerra é assim entendida como puro espectáculo visual, articulando as suas formas inauditas no plano tradicional da paisagem. Vallotton teve uma ideia semelhante, como vimos, inspirado na batalha “industrial” de Verdun, mas abandonando todo o espaço ilusório (Figura 74). Um outro pintor inglês da guerra, Nevinson, observando os projectores de Londres durante os raids nocturnos, encontrou no assunto um jogo de geometria mais frio e contido (Figura 336).

Sousa Lopes não explorou muito esta via, atenta à guerra como novo fenómeno visual, mas em todo o caso é relevante a versão que fez de uma conhecida pintura de Paul Nash, *The Ypres Salient at Night* (Figuras 337 e 75). Pintou-a talvez em Londres em 1930.⁴⁸⁷ São evidentes as afinidades desta composição com a água-forte referida há pouco, *Os very-lights*, (Figura 245). Atraiu-o a iluminação expressiva que Nash também encontrou. As pinturas têm sobretudo diferenças cromáticas, como a luz dos foguetes, que na versão de Sousa Lopes se torna menos crua e com nuances, em tons de verde veronese e carmim.

⁴⁸⁶ Vitorino Godinho escreve no relatório ao comandante do CEP, datado de 11 Agosto 1918 (isto é, dez dias após o evento), que Sousa Lopes realizara uma pintura designada como “«Combate nocturno de aeroplanos»” (Martins 1995, 319), que na ausência de outra hipótese só poderá ser a pintura da LC.

⁴⁸⁷ Se admitirmos que o artista só a poderia ter realizado frente à pintura original, no Imperial War Museum, seria lícito pensar que Sousa Lopes executou-a em 1920, aquando de uma visita a Londres para se reunir com os arquitectos dos cemitérios britânicos, referida no capítulo anterior. Porém, um esboço a carvão da pintura de Nash aparece num bloco do artista, de fabrico inglês (*Reeves' Sketch Book*, London), pertencente à colecção HJSLPF (Figura 338). Contém notas de moradas de estabelecimentos comerciais londrinos e de publicações relativas à Grande Guerra, de 1925 e 1928. Donde se conclui que só poderia ter pintado a versão de Nash nas duas visitas que fez à capital britânica em Julho 1930 (onde, aliás, fez cópias de Gainsborough e Sargent nos museus), quando procurava materiais para a Sala Columbano, que inaugurou no MNAC em Novembro desse ano.

Sousa Lopes participou ainda, durante a guerra, num importante projecto de âmbito internacional realizado em Paris. Colaborou no colossal empreendimento que foi o Panthéon de la Guerre, uma pintura monumental sob a forma de um panorama circular, ou ciclorama, onde se retratavam chefes de estado, líderes políticos ou militares representativos da França e das suas nações aliadas. O contínuo friso de figuras possuía as dimensões inimagináveis de 123 metros de comprimento por 14 de altura, e continha cerca de cinco mil retratos em corpo inteiro e tamanho natural.

Mark Levitch estudou a história e a recepção desta obra incomparável (Levitch 2006). Idealizado após a vitória na batalha do Marne, em Setembro de 1914, o Panteão da Guerra foi concebido e realizado sob a direcção de Pierre Carrier-Belleuse (1851-1933) e Auguste François-Marie Gorguet (1862-1927), com a assistência de, pelo menos, 22 artistas (Levitch 2006, 159). Mais um se lhes deve juntar, como sabemos agora. Na área central representava-se um “templo da glória”, ladeado por uma escadaria monumental onde se agrupavam cerca de 400 figuras de *poilus* (Figura 345). Retratavam soldados franceses condecorados, muitos deles mortos em combate (Levitch 2006, 8). Por cima via-se uma estátua alada e dourada da Vitória. A composição prosseguia nas alas com um friso contínuo de figuras representando os países aliados, assinalados por bandeiras nacionais (Figura 346). Na metade superior da tela via-se um enorme mapa panorâmico de toda a frente ocidental, desde a costa atlântica até à fronteira suíça.⁴⁸⁸ Levitch não o refere, mas o modelo académico de Carrier-Belleuse foi claramente o friso com o panteão dos artistas por Paul Delaroche, instalado no anfiteatro da Escola de Belas-Artes parisiense (Figura 229).

Fernand Cormon, o mestre francês de Sousa Lopes, pintou a parte dedicada à Sérvia, e quase todos os colaboradores da pintura eram expositores no salão da Société des Artistes Français (Levitch 2006, 160-161). Não foi difícil, por isso, a aproximação

⁴⁸⁸ Iniciado no atelier parisiense de Carrier-Belleuse, o trabalho prosseguiu a partir de 1916 num edifício especialmente construído para o efeito, ao lado do *hôtel* dos Inválidos. O Panteão da Guerra foi aí inaugurado oficialmente, em 19 Outubro 1918, três semanas antes do armistício. Mais de oito milhões de pessoas viram o panorama da guerra até ser vendido, em 1927, a empresários norte-americanos, embarcando para Nova Iorque. Nesse ano foi exposto no Madison Square Garden, conhecida sala de espectáculos, obtendo 100.000 visitantes em oito semanas. Foi depois apresentado em exposições e feiras nos EUA, com destaque para a Exposição Universal de Chicago em 1933. Em 1956 o Panteão da Guerra foi oferecido ao National World War I Museum and Memorial, em Kansas City (Missouri), tendo sofrido uma recomposição profunda, com cortes e colagens, que o reduziram drasticamente e reconfiguraram em torno da secção norte-americana. É essa versão parcial que se expõe actualmente em Kansas City. Veja-se cronologia da obra em Levitch 2006, 151-156. Pelo que é possível perceber, a pintura da secção portuguesa está actualmente em parte incerta, ou terá sido mesmo destruída.

do pintor português ao projecto. Sousa Lopes colaborou, naturalmente, na secção destinada a Portugal. Levitch não o refere, o que é compreensível, uma vez que não teve acesso a informação portuguesa. De facto, a única referência à colaboração do artista em Paris deve-se, uma vez mais, ao relatório pormenorizado de Vitorino Godinho dirigido ao general comandante do CEP, em Agosto de 1918, quando chefiava ainda o serviço de Informações (Documento 7). Godinho não deixa de chamar a atenção, em primeiro lugar, para o empenho do artista na propaganda do esforço português na capital francesa:

Mas o Capitão Sousa Lopes ainda contribuiu, por outras formas para auxiliar a propaganda do nosso esforço. É assim que, em Paris, valendo-se das suas relações, procurou por todas as formas divulgar a nossa colaboração na guerra e criar uma opinião lisongeira a respeito dos portugueses, ao mesmo tempo que trabalhava no sentido de nos obter referencias elogiosas nos jornaes e ilustrações.

No Panteon da Guerra colaborou intensamente para a representação de Portugal, já pelo seu trabalho directo, já fornecendo todos os elementos necessários ao director da grande obra artistica, onde foi reservada ao nosso país uma extensão de tela que muito nos honra, pois é equivalente à reservada à Italia... (apud Martins 1995, 319).

Note-se que Godinho escreve que o pintor teve um “trabalho directo” na grande tela, para além de fornecer elementos a Carrier-Beleuse e a Gorguet. Sousa Lopes terá contribuído, certamente, na pintura dos rostos dos portugueses, de modo a tornarem-se mais verosímeis. Um postal de uma série dedicada ao Panteão da Guerra, publicada aquando da inauguração, reproduz um pormenor da secção de Portugal (Figuras 347-349). Percebe-se assim que ela se juntava com a italiana, encostada a um monumento aos mortos no “campo de honra” e perto de um canhão de 75.

Compõem a secção portuguesa onze individualidades. Entre elas reconhecem-se Bernardino Machado, Sidónio Pais, Norton de Matos, o general Garcia Rosado comandante do CEP, e o general Gomes da Costa, entre outros.⁴⁸⁹ Por cima vê-se o estandarte das unidades do Exército Português e a bandeira nacional. Não deixa de ser

⁴⁸⁹ São também reconhecíveis o major António Ribeiro de Carvalho (1889-1967), distinguido em combate, e o coronel José Xavier Barbosa da Costa, comandante da célebre Brigada do Minho. Agradeço a identificação destes militares ao coronel Luís de Albuquerque, director do Museu Militar de Lisboa. Ficam por identificar quatro figuras.

intrigante que o general Tamagnini de Abreu, o primeiro comandante do CEP, não tenha sido retratado, uma vez que pelo relatório de Godinho sabemos que Sousa Lopes pintou um retrato de Tamagnini para “servir”, também, para o Panteão da Guerra (Martins 1995, 319). Sousa Lopes destinou-o ao actual Museu Militar de Lisboa, onde hoje está exposto nas Salas da Grande Guerra. O rosto do general é pintado com um especial empenho realista (Figura 352). Já a sua postura foi a que provavelmente o artista o observou inúmeras vezes: viajando pela frente portuguesa sentado no banco de um automóvel, vendo-se no fundo a paisagem desolada da Flandres.

No mural de Paris, a única hipótese para Tamagnini seria o militar ao lado de Gomes da Costa, embora não se pareça com o retrato de Sousa Lopes (Figura 349). Esta possível ausência não terá motivos políticos, uma vez que são retratados Bernardino Machado e Norton de Matos, inimigos de Sidónio e exilados por ele. A disputa quanto à participação de Portugal na frente europeia, protagonizada por eles, desaparecia neste friso comemorativo, e as suas figuras institucionais caucionavam o discurso vitorioso e glorificador do Panteão da Guerra francês. Nisso os directores da obra seguiram indicações de Sousa Lopes, como sugere Godinho no relatório. No espólio do artista encontra-se um desenho para este projecto que demonstra o seu grau de envolvimento na composição da secção portuguesa (Figuras 350 e 351). A disposição das figuras é idêntica à obra final, e nele estão indicados os nomes principais, incluindo o general Tamagnini de Abreu.

Sousa Lopes nunca referiu esta colaboração em correspondência oficial ou particular, ou em entrevistas, matéria também ausente na sua fortuna crítica. Só a conhecemos através do relatório confidencial de Godinho, onde fica bem claro que isto se deveu a uma iniciativa exclusiva do pintor junto dos directores franceses da obra. Em face dos novos dados, Sousa Lopes deve ser considerado, no futuro, como um dos muitos colaboradores de Carrier-Belleuse e Gorguet no Panteão da Guerra, em Paris.

No mês seguinte à inauguração da sala dos Aliados do Musée de l’Armée, em Maio de 1923, Sousa Lopes organizou no seu atelier um serão artístico, noticiado no dia seguinte pelo diário parisiense *Le Gaulois*.⁴⁹⁰ Na festa brilhou a cantora Spéranza Calo

⁴⁹⁰ Veja-se “Les mondanités”. *Le Gaulois* (Paris). 12 Mai 1923: 2. Este evento foi referido pela primeira vez em Santos 1962, 39. O autor menciona também uma notícia da revista italiana *La Stampa* (de 15 Junho 1923), onde saiu uma “saborosa descrição” da festa que Sousa Lopes deu em sua casa em honra dos aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral, por ocasião da recepção destes na Sorbonne. Assistiram personalidades importantes da colónia portuguesa em Paris, como João Chagas e Afonso Costa: “[...]”

(1885-1949), com “canções gregas”, e assistiram Afonso Costa, o general Malletterre, o general Pierre Berdoulat (1861-1930), governador militar de Paris (que assistira à inauguração nos Inválidos), ou ainda o enigmático Zapparoli, artista que terá auxiliado o português na renovação da técnica do fresco.⁴⁹¹ O motivo da *soirée* seria, decerto, uma forma de comemorar a inauguração da secção portuguesa no museu dos Inválidos, que obtivera, segundo *Le Gaulois*, “um grande sucesso”. Mas a festa seria igualmente um pretexto para visitar o atelier do artista e apreciar as grandes pinturas destinadas ao Museu de Artilharia, em Lisboa, que o jornal não deixou de referir:

Matinée très réussie chez le peintre portugais Sousa Lopès, dont les oeuvres, à l'inauguration de la Salle des Alliés, aux Invalides, viennent d'obtenir un grand succès. On a pu admirer dans son atelier les émouvantes décorations de la grande guerre, destinées au musée de Lisbonne, contrastant avec les scènes populaires de son pays.

Nesta data a execução das obras já estaria muito avançada. Sousa Lopes preparava então a sua partida para Lisboa, onde participará a 28 de Julho na sessão magna da Comissão Central dos Padrões da Grande Guerra.⁴⁹² Levará consigo as grandes pinturas para o Museu Militar de Lisboa, que esperava terminar no atelier do parque das Necessidades antes de fazer a sua exposição de guerra, que previa realizar desde 1917. Esta será a sua grande preocupação nos anos seguintes e na realidade será o último projecto que fecha a sua obra enquanto artista da Grande Guerra.

após uma visita ao *atelier* como era tradicional nas festas em casa do pintor, seguiu-se uma sessão musical em que participaram artistas francesas e inglesas” (Santos 1962, 39).

⁴⁹¹ Farinha dos Santos escreve que Sousa Lopes, nos anos de 1930, conseguiu obter um processo renovador da pintura a fresco “com auxílio de regras práticas fornecidas por um artífice italiano de apelido Zapparoli e depois de consultar químicos e engenheiros [...]” (Santos 1962, 50). Talvez se trate do pintor italiano Noradino Zapparoli (1875-1967) que viveu em Paris e Bruxelas. Assistiu à festa um seu compatriota, o compositor Vincenzo Davico (1889-1969).

⁴⁹² Veja-se “O esforço português nos campos de batalha. A Comissão Central dos Padrões da Grande Guerra aprovou hontem, por unanimidade, o segundo relatório da Comissão Executiva”. *O Século*. 29 Julho 1923: 1.

Capítulo 16

As pinturas murais para o Museu Militar de Lisboa

Quando Sousa Lopes regressou a Lisboa, temporariamente, em Agosto de 1919, a República retomara a ordem constitucional de 1911, após a queda do regime sidonista e das tentativas monárquicas subsequentes. As eleições de 11 de Maio haviam dado nova maioria absoluta ao PRP dos Democráticos e, nesse período, com a actualidade marcada pelos trabalhos da Conferência de Paz, em Versalhes, assiste-se na sociedade portuguesa ao chamado “processo do dezembrismo” (Teixeira 1996, 24).

Em Junho a Câmara dos Deputados discutiu a conduta de Sidónio Pais durante a guerra e a sua influência negativa na capacidade do CEP, esgrimindo-se argumentos de parte a parte (Godinho 2005, 261-268). Vitorino Godinho, regressado a Lisboa para o efeito, apresentou uma moção defendendo a nomeação de uma comissão de inquérito e a imediata publicação de um Livro Branco, com toda a documentação oficial relevante desde 1914 (Idem, 267). Um primeiro volume será publicado em 1920.⁴⁹³ Fora do Parlamento, o responsável pelo Livro Branco, Augusto Casimiro, foi o detractor mais sistemático da conduta de guerra do dezembrismo (Teixeira 1996, 25; Meneses 2004, 190). Pouco tempo depois de regressar da Flandres o antigo capitão do CEP proferiu uma conferência no Teatro Nacional D. Maria II, para um auditório “completamente cheio de gente”, testemunhou *O Século*.⁴⁹⁴ Casimiro entrou no palco às 21 horas, acompanhado por seis mutilados de guerra, recebendo “uma calorosa e entusiástica manifestação de simpatia”. O conferente fez um balanço da participação portuguesa na Flandres, e a descrição do repórter demonstra que entre os intervencionistas a defesa de La Couture, a 9 de Abril, se consolidava como um mito heróico:

Em frases quentes de entusiasmo, o conferente evocou, seguidamente, varios episódios da guerra, demonstrativos da coragem e do valor dos nossos soldados, traçando um quadro admiravel do combate de 9 de abril dizendo que La Couture é um nome que precisa de ser ensinado aos nossos filhos como um cântico de epopéa e colocado no rosario das nossas devoções patrioticas.

⁴⁹³ *Livro Branco. Portugal no Conflito Europeu. 1.ª Parte: Negociações até à declaração de guerra.* 1920. Lisboa: Imprensa Nacional.

⁴⁹⁴ “A conferencia de hontem. Portugal na guerra”. *O Século*. 19 Agosto 1919: 2.

Casimiro evocou figuras da batalha como o capitão Bento Roma (1884-1953) e o alferes Jaime Leote do Rego (1896-1943).⁴⁹⁵ Porém, um adversário nos jornais notou a parte política da sua intervenção, uma enérgica denúncia do dezembrismo que passou em claro no *Século*:

*O sr. A. Casimiro, na sua conferencia no teatro D. Maria, n'um tom de voz irado e patetico, quiz sugestionar os seus ouvintes, attribuindo com toda a força dos seus pulmões as culpas do desastre [do 9 de Abril] à convenção de 21 de janeiro [com a Inglaterra] e à acção do dezembrismo... «Ha-de ser assim que a historia ha-de falar! Ha-de ser assim que a historia ha-de falar», concluiu e repetiu n'um tom de voz que não admitia discussão, como se a voz da Historia houvesse de sair da sua garganta ou tivesse de ser lavrada para todo o sempre pelo bico da sua pena.*⁴⁹⁶

A polémica prosseguiu inflamada nos jornais, em periódicos intervencionistas como *A Vitória* ou *O Norte*, pelo lado de Casimiro, e no católico e sidonista *A Época*, sobretudo pela pena de José Cunha e Costa (1867-1928). Casimiro reuniu em livro os seus artigos ainda nesse ano.⁴⁹⁷ O debate, inconclusivo, foi-se esgotando progressivamente. Mas estas divergências políticas, e é importante o que notou Nuno Severiano Teixeira, “convergiam tacitamente num ponto comum, indiscutível e indiscutido e, por isso mesmo, silenciado no calor do debate: o valor militar do soldado português, o mesmo é dizer, o seu heroísmo. Encerrava-se a questão política da guerra, abria-se o campo à construção do mito” (Teixeira 1996, 26).

É na construção desse símbolo do esforço nacional que a República se empenhará, organizando as cerimónias fúnebres dos Soldados Desconhecidos, em 9 e 10 de Abril de 1921. Sousa Lopes ilustrou na ocasião uma brochura publicada pelo Ministério da Guerra, intitulada *Homenagem aos Soldados Desconhecidos*, com poesias de Casimiro, Cortesão e Júlio Dantas (1876-1962).⁴⁹⁸ A publicação comemorava,

⁴⁹⁵ Segundo o próprio, veja-se Casimiro, Augusto. 1919. “O 9 de Abril”. *A Vitória*. 4 Setembro: 1.

⁴⁹⁶ Moreno, Garcia. 1919. “Portugal na Guerra. O 9 de Abril”. *A Epoca*. 30 Agosto: 1.

⁴⁹⁷ Veja-se Casimiro 1919. Para a polémica entre este e Cunha e Costa vejam-se os recortes de jornais no arquivo particular do capitão David Magno, conservados em PT/AHM/FP/55/3/893/26.

⁴⁹⁸ *Homenagem aos Soldados Desconhecidos*. 1921. Lisboa: Ministério da Guerra. A imagem de Sousa Lopes, de página inteira, reproduz a cores o que parece ser uma aguarela original, não localizada. As três poesias são ilustradas no fundo por uma reprodução a preto e branco da pintura *Os vigias* (Figuras 304 e 305). Júlio Dantas com “As duas Epopéas”, Cortesão e “Para os soldados cantarem ao Irmão Desconhecido” e Casimiro com “Oração Lusíada” (uma versão diferente da que aparece em Casimiro 1920, dedicada a Sousa Lopes). A venda do “folheto” revertia para um “monumento aos Mortos da Grande Guerra”, talvez o inaugurado em Lisboa em 1931, na Avenida da Liberdade.

simultaneamente, o terceiro aniversário da batalha de 9 de Abril. Sousa Lopes criou uma imagem inovadora na sua obra de guerra, que interpela o paradigma representado pela *A rendição*. É uma imagem heróica e imponente do soldado português da Flandres, engrandecido por um inédito ponto de vista, em contra-picado (Figura 353). De arma em riste, parece indiferente à destruição que o rodeia. No fundo explosões assolam a paisagem, e aparecem os holofotes anti-aéreos de uma pintura anterior, realizada no final da guerra (Figura 332). É evidente a diferença desta imagem para os soldados exaustos e oprimidos de *A rendição* (Figura 206 e 212).

Respondendo ao intuito da publicação, Sousa Lopes criou um soldado anónimo e sem traços particulares, mas que é estranhamente uma figura sombria, quase ameaçadora, acentuada pela contra-luz, passo surpreendente na sua obra de guerra. Repare-se que o rosto se esconde atrás de uma máscara anti-gás (Figura 354). É esta visão do combatente como uma efígie anónima, e um emblema agressivo, que contrasta notoriamente com uma pintura realizada no ano anterior, como *Final de gases* (Figuras 310 e 311). Sousa Lopes parece aproximar-se aqui, deliberadamente, da linguagem impositiva do cartaz de propaganda, que privilegiava o apelo directo e pouco subtil da mensagem, como se analisou no capítulo 5. O pintor procura criar uma imagem icónica e afirmativa, na linha de um conhecido cartaz de Maurice Neumont (1868-1930), ilustrando o lema patriótico “On ne passe pas!” (Figura 355). Este, por sua vez, inspirou-se numa das imagens mais populares de Georges Scott, criada nos primeiros dias da guerra (Figura 356). Olhando retrospectivamente, esta ilustração de Sousa Lopes foi talvez um sinal de que uma outra representação do soldado português, mais heróica, poderia vir a despontar na sua obra, mais precisamente nas telas para o Museu Militar.

Inversamente, vimos que, no círculo próximo do artista, Afonso Lopes Vieira via a sua poesia anti-intervencionista *Ao Soldado Desconhecido (morto em França)* apreendida pelas autoridades (Nobre 2011, 141). O poema exaltava o soldado heróico, sim, mas traído pelo poder político. O episódio pode ser visto como mais um sintoma da impossibilidade, nesses anos, de uma celebração consensual da Grande Guerra, que era uma realidade na Europa contemporânea. Porque esta trazia de volta o debate inconclusivo em torno da intervenção na Flandres, e reavivava uma clivagem que cindia profundamente o campo político-partidário (Teixeira 1996, 26; Correia 2009, 352).

Ideologicamente, Sousa Lopes parece estar próximo nesses anos do grupo da *Seara Nova*, sociedade e revista fundadas em 1921 por intelectuais da esquerda

republicana independente, como Aquilino Ribeiro, António Sérgio, Augusto Casimiro, Jaime Cortesão e Raul Proença, o mentor da iniciativa. Uns eram camaradas do pintor na Flandres, outros antigos “renascentes” e protagonistas da recepção do conflito na frente interna, como vimos no capítulo 6. O grupo defendia uma regeneração da República e das suas elites, em bases culturais, e a emancipação social das “massas” por via reformista e não revolucionária. Muito antes de sair o primeiro número, Proença referiu ao *Diário de Lisboa* o nome do pintor como um dos colaboradores da revista.⁴⁹⁹

Mas voltemos agora ao ponto de partida. Sousa Lopes regressou por uns meses a Lisboa em 19 de Agosto de 1919, data oficial do fim da sua comissão no CEP (Documento 6). Chegou no dia seguinte à conferência de Casimiro no Teatro Nacional, que evocou a “epopeia” do 9 de Abril, e de que poderá ter sabido lendo *O Século* desse dia. Em 1 de Setembro o pintor foi entrevistado pelo mesmo jornal sobre o destino que teriam os seus trabalhos de guerra. André Brun, recorde-se, já chamara a atenção no *Diário de Notícias* para os deveres do Estado para com a obra do artista.⁵⁰⁰ Sousa Lopes fez um balanço da sua missão e revela um desígnio para as suas pinturas que não tinha sido contemplado na nomeação. A missão ressentira-se com o consulado sidonista e a incerteza estava instalada quanto ao destino das suas obras:

*A minha intenção – diz Sousa Lopes – era que os meus quadros fossem para o museu da guerra, que foi creado logo após a nossa participação no grande conflito europeu, pelo então ministro da guerra, sr. Norton de Matos. Depois, no tempo do governo do dr. Sidónio Paes, o museu foi extinto, de modo que continúo a trabalhar um pouco à tôa, sem saber o destino que os meus quadros poderão ter.*⁵⁰¹

O museu citado, na verdade o Museu Português da Grande Guerra, foi uma importante medida simbólica do segundo governo da União Sagrada liderado por Afonso Costa. Foi criado poucas semanas depois de Sousa Lopes chegar à frente de

⁴⁹⁹ Veja-se notícia “Renovação literaria. O que vai ser a «Seara Nova»”. *Diario de Lisbôa*. 30 Maio 1921: 4. Para uma introdução a este movimento crucial novecentista veja-se Reis 2014b, 761-764. Sousa Lopes teve na sua biblioteca alguns livros de Sérgio com dedicatórias do autor (Oliveira 1948, 231). Fica por explorar mais esta ligação do pintor à *Seara Nova*, que não ficará indiferente à exposição de guerra de 1924, como se verá no capítulo seguinte.

⁵⁰⁰ Brun, André. 1919. “Arte e artistas. No «atelier» de Sousa Lopes. O pintor do C.E.P. As trincheiras na tcla e no desenho. O grande quadro «9 de Abril»”. *Diario de Noticias*. 9 Abril: 1.

⁵⁰¹ “Quadros da Grande Guerra. A obra do pintor Sousa Lopes. Uma palestra com o artista sobre o destino que virão a ter os seus valiosos e sugestivos trabalhos”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

guerra, pelo decreto n.º 3.468 de 19 de Outubro de 1917.⁵⁰² Note-se que em Março desse ano os britânicos haviam fundado o Imperial War Museum, em Londres, para reunir e conservar as colecções relativas à Grande Guerra. Em França irá constituir-se em Fevereiro de 1918 a Bibliothèqure-Musée de la Guerre, por doação ao Estado das colecções do casal Leblanc (Robichon 2000, 74; Romanowski 2014, 133).⁵⁰³

Assumindo que seguia as iniciativas de outros países em guerra, o decreto definia como desígnio estratégico do museu reunir, organizar e classificar “todos os materiais e elementos dispersos que possam contribuir para perpetuar a memória da intervenção armada de Portugal e para documentar, duma forma quanto possível completa, o esforço da Nação e a obra política e militar da República.”⁵⁰⁴ Para isso se constituía três secções: museu, biblioteca e arquivo, com sede em Lisboa. A descrição do tipo de materiais a colecionar por cada secção é impressiva e pormenorizada. Para o museu havia duas áreas em que Sousa Lopes deveria ter um papel crucial:

g) Documentos de grande arte que revertam para a posse do Estado, pintura, escultura e aguarela, reproduzindo figuras, factos ou aspectos da nossa intervenção armada;

h) Documentos de pequena arte, iconografia e imageria popular, estampas, gravuras, desenhos, bilhetes postais, arte popular das trincheiras, brinquedos infantis inspirados na guerra;

Que tipo de acções pôde a instituição desenvolver ou concretizar? É um assunto ainda hoje por estudar. Não se sabe sequer se abriu ao público. Contudo é possível saber, por outros documentos, que funcionava nas instalações da Biblioteca Nacional de Lisboa (ao Largo das Belas Artes), era seu director o general na reserva José Emílio de Castel Branco, e que este, na verdade, já desenvolvia contactos oficiais pelo menos desde Julho de 1917.⁵⁰⁵ Sidónio Pais, como o pintor disse na entrevista, anulou essa

⁵⁰² *Diário do Govêrno*. I Série. N.º 180. 19 Outubro 1917: 1017-1019.

⁵⁰³ À qual, aliás, Sousa Lopes ofereceu três águas-fortes. Segundo o ofício de agradecimento enviado ao artista, Paris, 24 Setembro 1920. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

⁵⁰⁴ *Diário do Govêrno*. I Série. N.º 180. 19 Outubro 1917: 1018.

⁵⁰⁵ Veja-se ofício do general José Emílio de Castel Branco ao Comandante do CEP, Lisboa, 12 Julho 1917, PT/AHM/DIV/1/35/125/4. Castel Branco designa-se como “organizador” do museu. Refere ainda que o museu foi criado por despacho de Norton de Matos em 15 Maio 1917. O decreto determinara que o pessoal do museu teria um director, um sub-director, um conservador-arquivista, um amanuense, um porteiro, dois guardas e um servente. As secções Museu e Biblioteca seriam abertas ao público “à medida que se concluem as suas instalações”. Há ainda informação que o despacho do ministro da Guerra foi assinado em Paris (Janeiro 2013, 65), o que sugere que foi o congénere francês – organizado pelo casal

decisão por decreto de 18 de Janeiro de 1918.⁵⁰⁶ Todos os artigos coleccionados passariam para o acervo do Museu de Artilharia, devendo este continuar a coleccionar os materiais relacionados com a intervenção armada do país na frente europeia.

Em face desses desenvolvimentos, para Sousa Lopes, o destino mais adequado para as pinturas seria assim o Museu de Artilharia (Museu Militar de Lisboa a partir de 1926), uma possibilidade que já equacionara em 1917 antes de seguir para a frente de guerra. O artista já visitara o local, mas seria necessário melhorar muito as condições de instalação: “O Museu de Artilharia estaria naturalmente indicado para isso, mas já vi que não há lá espaço suficiente, se se não fizer uma adaptação especial, arrumando mais as coisas que lá se encontram e que, porventura, não precisem de estar tão à vontade como agora estão!”.⁵⁰⁷

A necessidade dessa adaptação ficou consagrada no contrato provisório que Sousa Lopes assinou no Ministério da Guerra, a 21 de Outubro de 1919 (Documento 9). Nele se recuperava a ideia do extinto Museu da Grande Guerra, criado pelos intervencionistas, recriando-o nas salas antigas do Museu de Artilharia.⁵⁰⁸ O contrato formalizava o “acordo previo”, ou o “acordado verbalmente”, entre Sousa Lopes e o ministro da Guerra.⁵⁰⁹ E o ministro era, nem mais nem menos, Helder Ribeiro, o militar que comandou o batalhão de Infantaria 23 a pedido de Casimiro, na ofensiva final em direcção à Bélgica em Outubro de 1918 (Figura 357).⁵¹⁰ Ribeiro era um dos “jovens

Leblanc com a dupla vertente de biblioteca e museu – a influir principalmente na decisão de Norton de Matos.

⁵⁰⁶ Veja-se *Diário do Govêrno*. I Série. N.º 49. 13 Março 1918: 192. Decreto n.º 3.920.

⁵⁰⁷ “Quadros da Grande Guerra. [...]”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

⁵⁰⁸ Veja-se *Contrato provisório para a decoração das salas do Museu da Grande Guerra no Museu de Artilharia formulado em conformidade com o determinado com o Ex.mo Ministro da Guerra e em consequencia do acordo previo entre o mesmo Ex.mo Ministro e o cidadão Adriano de Sousa Lopes*, datado 21 Outubro 1919, 7 fólhos, PT/AHM/FO/006/L/32/778/2. Transcrito no Anexo 4, documento n.º 9.

⁵⁰⁹ Segundo um rascunho do mesmo contrato provisório, no espólio do artista, previa-se que este seria “sugeito à apreciação do Parlamento que poderá ou não aprovar”, o que não se efectuou. Veja-se EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

⁵¹⁰ Helder Armando dos Santos Ribeiro (1883-1973), oficial do Estado-Maior, chegando a coronel, foi membro dos “Jovens Turcos” e ajudante de campo do ministro da Guerra general Correia Barreto, em 1910-1912. Deputado constituinte e nas legislaturas seguintes, foi ministro da Guerra por quatro vezes em governos dos anos 1920, e de outras pastas como Negócios Estrangeiros e Instrução Pública, antes da Ditadura Militar. Opôs-se activamente à revolução de 1926 e ao Estado Novo, sofrendo prisões e a deportação (para Cabo Verde, Açores ou Timor). Foi demitido do Exército em 1931 e mais tarde reintegrado na situação de reforma. Membro do Movimento de Unidade Democrática, foi um dos subscritores do “Programa para a Democratização da República” de 1961. Veja-se Silva, Francisco Ribeiro da, coord. 1997. *Coronel Helder Ribeiro. Correspondência recebida (1902-1931) e Notas autobiográficas*. Porto: Universidade Portucalense, Liga de Amigos do Museu Militar do Porto.

turcos” das reformas republicanas do Exército e do Estado-Maior de Tancos, e um “apaixonado intervencionista”, nas palavras de André Brun (2015, 186), amigo próximo e colega de curso. Note-se que é ele que aprova os projectos de Vitorino Godinho (de quem era também amigo pessoal) para os cemitérios de guerra em França e a representação nacional no Musée de l’Armée, onde Sousa Lopes foi figura-chave. O XXI Governo da Primeira República, convém referir, era chefiado por um outro intervencionista e republicano prestigiado, o coronel Sá Cardoso, um dos líderes da revolução do 14 de Maio de 1915 e da “Jovem Turquia”. Como vimos no capítulo 11, Sá Cardoso conheceu Sousa Lopes na frente de guerra, acompanhado por Américo Olavo.⁵¹¹ O governo condecorou em 26 de Julho de 1919 o pintor e Arnaldo Garcez com o grau de cavaleiro da Ordem de Sant’Iago da Espada (Documento 8).

De acordo com o “plano geral” de decoração do “Museu da Grande Guerra”, descrito sumariamente no contrato, haveria uma “grande sala” com seis telas, e a “parede do fundo” da mesma seria preenchida pelo friso *A rendição* (a única obra a ser nomeada no contrato). Sete pinturas de grande escala, portanto. Na segunda sala, de menores dimensões, seriam colocados os retratos, os desenhos e as águas-fortes “julgados dignos de se arquivar como documentos”. Sousa Lopes obrigava-se a entregar ao Estado todos os trabalhos de pintura, desenho e água-forte realizados até então, bem como os que viesse a executar para a decoração das salas, para que fossem objecto de uma “escolha”. O preço das obras a adquirir pelo Estado seria fixado por uma comissão constituída por um representante do governo, um delegado do Conselho de Arte e Arqueologia da primeira circunscrição de Lisboa e por um representante do artista.

Como se disse anteriormente, Sousa Lopes mantinha pelo contrato a sua equiparação a capitão, com um vencimento correspondente ao do serviço na Secretaria da Guerra, mais 150\$00 mensais. Ser-lhe-iam abonadas as despesas em materiais, bem como das passagens para localidades onde tivesse de fazer estudos para as pinturas. Porém, todas as importâncias seriam um adiantamento a descontar no valor final das obras a adquirir pelo Estado.

É em virtude deste contrato que Sousa Lopes ampliou *A rendição*, como vimos, trabalhando na tela ao regressar a Paris no mês de Novembro de 1919. Trabalhou

⁵¹¹ Em 1923, presidindo à Comissão Executiva dos Padrões da Grande Grande Guerra, fará um elogio público do artista (que esteve presente) na sessão magna dessa associação. Veja-se “O esforço português nos campos de batalha. A Comissão Central dos Padrões da Grande Guerra aprovou hontem, por unanimidade, o segundo relatório da Comissão Executiva”. *O Século*. 29 Julho 1923: 1.

simultaneamente noutras telas, continuando depois no atelier do parque das Necessidades, em Lisboa, pelo menos desde Agosto de 1923. Existe assim uma primeira fase de trabalhos que vai até ao final desse ano, quando realiza cinco das sete pinturas previstas no contrato e as apresenta na exposição de obras sobre a guerra que abre, nos primeiros dias de Janeiro de 1924, no atelier lisboeta. Luciano Freire ajudou-o nesta operação. Em cartas enviadas de Paris, o pintor pede ao mestre e amigo que mande fazer grades para as pinturas: “para que eu possa esticar as tellas sem demora para continuar o trabalho logo que ahi chegar.”⁵¹² As duas últimas telas para o Museu Militar de Lisboa só serão pintadas na década de 1930, como veremos mais adiante.

A tela que Sousa Lopes parece ter iniciado mais cedo, enquanto pintava *A rendição*, é uma obra que se deve designar pelo título original, *9 de Abril* (Figura 358). Ela é hoje conhecida por *Destruição de um obus* (França 1996, 134). A pintura foi reproduzida com o primeiro título nas páginas do *Diário de Notícias*, no primeiro aniversário da batalha, acompanhando um texto de André Brun.⁵¹³ Meses depois, na entrevista ao *Século*, o pintor referiu-se à obra como “o quadro do 9 de abril” e anos mais tarde, em correspondência oficial, referiu-a novamente por “9 de Abril”.⁵¹⁴

Sousa Lopes inspirou-se num episódio verídico da batalha do Lys. No cenário da pintura, já dominado pelas chamas e por vítimas tombadas pelo chão, um artilheiro português ergue-se brandindo uma picareta, para inutilizar um canhão e evitar assim que caia na posse do inimigo; porém, três soldados alemães já cercam a peça e um deles está prestes a atingi-lo no ventre com a baioneta. O artilheiro foi inspirado na acção de José Alves, soldado da 5.^a bateria do Corpo de Artilharia Pesada (Figura 359). José Alves distinguiu-se por essa iniciativa própria, acompanhado do tenente inglês Warren, de inutilizar a golpes de picareta um obus da sua bateria, debaixo de intenso fogo

⁵¹² Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 10 Fevereiro 1923, fólio 2. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0020. Ver também carta datada de Paris, 14 Fevereiro 1923. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0023-m0024.

⁵¹³ Brun, André. 1919. “Arte e artistas. No «atelier» de Sousa Lopes. O pintor do C.E.P. As trincheiras na tela e no desenho. O grande quadro «9 de Abril»”. *Diario de Noticias*. 9 Abril: 1.

⁵¹⁴ Veja-se “Quadros da Grande Guerra. [...]”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1 e um ofício de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, datado de Lisboa, 28 Abril 1928. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”. Transcrito integralmente no Anexo 4, documento n.º 21.

inimigo.⁵¹⁵ Foi o general Ferreira Martins quem o identificou na sua história da Grande Guerra (Martins 1938, 87).

A melhor descrição do feito vem no livro de um antigo oficial do CEP, Costa Dias (Dias 1920). A 5.^a bateria comandada pelo capitão Mário Themudo tinha, na sua secção da direita, dois obuses de seis polegadas e meia, posicionados perto da confluência da estrada de Le Touret com a Rue du Bois. A secção era comandada pelo alferes miliciano Manuel Madruga. Sempre em acção de combate, pelas 10 da manhã é cercada pelos alemães, cuja presença detectam entre o nevoeiro. Na retirada os artilheiros só conseguem destruir uma das peças, mas as avançadas inimigas já estão a alguns metros. Costa Dias descreve o que se seguiu:

O pardo formigueiro dos atacantes, um momento surprêso, recomeça o avanço.

– Aquele obuz, – rouqueja o Madruga, – é preciso inutilizá-lo!

Agachados, cautelosos os «boches» acercam-se cada vez mais das peças emudecidas. Ante a ansiedade imensa que estreita as gargantas dos nossos, o soldado José Alves, da 3.^a do Batalhão de Artilharia de Guarnição, seguido do oficial de ligação tenente inglês Warren, precipita-se para o obuz, a golpes de picareta inutiliza-lhe a culatra, indiferente às rajadas de balas que retinem no aço como pedrisco, transformando-lhe num crivo o longo capote de cavalaria mas que o deixam ilêso, porque naquela jornada de tragédia as próprias balas, às vezes, respeitam o heroísmo, – e nenhuma o fere (Dias 1920, 195).

Sousa Lopes colheu os testemunhos da façanha nos dias seguintes ao 9 de Abril. Vitorino Godinho escreveu que, no rescaldo do combate, o artista “visitou as varias unidades e formações, conversando com os soldados e colhendo deles, bem como dos oficiais, as informações e os relatos necessarios” (*apud* Martins 1995, 318-319). Uma folha de apontamentos, misturada com os desenhos do seu espólio, apresenta um esboço da localização dos obuses, referências a Warren e a um “soldado n.º 26” (que será José Alves), e tem as assinaturas de Madruga e do alferes Ayres de Faria e Maia (Figura 360). Lêem-se descrições da acção e uma frase sobressai, que o soldado terá dito a um deles: “Um abraço, antes de morrer meu alferes”.

⁵¹⁵ José Alves foi promovido a 1.º cabo por distinção, louvado e condecorado com a Cruz de Guerra pela sua acção na batalha e distinguido pelos ingleses com a Distinguished Conduct Medal. Foi ainda louvado pelo Comando Geral de Artilharia “pela coragem, sangue-frio e dedicação de que sempre deu provas nas ocasiões de maior perigo, distinguindo-se pela sua grande força moral” (*apud* Martins 1938, 87).

Contudo, face ao testemunho de Costa Dias e de Ferreira Martins não se pode dizer que o quadro de Sousa Lopes seja fiel aos acontecimentos. O herói sobreviveu felizmente e foi condecorado. Os artilheiros parecem ter escapado antes dos alemães ocuparem a bateria. Porém, no quadro do artista, acentuando o dramatismo, a baioneta inimiga é colocada a poucos centímetros do ventre do soldado, que parece não poder escapar a uma morte certa. É no entanto evidente que Sousa Lopes precisava, para maior eficácia dramática, da presença bem visível e ameaçadora dos soldados inimigos, sacrificando a veracidade da reconstituição. O título original do quadro sugere que, mais do que um feito concreto, o artista procurava criar um símbolo do heroísmo e sacrifício dos soldados portugueses na batalha do Lys.

A composição sofreu modificações importantes desde o esboço inicial a lápis (Figura 361). À esquerda Sousa Lopes tornou mais visível a presença dos três soldados alemães, fazendo estudos à parte (Figuras 362 e 363). Neste confronto entre o soldado português, visto como mártir, e um agressor implacável e sem rosto, agora de capacete e baioneta em riste, insinua-se talvez uma memória de Goya, e do célebre quadro do Museu do Prado, *O 3 de Maio de 1808 em Madrid*, denúncia da agressão napoleónica durante a Guerra Peninsular (Figura 366). À imagem do mestre espanhol, Sousa Lopes evoca uma data traumática para a elevar a uma imagem universal da violência e do martírio patriótico.

Pela fotografia que o pintor facultou ao *Diário de Notícias* – e que enviará, no ano seguinte, à Secretaria da Guerra⁵¹⁶ – vê-se o estado da pintura em Abril de 1919 (Figura 367). A figura equívoca que agarra na perna do artilheiro, talvez o tenente Warren, aponta, em desespero, para um inimigo pouco visível no fundo (Figura 368) A solução foi depois abandonada por uma imagem mais eficaz, sem o gesto impetuoso, e com a silhueta de um soldado alemão que avança em direcção à outra peça de artilharia, sugerindo ao observador que a posição está já tomada pelo inimigo (Figura 369).

9 de Abril é a pintura que mais se aproxima, no conjunto realizado para o Museu Militar, da ideia de representar os “feitos mais gloriosos” do CEP que o pintor

⁵¹⁶ Aludi a esse facto no capítulo 11. Sousa Lopes enviou-a em anexo a um ofício, juntamente com uma foto que o mostrava a pintar *A rendição* no atelier de Paris (Figura 233) e uma outra, com um pormenor do quadro que se analisa a seguir. Provavam que o artista dava seguimento ao contrato celebrado em Outubro de 1919. O ofício, datado de 20 Fevereiro 1920, é transcrito no Anexo 4, documento n.º 10.

acalentara por altura da sua nomeação.⁵¹⁷ Nela se manifesta uma gestualidade excessiva das figuras, uma retórica sentimental e patriótica que se aproxima – como nenhuma outra em Sousa Lopes – da teatralidade de um Lucien Jonas ou Georges Scott (Figuras 52 e 85), referências assumidas do português na proposta enviada a Norton de Matos em 1917.⁵¹⁸ Vimos na Segunda Parte da tese que esta *imagerie* era dominante na imprensa ilustrada francesa. Já na composição do quadro, uma composição triangular tradicional, são visíveis as afinidades que tem com uma pintura célebre, de iconografia patriótica, que o português conhecia bem do Louvre: *A Liberdade guiando o povo*, de Delacroix (Figura 370). Celebrando de novo uma data histórica, temos igualmente uma figura central, corpos que jazem pelo terreno e um fundo dominado por deflagrações. Nas duas pinturas o protagonista tem a seus pés uma personagem que a contempla. Sousa Lopes considerava o mestre do romantismo uma referência seminal da pintura contemporânea, como vimos no capítulo 2, citando-o na conferência do Rotary Club em 1929.

Esta necessidade de acentuar fortemente o drama do *9 de Abril* tem também uma expressão notória no cromatismo vibrante desta tela, a mais expressionista do ciclo. O pintor não pormenoriza tanto como noutras obras, interessa-lhe sobretudo dar uma impressão geral, em pincelada rápida, da urgência e violência do assunto. Dominam os tons quentes que evocam o fogo. O canhão em tons de laranja parece incandescente, e a rede de camuflagem que o cobre mais parece uma labareda, que sai da peça, modelada em contrastes de verde e vermelhão (Figura 371). A quadrícula de transferência é perfeitamente visível numa vasta área da tela, situação inédita na oficina de Sousa Lopes. Isto revela a probabilidade da obra ter ficado por concluir. Só agora podemos entender a relação existente entre esta pintura e a água-forte realizada em 1921, fixando um *Canhão desmantelado* encontrado em Le Touret (Figura 250). É o objecto da acção heroica do artilheiro na pintura, iniciada dois anos antes, e abandonado na frente da Flandres permanecia um símbolo da batalha portuguesa de 9 de Abril.

As primeiras interpretações do quadro, assumidamente militantes, acentuaram a importância do tema. Para o *Diário de Notícias*, reproduzindo-o na primeira página de 9 de Abril de 1919, o significado da obra jogava-se numa tríade em que “a vida, o

⁵¹⁷ Veja-se entrevista “Nos campos de batalha. A guerra e a arte. Um pintor português, o sr. Sousa Lopes, reproduzirá os factos principais da nossa intervenção militar”. *O Seculo*. Edição da noite. 17 Março 1917: 1.

⁵¹⁸ Veja-se cópia da proposta de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, datada de Lisboa, 5ª feira de Abril 1917”, PT/AHM/DIV/1/35/80/1. Transcrita integralmente no Anexo 4, documento n.º 3.

movimento e a tragédia se dão as mãos”. André Brun, o primeiro a escrever sobre a obra, considerou-a uma imagem exemplar: “Quando, concluído que seja o quadro, o estado lhe der o lugar que merece, a sua reprodução deveria figurar em todas as escolas para que os nossos filhos fossem de pequenos aprendendo a admirar esse exemplo de heroicidade [...]” (Brun 1919, 1). Veremos, porém, no capítulo seguinte, que passado poucos anos algumas vozes questionaram o sentido destas leituras.

A pintura que se segue mostra que Sousa Lopes não se limitava a emular a grande pintura romântica, sempre inclinada a mitificar os eventos históricos e personificá-los no corpo de um herói, mas que a interrogava subtilmente nas suas figuras de estilo. O quadro intitulou-o na época como *A volta do herói*, mencionando-o assim na entrevista ao *Século* em 1919.⁵¹⁹ A diferença para a pintura anterior evidenciava-se na relação do título com o assunto representado, que é uma das suas forças (Figura 372). O Museu Militar inventariou-o com o título *Chegada de um ferido a um posto avançado*. É porém visível a representação de um soldado morto, de olhos fechados e tez pálida (Figura 373). Trata-se, certamente, da primeira representação em Portugal de um soldado morto na Flandres. É de madrugada numa trincheira da primeira linha, e os maqueiros chegam da “terra de ninguém” com o corpo do soldado, recebido pelos camaradas de armas que o observam solenemente. Posturas e rostos consternados, representados numa plástica contida mas expressiva (Figura 374). O momento de pesar é esconjurado por um soldado insubmisso, que se levanta e brande um punho em direcção às linhas inimigas, jurando vingança a um inimigo invisível.

É o herói caído na Flandres, que Sousa Lopes representa, e as suas consequências nos camaradas de armas. Mas representa também a insubmissão do combatente. Revela-se sobretudo a sua obra mais eficaz em transmitir o sacrifício humano da guerra de trincheiras, e a impotência e o desespero dos soldados. Será que todo o heroísmo é vão no meio da barbárie? Sousa Lopes aproxima-se aqui de uma leitura que Américo Olavo fez da sua missão. Para o capitão do CEP, o artista não procurou ser juiz de uma “pugna em que os povos se destroem”: ambicionava sobretudo fixar o que nela havia de bárbaro e de horrível, para trazer “testemunhos vivos de

⁵¹⁹ “Quadros da Grande Guerra. [...]”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1. O pintor refere-a entre as telas de maiores dimensões que trabalhava, a seguir às obras *A rendição* e *9 de Abril*. Muito mais tarde Sousa Lopes irá referi-la com o título “Jurando vingar a morte de um Camarada”, no referido ofício ao Ministro da Guerra em 28 Abril 1928. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”. Ver Anexo 4, documento n.º 21. Isto prova que o pintor representa um soldado morto nesta obra. Farinha dos Santos intitulou-a *Vingança* (Santos 1962, 31).

selvageria, de deshumanidade crua que sob os seus olhos surpresos se desenrolam” (Olavo 1919, 213). Sousa Lopes encena uma tragédia que fortalece a irmandade das trincheiras, não os clichés românticos do heroísmo que diminuem uma pintura como *9 de Abril*. Para combatentes próximos do artista, como Augusto Casimiro, estas vítimas significavam sobretudo a profunda hecatombe civilizacional que prosseguia a sua marcha quotidiana, e marcaria a memória da humanidade:

Uma maca desce lentamente para o posto avançado...

Horroroso? Monótono? Brutal?

A aparência é essa. Mas o que está por detrás disto! A dor horrível dum novo destino gerando-se, a expiação dum mundo que morre vítima dos seus crimes, dois ideais hostis que estão aqui, frente a frente, – a verdade trágica deste assombro que vai ter uma legenda eterna na memória do mundo!... (Casimiro 2014, 128).

Em 1920 Sousa Lopes enviou à Secretaria da Guerra uma fotografia do motivo central de *A volta do herói*, provando que dava seguimento ao contrato. Nela são bem visíveis a quadrícula de transferência e o desenho preparatório das figuras (Figuras 375 e 376). O quadro é uma composição notável: o eixo vertical que a marca, o soldado levantado, é atravessado em baixo por duas diagonais que se cruzam, ascendente e descendente, representadas pelo parapeito e maca. Sousa Lopes terá chegado a ela rapidamente (Figura 377). Por outro lado, um estudo para a figura do maqueiro indica que o artista já a pensava em 1918 (Figura 379). Dominam a tela apenas duas cores, o vermelho argila que modela a trincheira e no céu um azul em tons de ultramarino, que no uniforme dos soldados se torna mais esbatido. Nas figuras mais a contra-luz, silhuetas monocromáticas e de qualidade quase escultural, Sousa Lopes, o impressionista, distribuiu pinceladas de vermelho pelo uniforme, sugerindo estarem manchadas pela lama da Flandres (Figura 380). Um comentador da pintura observou, com razão, que os soldados parecem figuras de bronze, e talvez o pintor não desgostasse da ideia.⁵²⁰ Repare-se, além disso, que no seguimento d’*A rendição* e de *9 de Abril* o quadro evidencia uma dimensão marcante na pintura de batalha de Sousa Lopes: raramente é a clássica vista distanciada e panorâmica, preocupada em caracterizar o local do evento histórico, vigente até ao final do séc. XIX, mas uma arte que privilegia

⁵²⁰ O soldado que se ergue “desenhado com relêvo, com impeto, com ferocidade mesmo, tem a grandesa dum bronze, amassado pelas forças apocalípticas da guerra”, observou Artur Portela no *Diário de Lisboa*, 7 Janeiro 1924: 4.

uma expressão directa e emocional, próxima das figuras e dos seus gestos. Nisso terão influído as ilustrações bastante disseminadas de Scott e Jonas, como se tem referido (ver capítulos 3, 5 e 12).

É lícito pensar que a composição de *A volta do herói* se desenvolveu a partir de *Os maqueiros* na Liga dos Combatentes (Figuras 329 e 330). Ela parece vir na sequência e ser o clímax da acção iniciada nesse quadro. Repare-se que as suas cores dominantes, o vermelho argila e o azul, já aparecem na aguarela oferecida a Paris, que é um estudo para *Os maqueiros* (Figura 320). Vale a pena notar ainda que o assunto que Sousa Lopes explora, evocando os caídos no campo de honra, não é de todo estranho a um artista como Scott, que o português apreciava. Veja-se por exemplo uma imagem que publicou na revista *L'Illustration*, com um ferido levado em maca que recebe as honras militares, de título *Les honneurs sous le feu* (Figuras 84 e 86).

Pormenor mais importante nesta obra: Sousa Lopes disse na entrevista ao *Século* que se inspirou num soneto do “poeta-soldado” Augusto Casimiro.⁵²¹ É curioso o pintor voltar a uma pesquisa fundamental que encetara no início da carreira, como vimos no primeiro capítulo, quando realizara uma pintura que transcrevia a poesia de autores como Camões, Quental ou Heine. Contudo, não parece existir qualquer poesia de Casimiro com esse título ou com essas palavras. O poeta publicou algumas poesias de guerra em revistas como *A Águia* e *Atlantida* e o seu espólio particular possui outras que permanecem inéditas.⁵²² Mas Sousa Lopes também não disse, é certo, que o soneto de Casimiro teria esse título, apenas que o quadro foi inspirado por ele. O título será decerto da autoria do pintor. Ainda durante a guerra, em Agosto de 1918, Sousa Lopes escreveu uma carta a Casimiro que pode estar relacionada com este caso. O poeta ter-lhe-á mostrado ou dado algumas composições suas em que o pintor meditava:

Tenho lido muita vez as trez poesias.

Incapacidade ou demasiada exigência? – Não sei.

⁵²¹ A frase transcrita pelo repórter é: “[...] a *Volta do herói*, inspirado n’um soneto do poeta-soldado Augusto Casimiro [...]”. Veja-se “Quadros da Grande Guerra. [...]”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

⁵²² Veja-se BNP, ACPC, Espólio Augusto Casimiro (D5), caixa 7 (“Poemas da guerra”).

*Ainda não consegui fazer composição, que dê conta da sua beleza e da sua emoção, mas já lhes devo muito. Sem querer, sahi fora do assumpto, e achei dois quadros que não me desagradam, e que são filhos d'ellas.*⁵²³

Não é improvável que Sousa Lopes se pudesse estar a referir aos quadros que seriam *A volta do herói* e *Os maqueiros*. Muita da poesia de Casimiro é situada no território concreto das trincheiras da frente, que ele conhecia bem. Contudo, só com estes dados será impossível identificar as “trez poesias”. Mas há uma tríade de sonetos intitulada “Em frente à morte”, que Casimiro publicou em 1918 no órgão da Renascença Portuguesa, que me parece transmitirem a exaltação e o desespero captados por Sousa Lopes em *A volta do herói*.⁵²⁴ Os sonetos evocam um raide do poeta-soldado e seus homens às trincheiras inimigas, alternando o discurso entre a meditação sobre a guerra e o tom jubiloso, típico de Casimiro, que termina num tom épico quase nietzscheano. Algumas estrofes dão suficientemente o estilo das três poesias:

*Reina a morte iminente, à nossa beira
Sorri no luar, paira na luz mais fria...
Infinito silencio de agonia
Em que se vive, ardente, a vida inteira!*

[...]

*Quem nos separa ali? ... Que força imensa
Semeou, ergueu esta floresta densa,
Trágica selva de violencia e luto?*

[...]

*E somos junto ao parapeito deles.
Vou dar o grito de combate: – «A eles!»
– Sou como um deus, um rei, domino, existo!*

Não será por acaso que Sousa Lopes enviou a Casimiro a fotografia com o pormenor de *A volta do herói*, para a capa do livro *Calvários da Flandres* (Figura 381). Será reproduzida depois numa capa da revista da Liga dos Combatentes (Figura 334).

⁵²³ Carta de Sousa Lopes a Augusto Casimiro, em campanha [França], 10 Agosto 1918. BNP, ACPC, Espólio Augusto Casimiro (D5), caixa 3. Transcrita no Anexo 3, carta n.º 7.

⁵²⁴ Casimiro, Augusto. 1918. “Em frente à morte”. *A Águia* 73-74 (Janeiro-Fevereiro): 13-14. Um outro soneto publicado na *Atlantida*, “No man’s land”, revela também afinidades com a pintura, veja-se Casimiro. 1917. “No man’s land”. *Atlantida* 22 (15 Agosto): 865.

Sousa Lopes parecia ligar esta pintura à escrita e à figura quixotesca de Casimiro, tendo-a “achado”, como vimos, ao ler os sonetos do poeta-soldado.

Louis Vauxcelles escreveu, visitando o atelier do pintor em 1919, que esta seria a “pintura capital” do ciclo da Grande Guerra, porque nela se exprimia melhor o “pensamento” e o “patriotismo” de Sousa Lopes.⁵²⁵ A própria experiência de guerra do pintor contribuiu decerto para a singular intensidade que ela comunica. Jaime Cortesão relatou um episódio sucedido num posto de socorros (ver capítulo 13), quando os maqueiros trazem uma vítima de um morteiro, e Sousa Lopes, comovido, observava fixamente: “Os seus olhos brilhavam de piedade [...] perante as relíquias sagradas do irmão que morreu em combate” (Cortesão 1919, 140). Este discurso do martírio do combatente, de conotação cristológica, é muito recorrente em Cortesão e Casimiro, interpretação que Sousa Lopes provavelmente partilhava. Num poema Casimiro refere-se aos seus soldados como “Cristos de Portugal, mártires do Porvir”.⁵²⁶ De certa forma, a postura e os gestos solenes de alguns soldados em *A volta do herói* parecem sugerir, subtilmente, uma deposição do soldado mártir no jazigo final, que será a trincheira, à imagem das representações da deposição de Cristo no túmulo. A alusão é plausível, uma vez que Sousa Lopes tinha uma sólida cultura visual da pintura antiga, pela sua formação académica, e venerava sobretudo os mestres venezianos do Renascimento (ver capítulo 1), verificável na correspondência com Luciano Freire.

A obra seguinte, conhecida como *Marcha para a primeira linha*, é a segunda e última pintura dedicada à batalha do Lys (Figura 382). Sousa Lopes passa do heroísmo individual para uma representação da virtude colectiva. Em 1928 deu-lhe um título que clarifica o assunto: *Marcha do 15 de Infantaria no 9 de Abril para La Couture*.⁵²⁷ Vemos assim uma secção do batalhão de Infantaria 15, de Tomar, que atravessa uma localidade da Linha das Aldeias, lançada nas chamas pelo fogo inimigo. Sob o comando do major Raul Peres, as companhias do 15 estavam de reserva em Croix Marmousse e dirigiram-se em percursos atribulados para La Couture, onde já se batiam restos de companhias de Infantaria 13 e uma companhia de ciclistas britânica, armados de metralhadoras (Amaral 1922, 203; Martins 1995, 193).

⁵²⁵ Vauxcelles, Louis. 1919. “Correspondence artistique”. *Atlantida* 41 (Agosto): 549.

⁵²⁶ Do poema “Aos meus soldados de Flandres”, recorte, publicado no jornal *Combate* [c. 1921-22]. BNP, ACPC, Espólio Augusto Casimiro (D5), caixa 7 (“Poemas da guerra”).

⁵²⁷ Veja-se o já citado ofício do artista ao Ministério da Guerra, 28 Abril 1928, EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

É muito provável que Sousa Lopes se tenha baseado não tanto nos testemunhos, orais, como em *9 de Abril*, mas sobretudo nos primeiros livros de combatentes que saíam para os escaparates. Na época eram as únicas fontes possíveis para o pintor de história; as primeiras obras de ambição histórica só sairão na década seguinte (Cidade 1933; Martins 1934 e 1938). A composição pode ter sido informada por livros que vieram a lume nos anos em que Sousa Lopes a realizou. Antes de todos, o *Calvários da Flandres* de Augusto Casimiro, publicado em 1920. Embora não tenha vivido o 9 de Abril (estava de licença em Portugal), Casimiro evocou-o num capítulo a que chamou “Um episódio da batalha (Lacouture)”. Interessa-nos especialmente esta passagem:

E já estão, com os soldados do 13, os bravos soldados de Tomar, da Companhia que o capitão [José da Luz] Brito comanda.

Dois pelotões que veem de atravessar os caminhos desde Paradis, arrostando barragens, dominando o pávido refluxo dos fugitivos, seguem até ao posto de Saint Vaast, na linha das aldeias, para dele fazerem uma cidadela impassível, enquanto o bombardeamento o esmigalha e os seus defensores, oficiais e soldados tombam, indomáveis e gloriosos (Casimiro 1920, 39).

Outro autor, o capitão David Magno, oficial de Infantaria 13 e cruz de guerra na batalha do Lys, descreveu também de forma impressionante “O avanço do 15”, como intitulou um dos capítulos do *Livro da Guerra de Portugal na Flandres*, publicado em 1921. Magno descreve minuciosamente a marcha e o destino das diferentes companhias do 15 durante a batalha, com destaque para a acção do capitão Brito e a decisão final de se instalar em La Couture. Acentua especialmente o avanço corajoso destas forças, sob o fogo inimigo, através da Linha das Aldeias: “Mesmo assim, é digna de nota a marcha intrépida e decidida destas forças através dos campos, cortados de drênos, muito bombardeada especialmente no cruzamento de Zelobes e de Vieille Chapelle até Lacouture” (Magno 1921, vol. 1, 137).

Sousa Lopes teve exemplares destes livros na sua biblioteca (Col. HJSLPF; Oliveira 1948, 152). É revelador Magno destacar a personalidade do “grande major Peres, verdadeiro esteio moral” de toda a operação, quando sabemos justamente que o artista imaginou uma composição protagonizada pelo comandante de Infantaria 15, no momento final da rendição em La Couture (Figura 194). Mas a descrição de Casimiro interessa-nos mais para esta pintura, especialmente quando fala dos dois pelotões enfrentando “o pávido refluxo dos fugitivos”. São de facto estes dois movimentos e

energias de sinal contrário que dinamizam a composição de *Marcha para a primeira linha*. Ladeando o pelotão ou secção que avança por uma localidade da Linha das Aldeias, em chamas, vê-se o refluxo dos refugiados civis, que se dirigem com os seus haveres e animais, a pé ou em carroças, para a retaguarda. Garcez fotografou nesse dia o êxodo dos civis franceses (Figura 390).

Os edifícios destruídos ardem como archotes, pintados num laranja fosforescente, e o céu é tingido por uma cor opressiva, o amarelo do gás mostarda, utilizado profusamente na batalha. Martin Gilbert estima que o exército alemão lançou na frente luso-britânica 2000 toneladas de gás mostarda e outros químicos (Gilbert 2014, vol. 5, 75). Curiosamente, Sousa Lopes já tinha tentado compor uma expressiva batalha de trincheiras envolta em nuvens de gases, vista panorâmica de composição clássica (Figura 339). Neste aspecto, que modificava visualmente o campo de batalha tradicional, Georges Leroux pintou um dos seus melhores quadros (Figura 66).

Repara-se que neste quadro os soldados progridem em formatura regulamentar, perfeitamente alinhados e de passo firme. O pintor estudou várias destas figuras individualmente (Figuras 388 e 389). Estão equipados na ordem de marcha regular, com o uniforme azul cinza, bem visível, e um equipamento imaculado. A diferença desta pintura é ostensiva, e talvez deliberada, para uma obra como *A rendição*, que nas salas do Museu Militar se encontra perto da *Marcha* (Figuras 205 e 206). É possível que se tenha lembrado do episódio que contou a André Brun, referido no capítulo 11, de uma alta patente do CEP ter considerado *A rendição* de certo modo indesejável, por os soldados não marcharem “em formatura regulamentar” (Brun 2015, 135). Talvez o pintor sentisse que seria necessária, no museu militar da nação, uma imagem que funcionasse como um contraponto heróico desta, representando o espírito de corpo e o brio militar do CEP. A visível ambivalência das duas pinturas revela os compromissos que a encomenda oficial pressupunha.

Contudo, apesar do ímpeto heróico que domina o quadro, há pormenores que introduzem nuances de sinal contrário. Veja-se no centro da composição o soldado que cai, apesar da imagem ser pouco convincente (Figura 384). Observam-no uma aldeã com o filho nos braços e um maqueiro, presença discreta mas permanente na pintura de guerra de Sousa Lopes. Por outro lado, a figura impositiva do comandante – o major Peres ou o capitão Brito – representado de costas, descrevendo um gesto autoritário com a bengala, não deixa de ser uma figura ambígua que introduz (voluntariamente ou não)

uma nota crítica ao tom marcial do quadro, atraindo o nosso olhar para o rosto dos soldados. E estes transmitem sentimentos contraditórios, como decisão e hesitação, coragem e receio (Figura 383). Porém, Sousa Lopes preocupa-se tanto em descrever a complexidade dos eventos que a eficácia da evocação se perde, talvez, numa composição demasiado intrincada, recheada de inúmeras figuras e incidentes. Um estudo inicial indica que o pintor abandonou a ideia de colocar a bandeira nacional no ombro de um soldado, talvez por ser redundante do espírito patriótico do quadro (Figuras 386 e 387). Mas é nítida a intenção de documentar com veracidade o diferentes equipamento dos combatentes, como a mochila, a bolsa com cartuchos ou as espingardas Lee Enfield (Figura 385). Sousa Lopes manteve durante anos vários destes artigos militares no seu atelier, requisitados por ele durante a guerra. Um inventário do espólio do SAEP feito em 1923, pelo Consulado de Portugal, por ocasião do regresso do artista a Lisboa, refere capacetes, espingardas, ou granadas que Sousa Lopes entregava ao Ministério da Guerra, e diz claramente: “Parte destes objectos são documentos de que o Snr. Souza Lopes se serviu para os seus trabalhos de decoração no Museu de Guerra dos Invalidos em Paris, e no Museu de Artilheria em Lisboa.”⁵²⁸

Não é um acaso Sousa Lopes ter escolhido representar o batalhão de Infantaria 15 na única pintura dedicada, explicitamente, a uma unidade militar. É certo que podia ter representado Infantaria 13, que também se distinguiu na defesa de La Couture, e que vimos, no capítulo 12, o artista estudar e desenhar minuciosamente os seus movimentos a 9 de Abril. Mas o regimento de Tomar era a unidade de infantaria mais prestigiada do Exército, pela sua acção decisiva na batalha do Lys e, depois, no regresso à linha de fogo no final da guerra. No rescaldo do 9 de Abril, foi distinguido colectivamente com a mais alta condecoração portuguesa, a Ordem Militar da Torre e Espada, do Valor, Lealdade e Mérito (Amaral 1922, 399; Martins 1995, 194).

A pintura que fecha o primeiro ciclo de trabalhos para o Museu Militar tem a particularidade de representar não um episódio da guerra, mas uma cerimónia

⁵²⁸ “Relação dos trabalhos, material e arquivo do S.A.E.P.”, Paris, 2 Julho 1923. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”. No AHM conserva-se um recibo de 1 Junho 1918 e dois de dia 4 relativos a objectos destinados ao Serviço Artístico, como: capote, botas concertadas, capa lençol impermeável, safões, pelicos, máscara anti-gás, espingarda, sabre-baioneta, cinturão de granadeiro ou capacete. Veja-se PT/AHM/DIV/1/35/80/1. À data da morte do pintor existia ainda vária militaría no seu atelier, entregue pouco depois pela Fazenda Pública ao MML. O conjunto incluía, por exemplo, 2 espingardas, 2 lança-granadas, 1 sabre alemão, 2 capacetes alemães ou 3 granadas de mão. Veja-se ofício do Museu Militar de Lisboa ao Conservador do Palácio Nacional da Ajuda, 30 Outubro 1947, PNA, Arquivo, PT/PNA/APNA/001/001/0030/000023/000002.

contemporânea que evocava o próprio conflito, e se consagrava nesta galeria como evento histórico (Figura 391). O quadro *As Mães dos Soldados Desconhecidos* diz respeito a um acontecimento já referido anteriormente, e a que o pintor assistiu: as cerimónias fúnebres dos dois Soldados Desconhecidos (de África e Mar e da Flandres), organizadas em Lisboa e no mosteiro da Batalha, no fim de semana de 9 e 10 de Abril de 1921. Foi por certo a celebração mais impressionante da participação na guerra realizada em Portugal, inscrevendo a data da batalha na memória cívica (Meneses 2004, 248). Deu-se uma primeira homenagem no átrio do Congresso da República, seguindo-se um cortejo dos ataúdes pelas ruas da capital, até à estação do Rossio, desfilando a seu lado tropas francesas, britânicas e italianas. Na guarda de honra reconhecia-se o marechal Joffre e o generalíssimo italiano Armando Diaz (1861-1928). Sousa Lopes pintou uma pequena tábua com a fachada da estação do Rossio engalanada com bandeiras nacionais (Figura 403). No dia seguinte depositaram-se os féretros na sala do capítulo da Batalha, onde Afonso Costa discursou, defendendo a intervenção.

As Mães dos Soldados Desconhecidos é uma obra que inscreve, neste ciclo, a dimensão da perda e do luto dos que ficaram, das famílias dos soldados. Mas ao associá-lo, na pintura, ao caixão funerário com a bandeira nacional, a imagem parece significar o luto da pátria, no seu todo. O desenho inicial da composição foi reproduzido logo no dia 10 de Abril, em grande destaque na primeira página do *Diário de Notícias*, dirigido pelo seu amigo Augusto de Castro. Revela-se muito idêntico à pintura (Figura 393). O desenho foi descrito ao pormenor, em termos laudatórios (uma “scena de tão pungente grandiosidade!”), e Sousa Lopes elogiado, como o pintor que com “scentelha de genio” levara às telas a “formidável tragedia” da participação portuguesa na guerra. É também anunciado que o artista decidira “pintar uma grande tela”.⁵²⁹ Segundo o *Diário de Notícias*, havia sido este jornal a lançar a ideia de consagrar os “Heróis Anónimos” através de representantes das mães, de todos os distritos do país, que perderam os filhos em combate. Sousa Lopes conservou no seu espólio duas fotografias do grupo das mulheres na cerimónia da Batalha (Figuras 394 e 395).

Deduz-se assim que o artista realizou o desenho no dia 9 de Abril, depois de assistir à cerimónia no Congresso da República, onde as representantes das mães estiveram presentes. Se repararmos na água-forte, convocada anteriormente, distingue-se melhor no fundo as bandeiras dos Aliados, e uma fila de pessoas e militares que

⁵²⁹ *Diário de Notícias*. 10 Abril 1921: 1.

assistem à cerimónia, decerto junto ao Parlamento (Figura 281). Já na pintura final, contrariamente ao desenho e à água-forte, temos um fundo esboçado, quase abstracto, notável nas nuances de cores complementares, que pretende sugerir a luz solar reflectindo-se na fachada ou no portal da Batalha, e não as bandeiras dos Aliados que decoravam a entrada do Congresso. Na jornada da Batalha um fotógrafo captou Sousa Lopes a pintar uma pequena tábua junto ao portal do mosteiro, de chapéu de coco e gabardina, usando uma espécie de cavalete portátil (Figuras 397-402). Não é impossível que tenha sido Arnaldo Garcez, que fotografou as cerimónias.

Focando outro pormenor importante na pintura, tudo indica que Sousa Lopes “inventou” o grande obus que sustenta o ataúde do herói anónimo, demonstram-no as fotografias do evento. Os caixões apresentavam-se cobertos pela bandeira nacional, num veículo militar de rodas camufladas, que também aparecem no quadro; talvez por cima de uma pequena peça, é certo, mas que passava imperceptível, como nos mostra uma fotografia também no espólio do artista (Figura 396). Para além do canhão lhe conferir maior grandiosidade, isto permitia sugerir uma ligação da pintura com a do soldado artilheiro no *9 de Abril*, representando o mártir da pátria que a cerimónia de 1921 evocava (Figura 358).

É assim notável que Sousa Lopes integre neste ciclo uma obra que tem a função de um requiem pelas vítimas da guerra. Podia ter passado a tela, por exemplo, a imagem heróica do Soldado Desconhecido que criara nesses dias para uma publicação em benefício da causa (Figura 353). As mães que vestem um negro profundo, acentuado por verde escuro modelado onde a luz natural se reflecte, exprimem diferentes sentimentos em relação à perda, com revolta interior ou, pelo contrário, com resignação (Figura 392). Esta marcha cadenciada das mães, vergadas pelo sofrimento e pela dor, replica em sentido inverso o cortejo lento e sombrio de *A rendição*, que parece, agora, retratar os seus filhos trilhando o lamacento “calvário” da Flandres. Existe, talvez, uma última alusão, como se a pintura recapitulasse as telas que a precedem nas salas do Museu Militar. É válido pensar, novamente, na iconografia da paixão de Cristo. Se *A volta do herói* sugere a deposição do mártir no túmulo, *As Mães dos Soldados Desconhecidos* seria o episódio da lamentação, na presença do corpo simbólico do herói anónimo.

É um assunto na verdade muito original na pintura oficial da Grande Guerra, em contexto internacional. Sousa Lopes explora nesta obra o que se poderia chamar uma estética da perda (*aesthetics of loss*), que Claudia Siebrecht identificou especialmente

nas representações de artistas alemães do pós-guerra. Segundo a autora, esta escolha dos artistas reflecte uma transformação da ideia de morte em combate no mundo ocidental, ligando-a directamente ao trauma causado na população civil (Siebrecht 2013, 5). O facto de Sousa Lopes o querer integrar no museu militar de Portugal não deixa por isso de ser muito significativo. Parecem existir poucos exemplos da época comparáveis à obra do português. Raemaekers publicou um desenho dedicado às “Mães da Bélgica”, de intuito propagandístico, com as figuras de luto chorando ajoelhadas no interior de uma igreja. Foi inserido num álbum de 1916 que Sousa Lopes possuía (Figura 405). Outro exemplo é um tríptico de André Devambez, versão de um original de 1924. O pintor francês trabalhou na secção de camuflagem, foi ferido em combate, e chegou depois a participar nas missões artísticas de 1917, discutidas no capítulo 3. Devambez representou as diversas manifestações de luto na filha, mãe e na esposa do painel central, ligando-as a três projecções dessa ausência, com episódios da vida do soldado nos laterais e um cemitério militar na predela (Figura 404).

Mas o exemplo mais pertinente será talvez o Panteão da Guerra em Paris, a pintura monumental em que Sousa Lopes colaborou em 1918. Esta apresentava, na realidade, uma sequência evocadora dos mortos: via-se um cenotáfio imaginário dedicado “Aux Héros Ignorées”, com uma figura de luto, solitária, que se ajoelhava na escadaria junto a uma coroa de flores (Figura 406). No caso do pintor português, seriam as cerimónias dos Soldados Desconhecidos, em 1921, a impor-se como um tema forte que lhe permitia representar o luto da pátria no Museu Militar de Lisboa. A 9 de Abril de 1924 Sousa Lopes regressará ao mosteiro da Batalha, para assistir à tumulação definitiva dos Soldados Desconhecidos na sala do capítulo, com comissão responsável constituída por ele, pelo militar e escritor Pina de Moraes e pelo arquitecto Raul Lino (1879-1974). Acendeu-se também a “Chama da Pátria” num lampadário monumental. Américo Olavo, o então ministro da Guerra, proferiu o esperado discurso glorificando os heróis e mártires anónimos (Correia 2010, 294-295).

Esta pintura de 1921 explicita, em última análise, o sentido da evocação proposta por Sousa Lopes neste primeiro ciclo pictórico, uma narrativa de heroísmo, martírio e luto do soldado português da Flandres. Como o pintor escreveu, a propósito dos monumentos desenhados para os cemitérios ingleses, as suas obras eram memoriais

destinados “a perpetuar o heroísmo e o sacrifício dos soldados portugueses”, sublinhando noutra passagem a sua “significação moral”.⁵³⁰

Ora a glorificação dos soldados foi, no discurso intervencionista, a procura de uma superação da discórdia sobre a intervenção na guerra, e de um consenso nacional sobre a forma de a evocar (Teixeira 1996, 26). Sousa Lopes foi um dos artífices dessa imagem, da sua representação e consolidação no espaço público, com uma obra pioneira como *A rendição*. As telas seguintes prosseguiam, nesta primeira fase de trabalhos, e com assuntos mais ou menos previsíveis, o essencial de uma narrativa centrada no soldado comum da Flandres, assombrado pela tragédia da guerra.

Por outro lado, a cumplicidade ideológica entre o pintor e o ministro Helder Ribeiro, que era a mesma em Paris com Vitorino Godinho, possibilitou a ideia de se recuperar, nas salas do antigo Museu de Artilharia, o Museu Português da Grande Guerra extinto por Sidónio Pais. É evidente que com esse gesto se pretendia restaurar um projecto, “o esforço da Nação e a obra política e militar da República” durante a guerra, como rezava o decreto de fundação do museu em 1917. Impunha-se por isso a criação de uma imagem e iconografia marcantes da campanha do CEP, que a afirmasse no espaço público e a fizesse perdurar na memória nacional. As pinturas murais de Sousa Lopes participavam, por isso, desse desígnio político caro aos intervencionistas. Foram, porém, realizadas com total liberdade artística, convém sublinhar. A sua autoridade e prestígio junto da elite dos combatentes eram incontestáveis, devido à sua missão voluntária na linha de fogo. Mas é essa autonomia, em última análise, que será posta em causa pelo museu na década de 1930, com o país já noutra conjuntura política, como será examinado no último capítulo.

Por ocasião da exposição de 1924 foi noticiado que faltavam à galeria de Sousa Lopes dois quadros, *O feito do capitão Bento Roma* e *A morte de Carvalho Araújo*.⁵³¹ O primeiro, que estaria apenas “esquissado”, celebrava o famoso comandante de Infantaria 13, que dirigiu a defesa de La Couture a 9 de Abril. Mas nunca seria realizado. Na prática, o lugar foi ocupado por uma pintura concluída muito mais tarde, em 1932, com o título *Remuniciamento da artilharia* (Figura 407). A enorme escala da obra é

⁵³⁰ Memorando de Sousa Lopes ao Adido Militar em Paris, 16 Novembro 1920, PT/AHM/DIV/1/35/1387/3. Transcrito na íntegra no Anexo 4, documento n.º 14.

⁵³¹ Veja-se “Vida artística. [...] Os quadros de guerra de Sousa Lopes”. *Diário de Notícias*. 5 Janeiro 1924: 3.

praticamente igual à d'A *rendição*: segundo o inventário do museu terá mais dois centímetros de altura. Mas como se disse, a par daquela, é seguramente a maior pintura realizada por um artista sobre o tema da Grande Guerra, em todo o mundo. Porém, o assunto e a composição afastam-se radicalmente de *A rendição*, como aliás das outras telas que a precederam. A visão é activada pela velocidade imparável de três parelhas de mulas que puxam uma carreta de munições, fustigadas pelos condutores, atravessando uma vasta paisagem ferida pelas explosões e nuvens de poeira da artilharia inimiga.

Sousa Lopes expôs a pintura na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Maio de 1932.⁵³² O assunto refere-se de novo à batalha de 9 de Abril, embora não o tenha consagrado no título definitivo. Mas em correspondência oficial o pintor referiu-se-lhe como o “Remuniciamento da Artilharia no 9 de Abril”.⁵³³ Foi planeada pelo artista desde 1918, a crer no relatório de Vitorino Godinho (Martins 1995, 319), e de facto no ano seguinte Vauxcelles viu um “projecto de friso” no atelier do artista, descrevendo-o como “*le Revitaillement en munitions de l’artillerie par convois mulets*” (Vauxcelles 1919, 349). Um estudo para o *Remuniciamento*, hoje não localizado, apresenta-se pouco detalhado e com diferenças para a obra final, apresentando só duas parelhas de animais e as duas figuras em primeiro plano numa posição diferente (Figura 418).

É nítido que Sousa Lopes decidiu representar neste ciclo a outra arma fundamental do CEP, a artilharia de campanha, que apoiava a infantaria nas linhas de trincheiras, nisso dando sequência à pintura *9 de Abril*. Adequava-se igualmente à identidade do antigo Museu de Artilharia. Contudo, o pintor lança nesta tela a sua visão mais sombria e violenta da Grande Guerra. Observando a composição, repara-se que Sousa Lopes procura, novamente, uma dinâmica entre dois movimentos contrários, as parelhas de animais galopando para a direita e os dois soldados que se dirigem, cambaleando, em sentido contrário. O que diminuía a eficácia da *Marcha para a primeira linha* (Figura 382), uma composição semelhante mas apertada por inúmeras figuras e focos de atenção, é aqui conseguido com uma maior capacidade de síntese de movimentos e um poderoso efeito de sugestão. Por outro lado, a mola da composição já

⁵³² *Exposição Sousa Lopes*. Lisboa, SNBA, Maio de 1932. Apenas dois números de catálogo. N.º 1 o *Remuniciamento da artilharia* (informando-se: “Friso decorativo destinado à Sala da Grande Guerra do Museu Militar”). N.º 2, expôs 23 “estudos”, a maioria pinturas já apresentadas na retrospectiva de 1927. O pintor não publicou catálogo, apenas uma folha de sala (único exemplar que conheço na biblioteca do MNAC-MC).

⁵³³ Ofício de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, Lisboa, 28 Abril 1928. EASL (HJSLPF), Pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra” (ver Anexo 4, documento n.º 21).

não é o elemento humano, definidor da acção nos quadros anteriores, mas um surpreendente *tour de force* em torno do movimento, da corrida vertiginosa dos animais sob o fogo inimigo. O movimento elíptico entre as figuras da metade esquerda potencia a velocidade que se acelera com o tropel das mulas, cortado abruptamente à direita. Estas são fustigadas sem piedade pelo chicote de três soldados condutores, sendo o do meio atingido pelos estilhaços das explosões, projectando-se para trás, com o animal ao lado ferido e também prestes a sucumbir, pela posição das patas (Figura 410).

Os soldados parecem figuras ameaçadas e desterradas numa paisagem devastada pela destruição, rostos sem traços distintos, destacando-se as duas figuras apeadas em primeiro plano, pintadas maior que o natural. São dois soldados atingidos que atravessam uma grande poça de água esverdeada, arrastando-se com visível dificuldade, o da frente prestes a cair ao desviar-se do veículo de munições (Figuras 412 e 413). É a única obra, em todo o ciclo da guerra, onde se observam vítimas com o sangue bem visível, espalhado na nuca e pernas do primeiro, mas sobretudo a gotejar do pulso do soldado bem no centro da composição, pormenor que chama a atenção do observador ao aproximar-se da tela (Figura 414).

A paisagem de guerra é retratada, de resto, como um imenso deserto devastado. Surge um motivo inédito na pintura de Sousa Lopes, no canto superior esquerdo, normalmente com longes dominados pelas redes de camuflagem: as árvores decepadas, alinhadas como se de um cemitério de tratasse, fazendo lembrar as árvores martirizadas de Paul Nash (Figuras 415, 76 e 77). Nada neste quadro é consolador, e muito menos as redes de camuflagem e o arame farpado que dominam as extremidades da tela, naturezas-mortas soberbas de aspecto retorcido e ameaçador (Figuras 416 e 417). Passados catorze anos sobre o armistício, a visão de Sousa Lopes sobre a Grande Guerra tornava-se mais sombria e apocalíptica. Entretanto haviam saído livros e os primeiros filmes com uma leitura mais crítica do conflito e da vida militar. Talvez o célebre romance pacifista de Erich Maria Remarque, *A Oeste Nada de Novo* (1929), que narra a história de um grupo de milicianos e descreve com crueza a vida degradante das trincheiras, tenha contribuído para uma visão mais sombria que *Remuniciamento de artilharia* parece comunicar. Sousa Lopes comprou a primeira edição francesa do livro (Oliveira 1948, 203).

A última pintura desta série foi dedicada ao *Combate do navio patrulha Augusto de Castilho* (Figura 422). Sousa Lopes iniciou-a por volta de 1931, tal como o

Remuniciamento, como testemunhou um repórter do *Diário de Lisboa* de visita ao atelier do pintor.⁵³⁴ Representa um outro teatro da guerra, o Atlântico, e o combate da Marinha contra os submarinos alemães que atacavam indiscriminadamente os navios de passageiros. A tela evoca a acção corajosa do primeiro-tenente José Botelho de Carvalho de Araújo (1881-1918), comandante do referido navio patrulha, que em 14 de Outubro de 1918 entrou num combate desigual (com mais de duas horas) contra o cruzador submarino alemão U-139. Conseguiu com isso salvar o navio de passageiros *San Miguel*, que rumava do Funchal para os Açores com 206 pessoas a bordo.⁵³⁵ Carvalho de Araújo morreu em combate com mais cinco marinheiros, conseguindo a restante tripulação chegar à ilha de Santa Maria em botes salva-vidas. Foram as últimas mortes portuguesas da Grande Guerra. Um operador alemão fez um pequeno filme do navio patrulha para as actualidades, mostrando-o completamente estilhaçado na ponte de comando, antes de se ter recolhido as provisões e afundado com carga explosiva.⁵³⁶

Sousa Lopes representa o momento em que uma granada parece atingir o *Augusto de Castilho*, provocando o jacto de água visível junto à proa e que faz vacilar o navio para a direita.⁵³⁷ Isto sugeriu ao pintor uma diagonal de efeito sugestivo, estruturante da composição: começa na figura do marinheiro ao leme, segue depois por Carvalho de Araújo na ponte de comando, passa pela azáfama dos marinheiros que carregam a peça junto à vante e termina no minúsculo submarino negro, ao fundo, quase invisível, e quase atingido por um disparos do patrulha (Figura 424). É um pormenor engenhoso, uma vez que uma das armas dos submersíveis era justamente a sua invisibilidade. A pintura está visivelmente por acabar, sobretudo na parte dos marinheiros que se entreadjudam para municiar a peça. No mar vêem-se as caixas de fumo lançadas pelo patrulha, que inicialmente conseguiram ocultar o *San Miguel* do atacante. Repare-se no casco do vapor com a pintura de camuflagem, idêntica à que

⁵³⁴ Veja-se “A arte portuguesa em Paris. Sousa Lopes fala-nos do exito alcançado pela Exposição”. *Diário de Lisboa*. 16 Novembro 1931: 5. O repórter viu as duas obras esboçadas “ainda a carvão.”

⁵³⁵ Veja-se descrição do combate no sítio oficial da Marinha, <http://www.marinha.pt/pt-pt/historia-estrategia/historia/combates-navais/Paginas/Combates-Navais.aspx>. Consultado 8 Dezembro 2015.

⁵³⁶ Filme na colecção da Cinemateca Portuguesa, *Afundamento do Augusto de Castilho* (Alemanha, 1918, 35 mm, PB, sem som, 5'20"). Veja-se versão digital em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2261&type=Video>. Consultado em 8 Dezembro 2015.

⁵³⁷ Sousa Lopes teve anteriormente uma ideia mais dramática para o quadro. Em correspondência oficial referiu-o como a “Morte de Carvalho de Araujo no Caça-Minas Augusto de Castilho”, segundo um ofício várias vezes citado, dirigido ao Ministro da Guerra, 28 Abril 1928. EASL (HJSLPF), Pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

aparece em fotografias (Figura 433). Uma outra fotografia do *Augusto de Castilho* demonstra que a ponte de comando era totalmente fechada, e que o pintor, sem outra hipótese, a “abriu” para melhor destacar a figura de Carvalho de Araújo, na ponte de comando, ordenando fogo à proa com um gesto decidido (Figuras 432 e 423).

Sousa Lopes estudou com especial cuidado este assunto inédito na sua obra, uma vez que a experiência na Flandres pouco lhe valia. Um caderno de esboços (datável de 1930) diz-nos que utilizou, ou pretendia utilizar, fontes escritas que relatavam o que havia sido a Grande Guerra nos mares. Aparecem referências a livros publicados nos anos 1920, sobre a saga dos submarinos durante a guerra, como *Raiders of the Deep* de Lowell Thomas, ou *Der U-Bootskrieg* de Andreas Michelsen.⁵³⁸ Mais relevante, como fonte iconográfica, o português anotou o livro *La Guerre Navale racontée par nos Amiraux*, especificando que continha ilustrações de Charles Fouqueray.⁵³⁹

Fouqueray foi um dos artistas com que Sousa Lopes chamou a atenção de Norton de Matos, em 1917, como vimos no nono capítulo.⁵⁴⁰ Sem acesso à obra, é difícil perceber se algum dos desenhos do português copiam realmente ilustrações de Fouqueray. Em todo o caso, verifica-se que estudou no referido caderno várias hipóteses para a composição do *Augusto de Castilho*: a tripulação do submersível recolhendo os sobreviventes do navio português; ou o mesmo assunto com um aspecto detalhado do submarino; ou ainda a batalha entre os dois, com o ponto de vista próximo da proa (Figuras 427-430).⁵⁴¹ Porém, na pintura final, o pintor coloca no centro o comandante Carvalho de Araújo, que afinal encarnava na perfeição a figura do mártir e do herói, à semelhança do soldado comum da Flandres nos outros quadros deste ciclo.

Torna-se nítido nos murais do Museu Militar, contrariamente às obras para o museu de Paris, um programa de recriação dos eventos da guerra através da pintura

⁵³⁸ Thomas, Lowell. 1928. *Raiders of the Deep*. London: Doubleday-Doran e Michelsen, Andreas. 1925. *Der U-Bootskrieg 1914-1918*. Leipzig: Hase & Koehler Verlag.

⁵³⁹ *La Guerre Navale racontée par nos Amiraux*. [1920]. Paris: Librairie Schwarz. 5 volumes. As ilustrações em *hors-texte*, a cores, são na maioria de Fouqueray, reproduzindo aguarelas.

⁵⁴⁰ Charles Fouqueray (1869-1956) foi pintor oficial da Marinha Francesa desde 1908, e durante a guerra pintor do Musée de l'Armée, viajando sobretudo no Médio-Oriente. Um dos álbuns que Sousa Lopes pode ter folheado antes da nomeação (ver capítulo 9), reproduzindo desenhos e aguarelas, tem o título *Les Fusiliers Marins au front des Flandres* (Paris, Devambez, 1916). Foi sobretudo um prolífico ilustrador. Sobre o artista veja-se Lacaille 2000, 41.

⁵⁴¹ O bloco de apontamentos é o mesmo referido no capítulo anterior, de fabrico inglês (*Reeves' Sketch Book*, London), que tem um esboço de uma pintura de Paul Nash (Figura 338). Pertence à coleção HJSLPF.

histórica de grande escala. Obras como *A rendição* e o *Remuniciamento da artilharia*, sublinhe-se, medem quase treze metros de comprimento. Ganha por isso evidência a profunda raiz romântica desta pintura, de filiação francesa, que Sousa Lopes conhecia bem do Museu do Louvre. Delacroix certamente, já se citou, mas igualmente Théodore Géricault (1791-1824) e sobretudo Antoine-Jean Gros (1771-1835), e as suas épicas batalhas napoleónicas, com uma típica presença de corpos em tumulto e de gestualidade dramática (Figura 434). Os murais de Sousa Lopes parecem afirmar, justamente, a validade dessa tradição na representação da tragédia da guerra moderna. Os murais do pintor português parecem desafiar a ideia, que se discutiu no capítulo 4, de que tenha havido uma crise da pintura de história, ou mesmo o seu tendencial desaparecimento, em face de um conflito massificado e industrial (Dagen 1996, 18).

Sousa Lopes foi um artista de filiação francesa, vimo-lo na primeira parte, e no capítulo da grande pintura de batalha não tinha uma tradição em Portugal com a qual se pudesse relacionar. É interessante que se inspire mais na aura da epopeia napoleónica, e sua descendência romântica, do que propriamente na tradição realista de um virtuoso como Detaille, o mestre de Flameng, Scott e Jonas (Figura 435). Sousa Lopes escreveu a Freire, com algum humor, que “Detaille é uma maquina de pintar soldados, que pode rivalizar com as machinas de escrever.”⁵⁴² É justamente essa filiação romântica, elevada ao paroxismo por uma incomparável experiência artística da guerra, que ajuda a explicar a observação modelar de José-Augusto França: “são as melhores (ou as únicas) pinturas de batalha da pintura portuguesa” (França 1996, 137).

Observando os murais nas salas do museu, repara-se que não estão assinados nem datados. Situação insólita na pintura de grande escala do artista, e contraste óbvio com as obras oferecidas ao Musée de l’Armée de Paris. A informação de arquivo diz-nos também que outras pinturas, para além do *Augusto de Castilho*, não chegaram a ser concluídas, e que afinal tudo resultou do processo atribulado da sua instalação definitiva no Museu Militar de Lisboa. É essa história que falta contar no último capítulo deste estudo. Antes, porém, deu-se a recepção pública das suas exposições e obras de guerra, que importa examinar nos seus momentos mais significativos.

⁵⁴² Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, Paris, 1 Setembro 1903, fólio 4. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0046.

Capítulo 17

Exposições e recepção crítica dos trabalhos de guerra

A aguardada exposição de trabalhos de guerra inaugurou em 4 de Janeiro de 1924, no atelier do parque das Necessidades, com todas as honras oficiais. Segundo noticiou a imprensa, Sousa Lopes recebeu nesse dia individualidades como o Presidente da República, Manuel Teixeira Gomes (1860-1941), o Presidente do Ministério Álvaro de Castro e vários membros do governo, o Presidente do Senado e outros tantos deputados, os directores do MNAA e do MNAC, José de Figueiredo e Columbano, antigos oficiais do CEP e jornalistas. Periódicos como *O Século*, o *Diário de Notícias* e a *Ilustração Portuguesa* reproduziram fotografias dos quadros destinados ao museu de Artilharia, e em todos os artigos aparecia a figura do artista, ao lado de Teixeira Gomes, posando à porta da Casa do Regalo.⁵⁴³

Sousa Lopes planeou a exposição para o ano anterior, para o salão da SNBA, como nos diz a correspondência com Luciano Freire, tendo mesmo reservado a sala para 10 de Maio. Porém, uma febre persistente atrasou-lhe o trabalho nas telas, forçando-o por fim a abandonar a ideia.⁵⁴⁴ A mostra no atelier do pintor esteve aberta entre 5 e 15 de Janeiro, para os oficiais do Exército ou camaradas da Flandres, e para amigos ou conhecidos com convite. Sousa Lopes enviou às redacções um pequeno texto ou comunicado, enquanto “antigo capitão do C.E.P.”, convidando a visitar o seu atelier “os seus camaradas do Exército e da Marinha, os seus colegas artistas, e as pessoas das suas relações e amizade”.⁵⁴⁵ Informando que alguns trabalhos se encontravam inacabados, o pintor assumia, à guisa de justificação, que a mostra não podia ter a dimensão pública que seria desejável: ela “precede e prepara a exposição publica que se realizará quando e como o Governo o determinar”. E essa só poderia ser realizada definitivamente, deduzia quem conhecesse a questão, no próprio Museu de Artilharia.

⁵⁴³ Veja-se “Portugal na Grande Guerra. As telas historicas de Sousa Lopes”. *O Seculo*. 5 Janeiro 1924: 1; “Vida artistica. Impressões e noticias. Artes plasticas. Os quadros de guerra de Sousa Lopes”. *Diario de Noticias*. 5 Janeiro 1924: 3; “Arte e artistas”. *Ilustração Portuguesa* 934 (12 Janeiro 1924): 48-49.

⁵⁴⁴ Veja-se Anexo 3, cartas n.º 11 e 12. Datadas de Paris, 21 Novembro 1922 e 14 Fevereiro 1923.

⁵⁴⁵ “A exposição Sousa Lopes”. *A Capital*. 2 Janeiro 1924: 1, transcrito também em “Vida artistica. [...] Os quadros de guerra de Sousa Lopes”. *Diario de Noticias*. 5 Janeiro 1924: 3. O artista não publicou um catálogo, talvez por a maioria das obras se destinarem ao Estado.

A exposição de 1924 foi o primeiro momento de visibilidade pública do conjunto da sua obra de guerra e da sua recepção crítica. Importa neste capítulo caracterizar as interpretações mais relevantes, e privilegiar as leituras mais amplas sobre a singularidade destes trabalhos e a identidade de Sousa Lopes enquanto artista de guerra. A recepção na historiografia será tida em conta no fim do capítulo.

O pintor apresentou, como se disse antes, todas as pinturas para o Museu Militar (menos o *Remuniciamento* e o *Augusto de Castilho*), a série de águas-fortes e um conjunto de desenhos da frente. A recepção nos diários lisboetas foi entusiástica, pode-se dizer, laureando Sousa Lopes como o maior pintor da sua geração, detentor de uma técnica magistral e de largueza na composição. É evidente a surpresa e o fascínio dos redactores perante os assuntos inéditos na arte portuguesa do tempo, e pela escala grandiosa das pinturas, que dominam as discussões, representando o drama da guerra que se sente estar ainda muito presente. Águas-fortes e desenhos têm ainda, nesta fase, menções favoráveis mas vagas. Contudo, emergem por esta ocasião as primeiras interpretações autorais deste período do artista.

Escrevendo no *Diário de Lisboa*, Artur Portela notou que uma pátria como Portugal, com uma longa história de batalhas pelos quatro cantos do mundo, nunca encontrara um artista que as imortalizasse na tela ou no mármore. “Vinte séculos de historia conduziram-na a um ponto, entregaram-na um artista. Esse artista é Sousa Lopes.”⁵⁴⁶ O título em destaque, “O pintor dos lances tragicos da guerra”, dá o tom de uma interpretação detalhada e sensível das pinturas, sublinhando a dimensão trágica destas obras, que é uma ideia transversal na recepção da exposição. Portela vê nas cinco telas de Sousa Lopes cinco ideias essencias do drama encenado pelo pintor: o heroísmo (*9 de Abril*), o ódio (*A volta do herói*), as virtudes da raça (*Marcha para a primeira linha*), a tragédia (*A rendição*) e a morte (*As Mães dos Soldados Desconhecidos*). Não deixa de notar insuficiências, como a artificialidade da primeira tela, ou o comandante da *Marcha*, “cuja plastica é equivocá”. Mas vê *A rendição* como a “melhor” delas, com uma qualidade fantomática: “Desolação. Espanto até ao horizonte. Neve amassada com a morte, gelando-nos, embebendo-nos de misterio e de arrepios. [...] É um desfilar de espectros, que saíram da morte, e dormiram sobre ela, porque os covais estão perto...”.

⁵⁴⁶ Portela, Artur. 1924. “O pintor dos lances tragicos da guerra e o que é a sua exposição”. *Diario de Lisboa*. 7 Janeiro: 4.

No vespertino *A Capital*, o redactor anónimo preferiu acentuar uma questão que se desconhecia, trazendo-a a público pela primeira vez: “Sabem os leitores a razão principal desta exposição nas Necessidades? Dar um empurrão à questão das decorações da guerra. O que quer isso dizer? Nada mais simples, era preciso, mostra-las assim, meias feitas, para que toda a gente sentisse a necessidade de elas se acabarem. É incrível, mas é assim mesmo”.⁵⁴⁷ A notícia era elucidativa de que algo não corria bem no processo de instalação das obras no Museu Militar. Refere também que Columbano saudara a iniciativa de Sousa Lopes como uma “exposição fóra da «peste Bóbónica»”. Dias mais tarde *A Capital* informa que o mestre visitara com agrado a exposição. Sugere-se uma herança artística que estará na ordem do dia, daí a cinco anos, por ocasião da sucessão de Columbano no MNAC: “As suas palavras foram a maior compensação para Sousa Lopes – estabelecendo-se assim essa continuidade de espírito entre Columbano – o maior dentre todos e Sousa Lopes, a maior afirmação de talento plástico das gerações do momento”.⁵⁴⁸

Reynaldo dos Santos escreveu a crítica mais substantiva à exposição, com a vantagem de possuir um conhecimento histórico especializado.⁵⁴⁹ Cirurgião nos hospitais ingleses durante a guerra, e depois ao serviço do CEP, encontrava-se no início de uma carreira fecunda como historiador de arte. O autor coloca a exigência de se pensar o contributo de Sousa Lopes na perspectiva da pintura militar ocidental. Não tem dúvidas em afirmar, de início, que ele era “o mais forte pintor da sua geração, por um conjunto raro de qualidades que só os grandes mestres lograram reunir como ele” (Santos 1924, 131). Porém, não deixou de notar os “raros desfalecimentos do seu gosto, que uma emoção sincera redime e uma técnica sempre poderosa sustenta”. O crítico aponta, por exemplo, a figura do soldado que se ergue em *A volta do herói*, atirando ao horizonte “um gesto declamatório”, ou no quadro *9 de Abril*, novamente, o “defeito” de se “teatralizar o herói e o gesto, dando-lhe atitudes de melodrama e envolvendo-o numa policromia romântica” (Idem, 132). Esta inclinação de Sousa Lopes era todavia comum a muitos artistas: “Por isso me permito notar que os pintores cedem por vezes ao

⁵⁴⁷ “Da Guerra... Sousa Lopes. O formidável pintor novo expõe a sua galeria da grande hora”. *A Capital*. 7 Janeiro 1924: 1.

⁵⁴⁸ “Sousa Lopes”. *A Capital*. 10 Janeiro 1924: 1.

⁵⁴⁹ Santos, Reynaldo dos. 1924. “Exposição de guerra de Sousa Lopes”. *Lusitania. Revista de estudos portugueses*. Vol. 1, fas. 1 (Janeiro): 131-133.

preconceito, maior ainda nos oradores, de procederem como se só se pudesse evocar o heroísmo com retórica” (Ibidem).

Este preconceito radicava, segundo o historiador, naquilo que designa como o “estilo heróico da pintura militar”, praticado por um Jacques-Louis David (1748-1825), Gros ou Delacroix, um estilo que possuía uma “tradição declamatória” como o teatro clássico. Perdia-se assim “o valor decorativo de tapeçaria” que o Renascimento e os pintores do século XVII, como Salvator Rosa (1615-1673) e Adam Frans van der Meulen (1632-1690) – o pintor de batalhas de Luís XIV –, haviam legado à pintura militar, não se ganhando “o valor expressivo que a epopeia napoleónica lhe tentou dar”. Sousa Lopes recuperava esse estilo “heróico”, sugeria Reynaldo dos Santos, não tanto no sentido de querer restaurar a aura da escala grandiosa e sua relação com o observador, como argumentei no capítulo anterior, mas através da própria gestualidade teatral e “policromia romântica”, que o autor aliás não chega a precisar: “S.L., nesta tradição, aliás gloriosa, cedeu por vezes à tentação de impressionar pela teatralidade episódica e o romantismo das côres” (Santos 1924, 132). É precisamente pela ausência de teatralidade ou artificialidade que *A rendição* tem o seu elogio, “esmagado” pela força do friso de soldados:

[...] *Isento do menor ressaibo de retórica, concebido com a largueza do fresco, cujas figuras modeladas com lama e neve, caminham vergadas ao pêso do Destino, mais que da impedimenta e do cansaço, numa encarnação que tem a fôrça duma síntese e dum símbolo.* [...]

É uma das mais belas obras que a guerra inspirou à pintura mundial e já agora a mais positiva compensação, talvez a única, que os nossos sacrifícios alcançaram (Ibidem).

Reynaldo dos Santos irá considerá-lo, mais tarde, “um dos grandes pintores da Guerra europeia” (Santos 1962, 11). Mas o historiador reparou também noutro aspecto importante da exposição de Sousa Lopes, que apresentava, no meio das obras da Grande Guerra, a pintura *Os cavadores*, examinada neste estudo nos capítulos iniciais (Figura 39). O autor observa que no “ciclo heróico do soldado português, o artista incluiu o *Génesis*, quando o homem antes de ser expulso para o inferno da guerra, cavava ainda no Paraíso” (Santos 1924, 133). De facto, já desde 1919 Sousa Lopes tinha a ideia de expôr *Os cavadores* juntamente com as pinturas da guerra, e a imagem bíblica de Santos é de certo modo autorizada pelas declarações do pintor ao *Século*:

*Eu tenciono até, quando fizer a minha exposição, apresentar um quadro pintado por mim ha anos, que representa os nossos camponeses cavando a manta para plantar bacelo nas suas terras, ao bom sol do nosso paiz, na serena paz dos nossos campos, fazendo contraste com a pesada atmosfera da guerra entre os gazes asfixiantes e as terríveis canceiras e perigos d'essa guerra tremenda que acabou.*⁵⁵⁰

O pintor refere-se certamente a uma versão anterior, que decidiu ampliar para o grande quadro exposto em 1924 (Figura 436). Uma obra importante como *Os cavadores* ganha assim um novo significado no contexto desta exposição, sobre a guerra, que foi o da sua apresentação original. Era um “cântico à Paz” como observou o *Diário de Notícias*.⁵⁵¹ Mas isto permite também reforçar a ideia de que *A rendição* foi seminal na configuração de um estilo “sintético”, plenamente realizado em *Os cavadores*. Um estilo onde predominam dois ou três tons, despido de detalhes inexpressivos, como defendeu Sousa Lopes em 1929 (ver capítulos 1 e 2). *A rendição* foi também importante para encontrar um sentido de epopeia nas actividades do povo, aquilo que designei por uma epopeia do quotidiano: a procura de uma expressividade de movimentos animados pela acção colectiva, que Sousa Lopes apura em obras como *Os pescadores* (Figura 40) e o tríptico *Os moliceiros* (Figura 44-46).

Por fim o crítico da revista *Lusitania* sublinha, pela primeira vez na recepção do artista, “um dos grandes títulos de glória do pintor”, as águas-fortes. Para ele, Sousa Lopes era “o primeiro português que triunfou nesta forma de arte, cujas tradições nacionais são raras ou tímidas, desde Vieira Lusitano a Constantino Fernandes” (Santos 1924, 133). Também Louis Vauxcelles, já em 1919, chamara a atenção para as estampas de guerra do gravador português, considerando-o não ser apenas um bom executante, mas um espírito “meditativo” que conseguira penetrar nas leis da água-forte.⁵⁵² Vauxcelles via nelas uma gama de tons tão rica como a paleta de um pintor: “Sousa Lopes, en ses eaux-fortes monochromes, bistre, soufre, verdâtres, safranées, use d’une technique large à la fois et simple.”

Na *Seara Nova*, o muito jovem José Rodrigues Miguéis, futuro romancista, escreveu com fascínio assumido sobre a intensidade trágica das imagens de Sousa

⁵⁵⁰ “Quadros da Grande Guerra. A obra do pintor Sousa Lopes. Uma palestra com o artista sobre o destino que virão a ter os seus valiosos e sugestivos trabalhos”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

⁵⁵¹ “Vida artistica. [...] Os quadros de guerra de Sousa Lopes”. *Diario de Noticias*. 5 Janeiro 1924: 3.

⁵⁵² Vauxcelles, Louis. 1919. “Correspondence artistique”. *Atlantida* 41 (Agosto): 550.

Lopes.⁵⁵³ Miguéis nota inicialmente que os quadros de guerra haviam-se tornado “quasi lendários”, pela recepção na imprensa; contudo prefere salientar, justamente aliás, “a enorme capacidade de trabalho” do artista, produzindo inúmeras obras e de tais dimensões que elas “representariam, para outros, muitos anos de trabalho” (Miguéis 1924, 117). O autor compara a obra de Sousa Lopes com as visões de Henri Barbusse (1873-1935), escritor e combatente francês cujo célebre romance anti-guerra, *Le Feu*, ganhou o Prémio Goncourt em 1916. Não será o único a citá-lo, como veremos adiante. Barbusse era convocado porque representava (e ainda hoje o é) o paradigma do intérprete sem complacências da desumanidade e brutalidade das trincheiras da frente ocidental. Para Miguéis, se em Barbusse se “pintava” uma “guerra confusa, apocalíptica, onde só ha violência e dôr brutal”, ficando o leitor com “um sombrio desespero de revolta”, na obra de Sousa Lopes, “apesar do drama vertiginoso da luta”, dimanava “uma espiritualidade que comove e eleva os corações” (Miguéis 1924, 117). Nesse aspecto, só haveria um par de Sousa Lopes em Portugal: “Sobretudo, há nela um sentimento português tão acentuado, que êste pintor forma, ao lado de Augusto Casimiro, na primeira linha dos nossos intérpretes da Guerra”.

Rompendo a unanimidade em torno de *A rendição*, para crítico da *Seara Nova* a obra que ficava “no logar mais alto” era *As Mães do Soldado Desconhecido* (Figura 391). Rodrigues Miguéis assinala sobretudo o sentimento e a expressão que Sousa Lopes atingiu, ao explorar as diferentes atitudes das mães face ao drama: “Ficam-se os olhos presos naquela obra e nunca mais a esquecem. Quanto há de humilde ou revoltadamente doloroso na alma das mães portuguesas a quem a féra devorou os filhos, quanto há de resignação perante o destino, de saudade irremediavel, de lágrimas amargas, – tudo se condensa naquela obra de verdadeiro génio” (Miguéis 1924, 118). Seria “de resto, tecnicamente a mais cuidada”. Miguéis não parece ter-se apercebido de que algumas pinturas se encontravam inacabadas, como Sousa Lopes advertiu. Não obstante, o escritor enalteceu a técnica “imprevista” e “irregular”: “Podem os valores secundarios da nossa arte pictural acusal-o de imperfeita tecnica; ainda que assim fôsse [...] nós persitiriamos em afirmar que, para a pintura da guerra de Flandres, são aqueles os processos exigidos” (Ibidem). As próprias águas-fortes, que o Miguéis considera capitais, seriam também para os assuntos guerreiros “o melhor processo”.

⁵⁵³ Miguéis, Rodrigues. 1924. “Exposição Sousa Lopes”. *Seara Nova* 30 (31 Janeiro): 117-118.

Por último, Júlio Dantas também descreveu com sensibilidade as pinturas Sousa Lopes, relatando uma visita ao atelier do pintor.⁵⁵⁴ No essencial as suas observações não divergem muito do discurso dominante na imprensa. A rendição seria a pintura mais impressionante: “Foi aquilo o homem – maravilhoso instrumento de matar – na Iliada de toupeiras em que nós outros, portugueses, escrevemos também a nossa página de bronze” (apud Santos 1961, vol. 1, 73). E a veracidade da arte de Sousa Lopes, incontestável: “Em todas elas palpita e lateja a verdade. Sente-se que o autor esteve em contacto directo e permanente com a vida das trincheiras; que sofreu; que o seu coração pulsou nesse «enfer de boue et de sang», de que fala Barbusse” (Idem, 76). Dantas irá sobretudo revelar algumas ideias do artista para o projecto do Museu de Artilharia, que serão discutidas, com melhor proveito, no capítulo seguinte.

Ressalta desta recepção pública à exposição de 1924, veiculada na imprensa e nas revistas culturais, a confirmação de que Sousa Lopes conseguira comunicar a ideia de um moderno épico em torno da luta e sacrifício do soldado da Flandres. *A rendição* emergia como a melhor pintura do ciclo, segundo os críticos, e *9 de Abril* a que obteve mais reparos. Parece consolidar-se a percepção de que na Grande Guerra não existira o heroísmo artificial patente nesta pintura, mas que o conflito se parecia mais, passados seis anos sobre o armistício, com o tom dominante em obras como *A rendição*, de uma solenidade trágica e sombria, ou com o paroxismo da dor e do luto n’*As Mães dos Soldados Desconhecidos*.

O segundo momento na recepção contemporânea do período em análise manifestou-se, de forma mais mitigada, por ocasião da segunda exposição individual de 1927. Sousa Lopes apresentou no grande salão da SNBA um núcleo dedicado à Grande Guerra, que no catálogo então publicado colocou em primeiro lugar.⁵⁵⁵ Dividiu a sua obra de guerra em secções dedicadas à pintura, águas-fortes e desenhos, com apenas quatro números de catálogo para a pintura, e o número um, *A rendição*, foi a única obra exposta das destinadas ao Museu Militar. Observando uma fotografia da instalação, o visitante ao entrar na sala deparava-se de imediato com a presença da grande pintura na parede ao fundo, ladeada por quatro expositores que enquadravam e circunscreviam o

⁵⁵⁴ *Correio da Manhã* (talvez do Rio de Janeiro), 13 Abril 1924. Dirige-se aos leitores “brasileiros e portugueses”. Texto transcrito em Santos 1961, vol. 1, 69-78.

⁵⁵⁵ Intitulou-a “Obras sobre a Grande Guerra”. Veja-se *Exposição Sousa Lopes 1927*, catálogo com “prefácios” de José de Figueiredo e Afonso Lopes Vieira.

núcleo de guerra, dispendo-se neles os desenhos e as águas-fortes. Pode-se dizer que constituía o núcleo central da exposição (Figuras 437 e 438).

Depois de consagrada pela imprensa na “exposição de guerra” de 1924, Sousa Lopes conferia à pintura *A rendição* um lugar central nesta mostra e utilizava-a, na verdade, como uma forma de chamar a atenção da imprensa e dos visitantes para a “questão das decorações da guerra”, como lhe chamou *A Capital*, que marcava passo desde 1920. O parêntesis que acrescentou a seguir ao primeiro número de catálogo era bastante explícito a esse respeito: “(Uma das sete telas destinadas à sala da Grande Guerra no Museu d’Artilharia e que esperam o acabamento d’aquela sala para serem colocadas no seu lugar definitivo)”.⁵⁵⁶ *O Século* protestou contra a situação, afirmando ser “inconcebível” que a sala ainda não tivesse sido inaugurada: “ficaria sendo, graças aos sete painéis que Sousa Lopes compôz para ela, o mais digno monumento erguido à memória dos que se bateram na Flandres”.⁵⁵⁷

Porém, como se disse, a recepção dos trabalhos de guerra diluiu-se num conjunto que apresentava novidades, como *Os pescadores (vareiros do Furadouro)*, que dominou as atenções da crítica (Figura 40), ou as marinhas da Caparica. A Grande Guerra parecia mais distante, passada quase uma década sobre o armistício. Manoel de Sousa Pinto, por exemplo, escrevendo na revista *Ilustração*, viu n’*A rendição* um “fresco palpitante, que, logo à entrada, em Barata Salgueiro [rua onde se localiza a SNBA], nos recua aos dias sombrios em que a vitória hesitava ainda”.⁵⁵⁸ Com efeito, no conjunto da obra de guerra, o artista lograra “imprimir duradoura actualidade ao que vai deixando de a ter.” António Ferro, no *Diário de Notícias*, considerou que as pinturas de Sousa Lopes ocupavam em Portugal um lugar equivalente ao dos livros célebres em França: “As pinturas da guerra já entraram na historia. Entraram com a propria guerra. Citam-se entre nós como podem citar-se, em França, «Le Feu» de Barbusse, «Les Croix de Bois», de Roland Dorgelés, ou «Le Cabaret», de Alexandre Arnoud”.⁵⁵⁹ Ferro não tinha dúvidas: “Sousa Lopes é um dos maiores pintores da guerra”, porque conseguira

⁵⁵⁶ *Exposição Sousa Lopes 1927*, n.º cat. 1.

⁵⁵⁷ “Vida artistica. A notavel exposição dos trabalhos do pintor Sousa Lopes, na Sociedade de Belas Artes”. *O Século*. 12 Março 1927: 6.

⁵⁵⁸ Pinto, Manoel de Sousa. 1927. “Arte e artistas. Exposição Sousa Lopes”. *Ilustração* 31 (1 Abril): 28-29.

⁵⁵⁹ Ferro, António. 1927. “Um grande pintor. Inaugurou-se ontem a exposição de Sousa Lopes”. *Diario de Noticias*. 13 Março: 1.

penetrar na vivência do combatente das trincheiras. “Ele soube descobrir, na sombra da trincheira, o inferno e o céu, a saudade do lar, a leitura da carta, o retrato da noiva, a lama e as estrelas...”.

A crítica de Hernâni Cidade distinguiu-se, justamente, por colocar o acento no período da guerra, o que não surpreendia. O professor de literatura e futuro presidente da Liga dos Combatentes era, na verdade, um respeitado herói da Flandres, uma das primeiras cruces de guerra obtidas em combate. Casimiro descreveu o seu feito num capítulo de *Nas Trincheiras da Flandres* (2014, 141-143). Hernâni Cidade viu a exposição de Sousa Lopes no Palácio da Bolsa, no Porto. Chama-o “o pintor da Grande Guerra”, que o título do artigo destaca, escrevendo que o pintor “andou por lá comigo, vivendo os mesmos e inesquecíveis momentos apocalípticos”. Considera sobretudo que este período, num pintor solar e colorista, emergia como “o lado sombrio e tristíssimo” da sua obra.⁵⁶⁰ São referidos trabalhos como a água-forte *Sepultura de um soldado português desconhecido* (Figura 249), o quadro *Os maqueiros* (Figura 329) e a já incontornável *A rendição*, e os seus “heroes da máxima resignação” (Figura 205). Mas a perspectiva de Hernâni Cidade é singular na fortuna crítica do artista, colocando-se num plano humanista, e mesmo humanitário, em virtude da sua experiência da guerra. Sanciona, acima de tudo, a veracidade das visões do artista. Há uma ideia essencial no seu texto, que escreve com a autoridade de ser um veterano condecorado da Flandres. O conjunto da obra de Sousa Lopes era como que um antídoto contra todas as guerras:

É a visão verídica da guerra, a dos que viveram, como o pintor, a vida das trincheiras. É a visão do livro inesquecível de Barbusse [Le Feu, 1916] e aquela que mais cumpre pôr em relevo, para que a mentira convencional perpetuamente não alimente, sobredoirando-a, essa estúpida e horrível monstruosidade” (Cidade 1927, 1).

Não deixa de ser notório, nesta recepção, o silêncio de Aquilino Ribeiro, tão atento à carreira inicial de Sousa Lopes. A verdade é que a sua posição crítica sobre a guerra não o inclinava a escrever sobre isso. Vimos mesmo, no final do nono capítulo, Aquilino duvidar, quando já se falava em nomeação, que o artista alcançaria um “nome

⁵⁶⁰ Cidade, Hernâni. 1927. “Sousa Lopes, o pintor da Grande Guerra”. *O Primeiro de Janeiro*. 12 Maio: 1. Já o redactor d’*O Comércio do Porto* ficou surpreso com “o extraordinário friso” *A rendição*: “É um painel barbaro, alucinante. As figuras não são d’este mundo. São fantasmas com presença entre nós. Caminham derreados e encharcados em tragédia. [...]”. Compara-o com a escrita de Raul Brandão. Veja-se “Arte. Souza Lopes”. *O Comércio do Porto*. 29 Abril 1927.

glorioso” como pintor de batalhas.⁵⁶¹ Mas pode-se dizer que esse cepticismo, embora o justificasse com o primado do pintor das “calmas naturezas”, resultava em grande medida de uma clara oposição aos intervencionistas, que revelariam, segundo o escritor, uma consciência anacrónica e quixotesca da guerra (ver capítulo 6). No fundo, Aquilino sabia que o reconhecido talento de Sousa Lopes iria contribuir para legitimar uma intervenção que ele considerava, por certo, ter sido em erro.

As pinturas suscitaram ainda a Teixeira Gomes, o ex-Presidente agora exilado voluntariamente em Tunes, considerações relevantes na *Seara Nova*.⁵⁶² Nas “Cartas ao pintor Sousa Lopes sobre a sua arte” considera que nessas obras dominava um sentido de composição, identificando o pintor com o movimento do “regresso à ordem” do pós-guerra, depois dos excessos vanguardistas. “Eu considero o Sousa Lopes no caminho do futuro «classicismo», de que se apercebe já, em todo o mundo artístico, o magnífico despontar”. Na realidade, o pintor de história nunca abandonara esse classicismo, que Teixeira Gomes identifica com o primado da composição. Mas a intuição estava certa, pois o sentido de uma composição cada vez mais sofisticada e de desenho bem vincado dominariam os esforços do pintor nos anos seguintes.

Por altura da morte de Sousa Lopes, em 1944, os obituários na imprensa referiram-se genericamente ao pintor da Grande Guerra.⁵⁶³ Ressaltam no entanto duas ou três notas mais autorais, que acrescentaram novas camadas de interpretação a uma recepção já de si heterogénea. Fernando de Pamplona, no *Diário da Manhã*, viu nos murais do Museu Militar uma antevisão das suas obras posteriores, enquanto “pintor das multidões”: “Esse grande conjunto pictórico, sob cujas tonalidades sóbrias arde uma intensa labareda humana, consagra Sousa Lopes como o pintor das multidões. Tão bem as pintou no fragor da guerra como nas fainas criadoras – na luta hercúlea pelo pão cotidiano”.⁵⁶⁴ Os murais da guerra seriam, nesse sentido, como que os precursores das grandes composições do pós-guerra, como *Os pescadores* ou *Os moliceiros*.

⁵⁶¹ Ribeiro, Aquilino. 1917. “O mês artístico. Exposição Sousa Lopes”. *Atlantida* 19 (15 Maio): 604-606.

⁵⁶² Gomes, M. Teixeira. 1930. “Cartas ao pintor Sousa Lopes sobre a sua arte”. *Seara Nova* 210 (19 Junho): 281-283.

⁵⁶³ Veja-se “A morte do pintor Sousa Lopes”. *Diário de Lisbôa*. 21 Abril 1944: 4, 7; “Morreu hoje de madrugada o pintor Sousa Lopes”. *Diário de Notícias*. 21 Abril 1944; “Faleceu esta madrugada o pintor Sousa Lopes”. *O Século*. 21 Abril 1944; “Mestre Sousa Lopes o pintor da guerra de 1914-18 faleceu esta madrugada”. *República*. 21 Abril 1944.

⁵⁶⁴ Pamplona, Fernando de. 1944. “Mestre Sousa Lopes. Um pintor de raça”. *Diário da Manhã*. 22 Abril: 1 e 5. Sobre as mesmas pinturas irá escrever mais tarde no seu conhecido *Dicionário*, publicado em 1957:

Noutro registo, o general Ferreira Martins, antigo sub-chefe do Estado Maior do CEP e historiador da guerra, teceu considerações no jornal *República* que vale a pena reter.⁵⁶⁵ Primeiro consagrava, definitivamente, do lado dos combatentes, uma ideia que nascera dos livros de Brun, Olavo e Cortesão em 1918-19, e que passara depois a Júlio Dantas e Hernâni Cidade: a da sinceridade e veracidade da arte de Sousa Lopes, que testemunhara, indiferente ao perigo, a luta das trincheiras. “Nesse seu labor na zona de operações não há fantasias de artista nem veleidades de patriota: há a verdade, a crua realidade da guerra que êle viveu, não se eximindo a incómodos nem se furtando a perigos [...]”. Ferreira Martins sublinha depois as condições especiais em que Sousa Lopes trabalhou na frente ocidental. Não existiram cargas de cavalaria, nem os ataques à baioneta, em plena luz do dia, que inspiraram o pincel de um *Detaille*, escreve o general, ou em Portugal um pintor militar como Ribeiro Artur (1851-1910). Na guerra de trincheiras “houve o sacrifício, menos ostensivo, quási apagado, dos combatentes que viviam de dia como toupeiras e se batiam de noite como leões, num esforço, por isso mesmo, mais difícil, sem duvida, de exprimir na tela”. O artista tirara o melhor partido dessas condições e conseguira realizar enfim “um documentário artístico a todos os respeitos notável”. O artigo de Ferreira Martins era, assumidamente, um “testemunho de gratidão do antigo camarada do C.E.P.” e uma homenagem em que, estava certo, “me acompanham todos os companheiros de armas portuguesas das Flandres”.

Já foi feito, na introdução, um balanço conciso da fortuna crítica no âmbito historiográfico e académico. Contudo algumas ideias mais específicas precisam de ser aqui desenvolvidas e explicitadas. Manuel Farinha dos Santos, no fundamental estudo de 1962, referindo-se em geral à produção deste período, escreve que “estas obras de Sousa Lopes não exaltam o militarismo. Fazem-nos, pelo contrário, sentir uma repugnância instintiva pela guerra [...]” (Santos 1962, 28). O autor sublinha um interesse permanente do artista pelo “drama humano”, encontrando-lhe uma interpretação essencialmente humanista do conflito. Observa também em toda a série, como Pamplona já o notara, uma escolha deliberada por um cromatismo “de tons predominantemente cinzentos”, que faria jus ao artista: “[...] não vemos o vigoroso

“Nessas composições grandiosas, de tons amortecidos e graves, aqui e além por vezes com explosões de cor, que enchem de drama apocalíptico, alguns panos murais do Museu Militar, perpassa uma epopeia de sofrimento e de bravura, que jamais se esquece” (Pamplona 2000, 249).

⁵⁶⁵ Martins, General Ferreira. 1944. “O pintor do C.E.P.”. *República*. 24 Maio. Revela ter sido ele a propor ao governo a condecoração de Sousa Lopes e Garcez como cavaleiros da Ordem de Sant’Iago da Espada (ver Anexo 4, documento n.º 7).

colorido dos trabalhos anteriores. Sacrificando a cor, afirma a robustez do seu talento e a delicadeza da sua sensibilidade numa surpreendente interpretação da tragédia [...]” (Santos 1962, 39). Deste cromatismo singular, crê Farinha dos Santos, resultaria para o observador a ideia de um “heroísmo baseado na abnegação e na dor” (Ibidem).

É justo, no entanto, recordar que foi Afonso Lopes Vieira o primeiro a chamar a atenção para esta singularidade das pinturas de guerra, em 1919, explicando-a numa entrevista à imprensa: “[...] este grande pintor fez o sacrifício à sua pátria daquilo que era o seu dom divino e a flor do seu talento e do seu temperamento: – o sacrifício da sua côr”.⁵⁶⁶ É certo que Sousa Lopes realizara um conjunto notável: “Essa obra de guerra é dolorosa, épica, admirável também como arte e como documento de patriotismo magnífico e piedoso.” Mas o poeta desejava que ele esquecesse “os tenebrosos tons em que os seus pincéis tiveram de se molhar, e volte a pintar a luz, a cantar a côr, reentrando no seu temperamento de mago colorista que um dia será consagrado como pintor europeu” (apud Santos 1961, vol. 1, 67-68).

Isto demonstra, uma vez mais, a primazia que *A rendição* teve na recepção do artista de guerra, à qual, aliás, Lopes Vieira dedicou um poema em prosa, analisado no capítulo 11. Na realidade, dificilmente se observa um “sacrifício” da cor noutros quadros do ciclo, de contrastes tímbricos evidentes, se bem que o poeta os tenha visto num estádio anterior (Figuras 358 e 380). A paleta quase monocromática d’*A rendição* causou, na verdade, uma forte impressão nos amigos próximos do pintor, que conheciam a sua arte. Luciano Freire, por exemplo, comunicou-lhe um desejo idêntico ao de Lopes Vieira. Sousa Lopes assegurou-lhe, numa carta de 1924: “Conto satisfazer o seu desejo tão amigavelmente expresso: de me ver recuperar a paleta «d’avant guerre». § Os meus trabalhos teem sido orientados nesse sentido.”⁵⁶⁷ Sousa Lopes trabalhava então nas paisagens da Côte d’Azur, onde os tons puros irrompem de novo com intensidade (Figura 30).

Recenseando a retrospectiva de 1962, na revista *Colóquio*, o escritor Manuel Mendes introduziu uma figura de análise que terá eco posterior na recepção: instala-se uma certa resistência crítica às pinturas monumentais do Museu Militar. Surge a ideia

⁵⁶⁶ Santos 1961, vol. 1, 67. A entrevista é transcrita integralmente nas p. 61-69. O autor indica que saiu em *O Seculo*, 23 Setembro 1919, mas a referência do jornal não se confirma. Foi publicada provavelmente num periódico da região de Leiria.

⁵⁶⁷ Carta de Sousa Lopes a Luciano Freire, La Berle, Gassin (Var, França), 18 Novembro 1924, fólios 1-2. MNAA, Arquivo José de Figueiredo, PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006/m0003-m0004.

de que Sousa Lopes demonstra melhor a sua qualidade nos pequenos quadros de guerra, onde permanecia o ousado colorista, e no “poder impressivo” das águas-fortes do que nos grandes murais de Santa Apolónia:

*Ao conceber e realizar estes quadros de larga composição decorativa, Sousa Lopes sentia-se possuído como que de um grande sentimento heróico, reflexo das lutas que havia presenciado, e quis neles concretizar uma gesta de epopeia. [...] nessa obra de um sonho porventura frustrado, as sérias e reais qualidades do pintor que havia nele cedem o passo a outros valores, nos quais, acaso, diminuem as suas mais vivas e fecundas virtudes. [...] A Guerra, com todos os seus horrores, vemo-la e sentimo-la melhor nos desenhos e nas águas-fortes, nos apontamentos de cor e nos quadrinhos rápidos, do que nessas vastas «máquinas» dos grandes painéis decorativos.*⁵⁶⁸

O autor retrata-o a certa altura como um pintor preso ao impressionismo, que se recusou a “marchar a passo com os companheiros do seu tempo”, isto é, pintores modernistas como Amadeo de Souza-Cardoso e Eduardo Viana (Mendes 1963, 29-31). Já se considerou esta discussão anteriormente (ver capítulo 2). Mas em todo o caso parece consolidar-se a ideia de que os murais de guerra de Sousa Lopes seriam uma pintura académica e celebratória, isto é artificial, por isso perdendo a espontaneidade dos seus desenhos e águas-fortes. A ideia será retomada, mais genericamente, como vimos na introdução, por autores como José-Augusto França e Raquel Henriques da Silva (França 1991 [1974], 182; França 1980, 68; Silva 1994, 183).⁵⁶⁹

Contudo, são justamente estes dois autores que revalorizam em escritos mais recentes os murais de Sousa Lopes, partindo da sua existência concreta no contexto museográfico do Museu Militar. Em 1996, numa obra sobre a decoração artística do museu, José-Augusto França viu neles uma representação menos circunstancial, e sobretudo revelando “um dinamismo expressionista que sublinha a acção dramática” (França 1996, 134). As pinturas pareciam-lhe agora mais próximas da realidade vernacular das trincheiras, informado visivelmente pela leitura de André Brun:

⁵⁶⁸ Mendes, Manuel. 1963. “A exposição do pintor Sousa Lopes”. *Colóquio. Revista de Artes e Letras* 22 (Fevereiro): 31.

⁵⁶⁹ Assinale-se ainda, e a propósito, os textos de Maria de Aires Silveira sobre as águas-fortes, lendo-as como registos do apocalipse de uma civilização, signos de “uma ordem estética e cultural que ali terminava” (Silveira 1994, 192).

«João Ratão» está entre todos eles, e também o soldado Milhões: não são «palmípedes» nem «cachapins», «gosmas» ou «recoqueiros» – são os «taratas», carne de canhão que a pátria política abandonara ao 9 de Abril, para os comemorar, depois, em Soldados Desconhecidos, na chama simbólica da Batalha... (França 1996, 136).

Para o historiador, *A rendição* e *o Remuniciamento da artilharia* seriam as “duas melhores obras da série”: e o que faz a diferença nos murais históricos de Sousa Lopes seria, no fundo, aquilo que a crítica notara em 1924. Uma concepção larga e segura da composição, servida por um técnica espontânea:

O realismo destas cenas, tomadas do vivo para longas telas coladas às paredes, quase monocromáticas em grisaille e sauce, tocadas aqui e ali com tons mais vivos, não é retórico e, se elas têm fatalmente um tratamento de ilustração, compensaram-no com largas pinceladas expressivas e uma boa movimentação de massas captadas em croquis que, na geração de Sousa Lopes (que é a mesma de Acácio Lino mas também, já, de Eduardo Viana) mais ninguém assim saberia fazer (França 1996, 137).

Estas obras actualizavam afinal, no nosso país, uma antiga tradição da pintura de batalhas ocidental, suplementado-a com uma prova testemunhal decisiva. É por isso que França não tem dúvidas em afirmar, como referi antes, que “são as melhores (ou as únicas) pinturas de batalha da pintura portuguesa” (Ibidem).

Já Raquel Henriques da Silva, como sugeri na introdução, privilegia na obra do artista da Grande Guerra sobretudo a série de águas-fortes, a que deu destaque num balanço recente sobre a pintura portuguesa na década de 1910 (Silva 2010c). Nesse texto, porém, não deixa de fazer uma consideração que se pode ver como sintomática, da revalorização recente deste período do artista, por ocasião do centenário da República: “[Sousa Lopes] tem uma meritória representação na Sala dedicada à Primeira Guerra no Museu Militar de Lisboa, integrando uma museografia celebratória de inegável valia histórica, memorialista e simbólica” (Silva 2010c, 47).

Só falta, então, percebermos quando e como se concretizou essa “museografia celebratória” de Sousa Lopes no Museu Militar de Lisboa.

Capítulo 18

A defesa de “um grande sonho d’arte e de patriotismo”. A difícil abertura das Salas da Grande Guerra

O Museu Militar de Lisboa pode ser visto como uma surpreendente pinacoteca da história de Portugal. O seu primeiro director, general Castelbranco, conseguiu criar um museu original na viragem para o século XX, onde as colecções de armas do reino dialogavam com uma requintada decoração artística, dominada pelas pinturas de assuntos da história nacional, especialmente encomendadas para o efeito.⁵⁷⁰ Representam episódios de *Os Lusíadas* de Luís de Camões. Destacam-se a Sala Vasco da Gama, entregue ao pincel de Carlos Reis e de Luigi Manini (1848-1936), e as Salas Camões e Infante D. Henrique, com uma decoração palaciana em estilo neo-renascença, entregue a primeira a Columbano e a Ernesto Condeixa (1858-1933), e a segunda a Malhoa (Figuras 439, 440 e 441).

Mas ao entrar-se nas Salas da Grande Guerra o visitante apercebe-se de uma mudança de escala, com a monumentalidade dos murais de Sousa Lopes e a amplitude de uma arquitectura austera e solene, rude mesmo, que já não evoca um ambiente requintado mas o universo militar (Figuras 442 a 466). O arco abatido de grandes proporções tem uma presença impositiva e maciça, como se tratasse de um austero arco de triunfo. A arquitectura lembra alguns pórticos do Alto Renascimento de estilo severo, como no Palazzo Tè em Mântua, projectado por Giulio Romano (1499-1546) (Figura 474). As salas foram desenhadas por um reputado arquitecto de formação parisiense, premiada, e profundo conhecedor da arquitectura italiana renascentista: José Luiz Monteiro, o autor da gare do Rossio e do Hotel Avenida Palace, que havia sido

⁵⁷⁰ Eduardo Ernesto de Castelbranco (1840-1905) foi nomeado em 1876 primeiro director e organizador do (antigo) Museu de Artilharia, criado em 1851 por decreto da rainha D. Maria II. Fez carreira na arma de Artilharia e foi graduado em general de divisão no ano de 1900, quando entrou no quadro de reserva. Tinha profundos conhecimentos do fabrico e tipologias de armamento, tendo sido sub-director e director da Fábrica de Armas e fundição de canhões, da qual o museu então dependia. Em 1888-89 empreendeu uma viagem ao estrangeiro para conhecer alguns museus militares e visitou oficialmente a Exposição Internacional de Paris. Na década de 1890 decidiu instalar definitivamente o museu na Fundação de Baixo, em Santa Apolónia, e exonerar a dimensão nobre e palaciana já pré-existente no Arsenal militar, convocando a presença didáctica e cenográfica das pinturas de história. A campanha de ampliação e melhoramentos decorreu entre 1895 e 1905. Pela ímpar acção mecenática em prol dos artistas, Castelbranco foi eleito em vida sócio honorário da SNBA. Sobre a decoração pictórica e escultórica do MML veja-se França 1996, na vertente museológica Baião 2009, 30-34 (e Apêndice A, v-vi), bem como Rodrigues e Teixeira 2012, e ainda para uma síntese da decoração artística veja-se Silveira 2014b.

professor de Sousa Lopes em várias cadeiras de desenho. Projecto de 1931, Monteiro já ultrapassara nesta altura os 80 anos, sendo esta considerada a sua última obra.⁵⁷¹

Contribui para este ambiente austero o vermelho intenso que cobre a arquitectura, um “vermelho da sanguínea”, como Sousa Lopes o designou num documento de 1932.⁵⁷² Encontramos tons parecidos nalguns quadros das salas, como o vermelhão de barro nas ruínas e nos edifícios a arder da *Marcha do 15 de Infantaria no 9 de Abril para La Couture* (Figura 382), ou o vermelho de argila nas trincheiras de *A volta do herói*, ou *Jurando vingar a morte de um camarada* (Figura 372). Sousa Lopes refere igualmente a cor “kaki” (um verde amarelado, que nas salas cobre as métopas, e alguns fundos e espaços entre as pilastras), e um “preto verdoso” que cobre os socos e rodapés (Figuras 471-473). Todas estas três cores evocavam o ambiente dramático da Flandres e relacionavam-se com as pinturas de uma forma muito particular, como explicou o pintor ao Ministro da Guerra, no decurso das obras:

[...] *Contrastando [o colorido da arquitectura] com o cinzento das fardas portuguesas cujo tom predomina nas composições picturaes, mantendo assim um conjunto realizado somente com os tons que constantemente dominaram o ambiente desta guerra, isto é – o fogo, a ferrugem, a lama, o cinzento dos ceos, e o negro dos troncos das árvores decepadas pela metralha.*

*A cor do fogo é reservada unicamente para as composições picturaes.*⁵⁷³

⁵⁷¹ José Luiz Monteiro (1848-1942), diplomado em Paris em 1879, foi professor de Arquitectura Civil na Academia de Belas-Artes de Lisboa desde 1881, assumindo a direcção da Escola a partir de 1912 (até 1929). Introduziu no país a utilização do ferro na construção civil, com o projecto de 1887 para a estação ferroviária do Rossio. Outras obras conhecidas são o Liceu Passos Manuel (Lisboa, 1881) e a Igreja dos Anjos (Lisboa, 1897). Foi nomeado arquitecto-chefe da Câmara Municipal de Lisboa em 1909. Enquanto presidente do Conselho de Arte e Arqueologia (1.ª Circunscricção), desde Maio 1914, terá influído, juntamente com Columbano, na escolha de Sousa Lopes para organizar a secção artística do pavilhão português na Exposição Panamá-Pacífico de 1915. Sobre a sua obra veja-se Matos et al 1998. Não foi possível localizar a planta ou o caderno de encargos das Salas da Grande Guerra, quer no MML, quer no Arquivo Municipal de Lisboa, que conserva grande parte do espólio do arquitecto. Também não consegui informação útil no Sistema de Informação para o Património Architectónico. Segundo um ofício do director do Museu Militar de Lisboa foi um “contrato verbal”, isto é, o arquitecto foi convidado a apresentar um projecto, que se materializou em 7 Março 1931 num desenho de conjunto em tela (escala 1/50), um duplicado em papel Marion e respectivos detalhes na escala de execução, pelo qual recebeu 2000 escudos. Veja-se ofício do Director do MML ao Chefe da 1.ª Repartição da 2.ª Direcção Geral do Ministério da Guerra, Lisboa, 8 Novembro 1933, PT/AHM/FO/006/L/32/835/2.

⁵⁷² Ofício de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, Lisboa, 28 Janeiro 1932, fólio 1. PT/AHM/FO/006/L/32/835/1. Reproduzido integralmente no Anexo 4, documento n.º 24.

⁵⁷³ Ofício de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, 28 Janeiro 1932, fólios 1-2. PT/AHM/FO/006/L/32/835/1.

O vermelho sanguínea evocaria então a ferrugem e a lama, dominantes na paisagem de guerra. No entanto, é possível reparar que o verde caqui está também presente nos capacetes e equipamentos dos soldados d'*A rendição* e da *Marcha do 15 de Infantaria* (Figuras 215 e 385).

O conjunto das pinturas não revela uma lógica narrativa ou relação sequencial entre elas. São momentos diferentes e isolados da guerra na Flandres e no Atlântico, com uma evocação fúnebre final. Isto não foi só uma escolha artística, mas resultou igualmente das vicissitudes do projecto. Recorde-se que obras como *A rendição* (1.^a versão), *9 de Abril* e *A volta do herói* foram parcialmente executadas ainda antes do contrato de 1919, e como admitiu o pintor numa entrevista, “continúo a trabalhar um pouco à tã, sem saber o destino que os meus quadros poderão ter”.⁵⁷⁴ Veremos neste capítulo que o conjunto foi sendo ampliado e afinado à medida que o local da instalação foi sendo definido mais claramente. O plano foi mais sistemático quanto às proporções das obras finais. Sousa Lopes criou conjuntos uniformizados pelas dimensões: com mais de 12,5 metros de comprimento temos *A Rendição* e o *Remuniciamento da artilharia*, que decoram as paredes principais das salas; depois a *Marcha do 15 de Infantaria* e o *Combate do navio patrulha Augusto de Castilho*, com 6,70 metros, que nas salas preenchem as paredes do topo ou do fundo; e as restantes três, com largura entre os 2,40 e 2,70 metros, instaladas na parede que divide as duas salas, de um lado e do outro, comunicando através do arco monumental.

Sousa Lopes teve oportunidade de resumir o essencial do seu programa no citado ofício ao Ministro da Guerra, que visitara o atelier do artista uns dias antes:

*Aquela Sala, que é obra de minha concepção, é um Monumento em honra do Exército Português de Terra e Mar, que se bateu em França, nos Mares e na Africa, e compõe-se de 12 frescos de vasta composição, perpetuando os feitos culminantes de campanha, cujo ciclo se fecha com a tumultização do Soldado Desconhecido no Mosteiro da Batalha, formando a sua decoração pictural.*⁵⁷⁵

Interessante a referência às pinturas a óleo como “frescos”, numa época em que, decerto, já planeava o importante tríptico a fresco *Os moliceiros*. Veremos mais adiante

⁵⁷⁴ “Quadros da Grande Guerra. A obra do pintor Sousa Lopes. Uma palestra com o artista sobre o destino que virão a ter os seus valiosos e sugestivos trabalhos”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

⁵⁷⁵ Ofício de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, Lisboa, 28 Janeiro 1932, fólio 1. PT/AHM/FO/006/L/32/835/1.

como é que o artista chegou ao número de doze obras, quando o contrato previa só sete. Mas Sousa Lopes diz que os seus murais perpetuam “os feitos culminantes de campanha”, o que é compreensível tendo em conta o destinatário do seu ofício. Todavia isso dificilmente se aplicava a obras maiores deste ciclo, que não evocam feitos e revelam uma outra espessura da sua arte. Repare-se na presença marcante das duas maiores telas, instaladas simetricamente, bem como n’*A volta do herói*. Mais do que evocações “culminantes” da campanha, são acima de tudo imagens do sofrimento e da violência da Grande Guerra.

A diversidade dos assuntos não invalida que a primeira sala, ou galeria, pela qual o visitante entra, apresente um conjunto pictórico coerente: são imagens das trincheiras, como *A rendição* e *A volta do herói*, ou os feitos da batalha do Lys (*9 de Abril* e *Marcha do 15 de Infantaria*), todos centrados na acção do soldado comum. Os dois frisos *A rendição* e *Marcha do 15 de Infantaria* podem também aproximar-se, como vimos antes, como duas faces do “moral” do exército na Flandres, desgastado pelas adversidades ou, a 9 de Abril, cheio de ímpeto guerreiro. Já na segunda sala, com uma obra visivelmente inacabada (que já vimos ser o *Combate do navio patrulha Augusto de Castilho*) e, na verdade, “amputada” de uma quarta pintura – veremos qual, mais adiante –, o conjunto resulta mais disperso e incoerente. Domina a grande tela da artilharia em movimento (*Remuniciamento*), vendo-se no topo a acção da Marinha de guerra (*Augusto de Castilho*), e por fim o requiem pelos heróis anónimos (*As Mães dos Soldados Desconhecidos*).

Mas Sousa Lopes também teceu considerações sobre o projecto de arquitectura e a sua colaboração com José Luiz Monteiro, que nos interessam:

*Esta [decoreação pictural] engasta numa decoreação architectonica que lhe serve de moldura, constituída por um revestimento interior de grande sobriedade e beleza, em estilo dorico tosco, da autoria do grande Mestre dos Architectos portugueses, José Luiz Monteiro, que me deu a honra insigne de colaborar comigo nesta obra.*⁵⁷⁶

Repare-se que Sousa Lopes afirma ao ministro, linhas atrás, que a Sala da Grande Guerra “é obra de minha concepção”. O architecto teria assim seguido essa concepção no projecto, deduz-se. Apesar da ousadia, a afirmação é no essencial verdadeira, como iremos verificar. José Luiz Monteiro, por seu lado, referiu em

⁵⁷⁶ Ver nota anterior.

correspondência oficial que os projectos foram “feitos a convite e em colaboração com o pintor Sousa Lopes”.⁵⁷⁷ Sousa Lopes recusou-se sempre, na verdade, a separar a sua responsabilidade como autor das composições picturais da execução da arquitectura, que as deveria enquadrar e valorizar, concebendo as salas como uma obra unitária de autoria partilhada. Esta questão autoral é importante porque estará sempre presente nas relações que se revelarão difíceis entre os autores e a direcção do Museu Militar.

As Salas da Grande Guerra foram, sem dúvida, o projecto mais ambicioso e exigente de Sousa Lopes, ocupando-o cerca de 17 anos (1920-1936). A segunda sala revela, de forma evidente, que o projecto não foi concluído. É importante dizer que o artista não conseguiu nem concretizar todas as pinturas que planeou, nem uma visão decorativa geral que idealizara, com a colaboração de Monteiro, para as salas do Museu Militar de Lisboa. Foi, por fim, impedido de concluir o projecto pelo Ministério da Guerra, em 1936. Houve razões de parte a parte e é importante neste capítulo examinar os motivos precisos que levaram a essa ruptura. A documentação do Arquivo Histórico Militar e a existente no espólio do artista permitem-nos tentar essa reconstituição, e sinalizam que o conflito mais aberto se deu com a direcção do Museu Militar, durante a execução do projecto de arquitectura. Na verdade este diferendo permitiu que, através da correspondência oficial, o artista tenha explicado as suas ideias sobre as pinturas e a identidade do projecto que de outro modo não se revelariam. Mas antes importa perceber como que é essas ideias se foram consolidando na primeira década de existência do contrato.

Em fins de Outubro de 1919, poucos dias após ter assinado contrato com o Ministério da Guerra, Sousa Lopes visitou o Museu de Artilharia e o Arsenal do Exército, com o objectivo de perceber qual seria o melhor espaço para acolher as suas obras. Acompanhado pelo director do Arsenal, general Correia Barreto, concluíram que seriam as duas salas paralelas à fachada principal do museu, mas pertencentes ao Arsenal, e que na altura serviam de armazém de material de guerra. O pintor foi então recebido pelo ministro da Guerra, Helder Ribeiro, que aprovou a ideia.⁵⁷⁸ Porém, chegava-se a 1924 e as obras de beneficiação das salas ainda não se haviam iniciado.

⁵⁷⁷ Ofício de José Luiz Monteiro ao Ministro da Guerra, Lisboa, 23 Outubro 1933, PT/AHM/FO/006/L/32/835/2.

⁵⁷⁸ Veja-se ofício do Adido Militar em Paris ao Chefe da Repartição do Gabinete da Secretaria da Guerra, Paris, 25 Agosto 1920, PT/AHM/FO/006/L/32/778/2. Reproduzido integralmente no Anexo 4, documento n.º 19.

Segundo o diário republicano *A Capital*, que por ocasião da exposição no atelier das Necessidades chamara a atenção para “a questão das decorações de guerra”, o governo não autorizava verbas para as obras necessárias.⁵⁷⁹

Num requerimento enviado ao ministro da Guerra, onde reclama o pagamento do abono mensal de 150 escudos, em falta desde 1922, e de despesas com materiais, Sousa Lopes apelava para que se iniciassem as obras com urgência. Refere, pela primeira vez, um pormenor importante das pinturas de guerra: elas só seriam concluídas quando instaladas no museu. “[...] E [pede] que entre o Governo e o suplicante seja definitivamente determinada a decoração das referidas salas, tornando-se urgente que nelas se dêem já começo às obras necessarias para irem sendo colocadas as aguas fortes, já prontas e as telas, a algumas das quais apenas faltam os acabamentos, que só no proprio local podem ser feitos”.⁵⁸⁰ O pintor falará a Afonso Lopes Vieira do “esforço inútil do ano passado”,⁵⁸¹ referindo-se à preparação da exposição de guerra que realizou por fim no atelier de Lisboa, esforço de que as cartas a Luciano Freire são elucidativas (Anexo 3, cartas 11 e 12).

Mas por altura da exposição de 1924, Sousa Lopes já tinha uma ideia muito precisa de como iria instalar as pinturas na grande sala do Museu da Grande Guerra, prevista no contrato de 1919. Quem nos diz isso é o escritor Júlio Dantas, que visitou o atelier do pintor para ver a mostra e se informou ao detalhe dos seus planos. Escrevendo na imprensa, Dantas recorda ter tido “a honra” de redigir, em 1917, o decreto de criação do Museu Português da Grande Guerra, por ordem de Norton de Matos, e “de dar os primeiros passos para a constituição das suas colecções”.⁵⁸² A sala de Sousa Lopes teria 17 por 23 metros, e *A rendição* seria colocada na parede do fundo (Santos 1961, vol. 1, 73 e 77). Uma obra que o visitante veria, assim, logo à entrada na sala. As paredes laterais seriam “preenchidas por dois enormes tripticos”. No tríptico da direita o painel

⁵⁷⁹ “Sousa Lopes”. *A Capital*. 10 Janeiro 1924: 1.

⁵⁸⁰ Requerimento de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, Lisboa, 24 Maio 1924, PT/AHM/FO/006/L/32/778/2. Reproduzido integralmente no Anexo 4, documento n.º 20.

⁵⁸¹ Carta de Sousa Lopes a Afonso Lopes Vieira, La Berle, Gassin (Var, França), 12 Dezembro 1924. BMALV, Espólio Afonso Lopes Vieira, *Cartas e outros escriptos* [...], vol. 7 (documento sem cota). Transcrição integral no Anexo 3, carta n.º 14.

⁵⁸² *Correio da Manhã*, 13 Abril 1924, transcrito em Santos 1961, vol. 1, 69-78. Museu e decreto foram referidos no capítulo 16. Dantas faz uma revelação que não pude apurar, uma obra destinada ao MPGG, que merece aqui registo: “Alberto Sousa [1880-1961] aguarelara do natural alguns tipos de soldados portugueses, vestidos de cinza, tismados de sol, para um friso consagrado ao nosso poilu”. A chegada de Sidónio Pais fez cessar todos os preparativos (*apud* Santos 1961, vol. 1, 71).

central seria a *Marcha do 15 de Infantaria*, e os laterais o *9 de Abril* e *A volta do herói* (Dantas refere-se aos quadros por títulos diferentes). No “tríptico” da esquerda o painel central seria o *Combate do navio patrulha Augusto de Castilho*, ladeado pel’*As Mães dos Soldados Desconhecidos* e por uma obra que designa por “Metralhadores”. Com efeito, o pintor realizou um estudo a óleo sobre este assunto (Figura 344).⁵⁸³ Dantas insiste que Sousa Lopes pintava para a sala nove quadros (e não os sete contratados), e de seguida percebe-se porquê: na parede restante da sala, fronteiros ao friso d’*A rendição*, ficariam à direita da porta *Os cavadores* (Figura 39), e à esquerda *Os pescadores* (Figura 40), que o pintor ainda não tinha começado. Parece então claro, por este testemunho, como aliás se sugeriu anteriormente, que estas composições fundamentais dos anos 1920 têm a sua génese no ciclo das pinturas da Grande Guerra, e que num momento inicial o artista desejava integrá-las na própria sala do Museu de Artilharia. Júlio Dantas parece glosar as declarações de Sousa Lopes ao *Século* em 1919, ao referir-se a estas obras: “[São] os heróis humildes que a Grande Guerra arrancou aos trabalhos pacíficos do mar, e à geórgica dourada dos campos, para o trágico destino de matar e morrer” (*apud* Santos 1961, vol. 1, 73-74).

Em todo o caso, em 1928 Sousa Lopes já tem outras ideias para o espaço do Museu Militar, como explicou num ofício enviado ao Ministro da Guerra (Documento 21). O documento prova que a configuração actual das Salas da Grande Guerra, bem como a disposição final das pinturas, foram de facto concebidas por ele. Agora Sousa Lopes fala em duas galerias, postas em comunicação através de uma abertura central com seis metros de diâmetro, na parede média que as dividia, em frente do qual, de cada lado, ficariam os dois grandes frisos.⁵⁸⁴ Sousa Lopes fala pela primeira vez de uma

⁵⁸³ Não foi possível localizar a pintura reproduzida na figura 344, apesar de Farinha dos Santos a dar como pertencente ao MML (Santos 1961, vol. 1, figs. 42 e 43, vol. 2, 175). Foi também reproduzida em fotografia num álbum pertencente à Liga dos Combatentes, referido no Anexo 1. Júlio Dantas descreve a pintura deste modo: “Nos metralhadores, o [2.º] sargento José Gomes de Carvalho [de Infantaria 13] – um dos bravos de Lacouture – de bruços na terra, abraçado à sua [metralhadora] Lewis, sereno, calmo, magnífico, diabólicamente eficaz no tiro, protegendo a retirada dos restos desmantelados do 13 e do 15, para a casa-forte do reducto [...]” (*apud* Santos 1961, vol. 1, 75-76). Referiram-se este episódio da guerra Casimiro 1920, 46 e Magno 1921, vol. 1, 169. Sousa Lopes expôs em 1927 um retrato em desenho de Gomes de Carvalho, veja-se Exposição Sousa Lopes 1927, n.º cat. 44 (*Sargento Carvalho, o heroico metralhador de Lacouture*). Como vimos, no capítulo 16, o *Diário de Notícias* não menciona os “Metralhadores” mas sim “O feito do capitão Bento Roma” (comandante de Infantaria 13), apenas “esquissado”. Veja-se “Vida artística. [...] Os quadros de guerra de Sousa Lopes”. *Diário de Notícias*. 5 Janeiro 1924: 3. Por fim, Dantas informa os seus leitores que a sala de Sousa Lopes no Museu de Artilharia completar-se-ia com uma estátua em mármore de “um nosso «poilu»”, para a qual serviria de modelo o sargento Gomes de Carvalho (Santos 1961, vol. 1, 77).

⁵⁸⁴ Ofício de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, Lisboa, 28 Abril 1928. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”. Ver Anexo 4, documento n.º 21. O pintor enviou uma planta do

oitava pintura (o contrato previa só sete), localizada na segunda sala, que intitula *O Metralhador de La Couture*. Isto significa que o pintor abandonou a ideia de pintar “O feito do capitão Bento Roma”, previsto durante a exposição de 1924 (ver capítulo 16), em favor deste novo assunto situado também na batalha do Lys. A pintura evocava a acção, referida há pouco, do 2.º sargento metralhador José Gomes de Carvalho, do batalhão de Infantaria 13 comandado por Bento Roma, que protegeu a retirada dos soldados para o reduto de La Couture. A sua localização é hoje desconhecida.⁵⁸⁵

Em Agosto de 1929 *O Século* noticia a entrega “oficial” da sala da Grande Guerra a Sousa Lopes, que tomara posse como director do Museu Nacional de Arte Contemporânea em Abril. “Deve dizer-se que já não é sem tempo”, comentava o jornal. “Há longos anos que Sousa Lopes vem empregando esforços inauditos para se ultimar uma iniciativa digna de todo o aplauso”.⁵⁸⁶ No entanto, as obras só têm início, finalmente, em Setembro de 1931, como o director do Museu Militar informou Sousa Lopes, que se encontrava em Paris. Surge aqui um indício de que o pintor teve uma intervenção directa no desenho da arquitectura. O director pediu-lhe que enviasse ao museu, ou a José Luiz Monteiro, “os detalhes de ornamentação que são precisos para juntar ao caderno de encargos”.⁵⁸⁷ A nível oficial, a próxima notícia relevante é a da publicação de um decreto no *Diário do Governo* que mantinha a validade do contrato de 1919, bem como as verbas destinadas ao encargo e ainda todos os actos praticados desde que entrara em vigor.⁵⁸⁸ O governo contrariava assim a decisão do Tribunal de

seu projecto, que não se encontra no AHM. Dois dias depois enviou novo officio ao ministro, que demonstra que o capitão equiparado pôde dispor, pelo menos até 1926, de um soldado que posava para as pinturas e o “ajudava nos trabalhos frequentes de remoção dos quadros, etc. [...]”. Officio de 30 Abril 1928 no EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”. Ver Anexo 4, documento n.º 22.

⁵⁸⁵ Manuel Farinha dos Santos viu-a em 1962 e descreve-a, sem referir porém o seu paradeiro, talvez em colecção privada: “«Metralhador de La Couture» representa o valente sargento Carvalho, agachado sobre uma cratera de obus e cobrindo, sózinho, com a metralhadora, a retirada dos soldados dos últimos pelotões do 13 e do 15 para o reduto de La Couture. O nevoeiro e o clarão das constantes explosões criaram uma luminosidade cinzento-amarelada. O metralhador, de expressão serena e olhar enérgico, espreita o inimigo através da bruma. É uma das mais sugestivas telas – tem realismo e conteúdo emocional” (Santos 1962, 31-32).

⁵⁸⁶ *O Século*. 28 Agosto 1929: 1. Conseguiram “remover obstáculos” o coronel Morais Sarmiento, quando ministro da Guerra, o coronel Câmara e Silva, director do MML e o coronel Gonzaga, refere o jornal.

⁵⁸⁷ Officio do Director do MML a Sousa Lopes, Lisboa, 11 Setembro 1931. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”. O director pergunta também se as telas devem ser coladas directamente nas paredes ou colocadas ali nas próprias grades, o que veio a suceder no segundo caso.

⁵⁸⁸ Decreto n.º 20.939, de 24 Fevereiro 1932. Veja-se *Diário do Govêrno*. I série. N.º 48, 26 Fevereiro 1932, 374. Agradeço a Margarida Portela esta informação.

Contas, que dois meses antes recusara o “visto” ao contrato, por falta de aprovação no Conselho de Ministros, de disposição legal e de cabimento de verba.⁵⁸⁹

Mas em 28 de Janeiro de 1932 Sousa Lopes envia um ofício ao Ministro da Guerra, coronel António Lopes Mateus (1878-1955). É um documento importante, onde o artista inicia formalmente as hostilidades (Documento 24). O pintor explica ao ministro que “no projecto” original o colorido da arquitectura era diferente do colorido em execução: as pilastras e alguns elementos do emolduramento, que enquadravam as pinturas, deveriam ser em “preto ligeiramente verdoso”, destacando-se de um fundo em “vermelho sanguínea”, e com as métopas e outros fundos de maior superfície em “cor de kaki”. Esta ideia encontrara “uma irreduzível oposição” da parte do director e do sub-director do Museu Militar, escreveu o artista. Estes eram, respectivamente, o coronel Victor Câmara e Silva e o tenente-coronel Júlio da Silva Alegria (Figura 475).⁵⁹⁰ Sousa Lopes cedeu então, “com sacrifício”, alterando a composição. As pilastras, os principais elementos do emolduramento e a maior parte dos fundos, tudo passaria a ser em “vermelho escuro”, para manter, escreve Sousa Lopes, “a solenidade necessaria a este ambiente de heroismo, sofrimento e tragedia”.⁵⁹¹ Nas métopas e alguns fundos mantinha-se a cor caqui e nos socos o tal “preto verdoso”, tudo com veios imitando o mármore.

Porém, apesar das cedências, Sousa Lopes queixa-se ao ministro de que os directores do museu insistiam em empregar na arquitectura “um vermelho mais claro e mais alegre, o que teria como efeito tirar à Sala a severidade solene e inutilizar os tons de fogo, reservados para as composições picturaes”.⁵⁹² Essa cor já existiria em parte da

⁵⁸⁹ Ofício do Presidente do Tribunal de Contas ao Ministro da Guerra, Lisboa, 19 Dezembro 1931. PT/AHM/FO/006/L/32/778/2.

⁵⁹⁰ Victor Leopoldo Machado da Câmara e Silva (1863-1942), coronel de artilharia, foi nomeado director do Museu Militar em 31 Dezembro 1926, tendo sido exonerado do cargo, a seu pedido, a 19 Fevereiro 1938. Entrara como Adjunto do museu em 2 Fevereiro 1924. Em Agosto de 1927 foi-lhe concedida pelo ministro uma licença de 30 dias para visitar os principais museus militares no estrangeiro e estudar a sua organização. Assumiu anteriormente outros cargos de relevo na hierarquia militar, como Chefe da 4.^a Repartição da 2.^a direcção do Estado Maior do Exército (9 Junho 1911), segundo comandante interino do Regimento de Artilharia n.º 1 (19 Março 1913), em 27 Junho 1914 regressou ao mesmo cargo no Estado Maior, assumiu a presidência do 1.º Tribunal Militar Territorial no 1.º quadrimestre de 1918 e foi nomeado Inspector da Artilharia de Campanha em 17 Maio 1919. Veja-se processo individual em PT/AHM/DIV/3/7/2556/PI-Victor Leopoldo Machado da Câmara e Silva. O sub-director do MML, tenente-coronel Júlio Ferreira da Silva Alegria (1880-1964), foi combatente da Grande Guerra no Sul de Angola e na Flandres, e Cruz de Guerra de 1.^a classe.

⁵⁹¹ Ofício de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, Lisboa, 28 Janeiro 1932, fólio 2. PT/AHM/FO/006/L/32/835/1. Reproduzido integralmente no Anexo 4, documento n.º 24.

⁵⁹² Ver nota anterior.

arquitectura executada até então. Mas há uma segunda objecção que o pintor comunicava ao ministro. Câmara e Silva informara-o que pretendia aproveitar os espaços livres nas Salas para colocar armários com bandeiras e alguns retratos de generais existentes no museu. Sousa Lopes considerou “estes propositos irrealisaveis”. Argumentou que as suas pinturas eram “grandes composições de conjunto em que as tonalidades e proporções das figuras principaes, idênticas em todos, se harmonisam com a grandeza da Sala e dos feitos perpetuados”. Para o pintor estava em causa acima de tudo a integridade do “Monumento”, como lhe chama linhas atrás, e a unidade do seu conjunto pictural: “Em consequencia, a interposição de quaesquer armarios de estilo diferente da arquitectura da Sala, ou de retratos de outras proporções e coloridos, destruiriam a necessaria homogeneidade da obra”.⁵⁹³ Os retratos e toda a parte documental deveriam ser expostos na “pequena sala contigua à sala monumental”, sem prejudicar o “efeito artistico” desta.

Estavam de facto em causa duas concepções diferentes para a “Sala Monumental” da Grande Guerra. A direcção do Museu Militar, naturalmente, pretendia uma sala temática, na sequência de outras existentes no museu, expondo a militaria e memorabilia relativa ao conflito, e eventualmente obras de outros autores como em salas anteriores. Sousa Lopes, pelo seu lado, via o espaço como um monumento integrado de pintura e arquitectura, cujo centro eram as suas “composições picturais”, onde o colorido das paredes ou os objectos a expôr não deveriam perturbar a legibilidade das pinturas, bem como a “unidade da obra”. Por fim, o artista sugeriu ao ministro que o Conselho de Arte e Arqueologia fosse ouvido sobre o “incidente” e estabelecesse as regras necessárias. Propunha sobretudo que se adoptassem duas determinações: que a “Sala Monumental” fosse considerada parte integrante do museu só depois de terminados todos os pormenores, incluindo a disposição de objectos; e que a “direcção artística” das obras fosse atribuída aos autores.

A pedido do ministro da Guerra, delegados do Conselho de Arte e Arqueologia visitaram as salas e enviaram um breve parecer, assinado por Luciano Freire, José de Figueiredo e Veloso Salgado (Documento 25). Todos amigos pessoais do artista, como sabemos, que considerava Freire e Salgado os seus mestres. Porém, no essencial, Sousa Lopes não foi atendido em nenhuma das pretensões. Os signatários concordavam com o tom de vermelho sanguíneo, já executado na arquitectura, e apelavam para que o tom

⁵⁹³ Ver nota 591, fôlio 3.

“cinzento esverdeado” do caqui se estendesse a outros pormenores dos emolduramentos. As “vitrines projectadas” seriam também admissíveis, desde que mantivessem o “caracter simples e classico” e se destinassem somente a bandeiras e outros emblemas. Defendiam, no entanto, uma alteração que Sousa Lopes pedira ao museu: a duplicação das pilastras que emolduravam os grandes frisos *A rendição* e o *Remuniciamento* (Figuras 468 e 469). O pintor conservou uma carta de José Luiz Monteiro que confirma por escrito estar de acordo com a alteração.⁵⁹⁴ Em vista da “importancia architectural do arco”, escreviam os signatários, a duplicação das pilastras faria com que o aspecto geral da sala ganhasse “em nobreza”.⁵⁹⁵

Percebe-se, assim, que o vermelho sanguíneo sancionado pelo Conselho de Arte e Arqueologia, que hoje vemos nas salas, não corresponde ao “vermelho escuro” que Sousa Lopes se vira obrigado a defender como segunda opção, visto que a primeira era “emoldurar” as pinturas com pilastras em “preto verdoso” (relegado depois para os socos). Talvez haja uma sobrevivência desse vermelho nos lambris, onde é mais escuro, sobretudo na primeira sala (Figuras 469 e 470). No geral o vermelho executado é de um tom mais claro, que quando lhe incide a luz natural, vinda das clarabóias, adquire uma cor de barro alaranjada, representado de facto nas composições de batalha do 9 de Abril.

Sousa Lopes informou o gabinete do ministro que seguiria “gostosamente” o parecer da “douta Corporação com a qual estou inteiramente de acordo”.⁵⁹⁶ Semanas antes, porém, o pintor sentiu necessidade de comunicar, de forma mais categórica, ao director do Museu Militar a autoria conjunta das Salas da Grande Guerra, e que ela garantia a unidade da obra que se realizava:

Há porem, um facto importante que me cumpre esclarecer, o projecto da Sala da Grande Guerra, foi elaborado em colaboração pelo illustre architecto José Luiz Monteiro, e por mim, e em perfeito acordo vem sendo executado, como o exige a unidade da obra que nos propozemos realizar.

⁵⁹⁴ Carta de José Luiz Monteiro a Sousa Lopes, Lisboa, 13 Janeiro 1932. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

⁵⁹⁵ Ofício do Conselho de Arte e Arqueologia (1.ª Circunscção) ao Ministro da Guerra, Lisboa, 29 Fevereiro 1932, fólio 2. PT/AHM/FO/006/L/32/835/1. Reproduzido integralmente no Anexo 4, documento n.º 25.

⁵⁹⁶ Ofício de Sousa Lopes ao Chefe do Gabinete do Ministério da Guerra, Lisboa, 18 Março 1932, PT/AHM/FO/006/L/32/835/1.

Não haveria, portanto, “separação entre a parte arquitectonica e a parte pictural”, ideia que a direcção do museu parecia recusar-se a admitir.⁵⁹⁷

A disputa com o Museu Militar continuou, no entanto, e pelos vistos acesa. Em 8 de Abril de 1932 Sousa Lopes enviou novo ofício ao Ministro da Guerra, desta vez assinado por si e por José Luiz Monteiro, com o nome deste em primeiro lugar (Documento 26). A ruptura parecia mesmo consumir-se. Os signatários vinham “formular o protesto mais veemente contra a desastrosa alteração no colorido do nosso projecto, ordenada pela Direcção daquele Museu, em opposição com o parecer do Conselho de Arte e Arqueologia [...]”. Em primeiro lugar, começara-se a executar o fundo em cor de caqui, “fazendo predominar as superficies de tom frio e destruindo a massa de tom quente necessária ao bom enquadramento das telas”. Este facto constituía “um atentado contra a unidade da Obra”, afirmação que subscrita por Monteiro tinha outro peso.⁵⁹⁸

Depois, a direcção do museu pretendia utilizar no pavimento uma madeira contra-indicada (macacauba), que para além de rachar e ser muito sonora, incompatível com o “recolhimento” desejado, ela não permitia patines senão na tonalidade de “vinhatico”, “que destruiriam a harmonia do colorido, que tão arduamente nos temos visto obrigados a defender”. Com efeito, o Conselho de Arte e Arqueologia recomendara o uso de madeiras de “tom mais discreto, como carvalho ou castanho”.⁵⁹⁹ Os autores invocavam um decreto de 1927 que dizia que o arquitecto não podia modificar, acrescentar ou diminuir uma obra de arte sem o consentimento do seu artista, o que sugere, talvez, que a direcção alegava agir com a concordância do arquitecto. A exasperação é evidente: os autores escrevem que não poderiam “suportar estas constantes discussões com pessoas cuja cultura artistica se acha bastante diluida na vastidão dos seus conhecimentos profissionais, onde não pensamos penetrar [...]”. Não lhes sendo atribuída a direcção artística da obra, e impossibilitados de a realizar

⁵⁹⁷ Ofício de Sousa Lopes ao Director do MML, não datado [c. Fevereiro 1932]. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

⁵⁹⁸ Ofício de José Luiz Monteiro e Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, Lisboa, 8 Abril 1932, fólio 1. PT/AHM/FO/006/L/32/835/2. Cópia de 13 Janeiro 1934. Não se encontra datado, mas uma cópia existente no espólio de Sousa Lopes está datada por ele de 8 Abril 1932. Reproduzido integralmente no Anexo 4, documento n.º 26.

⁵⁹⁹ Ofício do Conselho de Arte e Arqueologia (1.ª Circunscrição) ao Ministro da Guerra, Lisboa, 29 Fevereiro 1932, fólio 2. PT/AHM/FO/006/L/32/835/1.

“dignamente”, só haveria uma decisão a tomar: os signatários “declinam todas as suas responsabilidades sôbre êste assunto”.⁶⁰⁰

Desta vez o director do Museu Militar, coronel Câmara e Silva, decidiu responder por escrito ao gabinete do ministro, uma vez que se envolvera o arquitecto por si contratado. É uma resposta extensa e detalhada a todas as alegações dos autores, que nos revela uma outra versão da disputa e dados novos para compreendermos as suas razões (Documento 27). Há pontos fundamentais que nos interessam. E o mais importante é Câmara e Silva não considerar o pintor como “autor do projecto do arranjo das salas”, mas apenas e só o arquitecto, que como tal passara recibo dos seus honorários. Não escondendo a animosidade, diz que Sousa Lopes “pelo facto de estar encarregado da execução de alguns quadros, desde o princípio quis arrogar a si as atribuições do arquitecto a quem se impõe pela avançada idade”, e não desistindo “da sua pretensão do cargo de Director Artístico do museu”. Não aceitava também que o pintor interferisse na decoração das salas, “como [se fosse] fiscal do meu procedimento nas atribuições da minha exclusiva competência como Director do Museu”.⁶⁰¹ Por este ofício se percebe que o ministro da Guerra já limitara o raio de acção do artista, recebendo mal o ofício de Janeiro de 1932 (Documento 24). Câmara e Silva cita um despacho do ministro determinando que “o pintor Sousa Lopes deve cingir-se à entrega dos quadros que lhe foram encomendados, dispensando-se de interferir nos assuntos que são da competência do Director do Museu”.⁶⁰²

Depois, Câmara e Silva afirma que, contrariamente às alegações do pintor, o projecto não possuía colorido. No caderno de encargos determinava-se apenas que as amostras seriam presentes ao arquitecto para aprovação, e este, afirma o director, “aprovou sempre as cores apresentadas”.⁶⁰³ Porém, linhas atrás admite que Monteiro, por vezes, se absteve de se pronunciar, “indicando como mais entendido no assunto o pintor Sousa Lopes”, tendo aceite afinal a cor do caqui escolhida por este. É difícil avaliar esta questão, na ausência do caderno de encargos. Certo é que o director admite

⁶⁰⁰ Ofício de José Luiz Monteiro e Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, Lisboa, 8 Abril 1932, fólio 2. PT/AHM/FO/006/L/32/835/1.

⁶⁰¹ Ofício do Director do MML ao Chefe do Gabinete do Ministério da Guerra, Lisboa, 15 Abril 1932, fólio 1. PT/AHM/FO/006/L/32/835/2. Reproduzido no Anexo 4, documento n.º 27.

⁶⁰² Constante de uma nota confidencial n.º 607 de 30 de Janeiro de 1932.

⁶⁰³ Ofício do Director do MML ao Chefe do Gabinete do Ministério da Guerra, Lisboa, 15 Abril 1932, fólio 2. PT/AHM/FO/006/L/32/835/2.

claramente que no início, apesar da sua “ignorância em assuntos de arte”, não aceitara as indicações do pintor para “as escaiolas serem pretas, sem brilho, admitindo por fim o vermelho mas quasi negro e sem os veios proprios do marmore”. O argumento de que o Conselho de Arte e Arqueologia viera a dar-lhe razão, na cor do vermelho sanguíneo e na utilização mais extensiva do caqui, provava, contudo, ser correcto, como vimos anteriormente. Em relação ao pavimento nada se havia decidido, apesar de manter que o arquitecto havia concordado com a madeira escolhida. Câmara e Silva terminava a sua longa exposição concluindo: “Os signatários não tendo responsabilidade alguma na decoração das salas [...], nada têm a declinar”.

Ficava claro que a direcção do Museu Militar não reconhecia a autoria de Sousa Lopes no projecto integrado das Salas, apesar disso ser afirmado explicitamente no ofício assinado por José Luiz Monteiro. As várias evidências de que o arquitecto não concordava com os acabamentos são desvalorizadas, insistindo que este nunca lhe mostrara oposição. Câmara e Silva chega a sugerir ao ministro, em várias passagens da sua resposta, que o arquitecto octogenário era manipulado pelo pintor em benefício das suas pretensões.

O Ministro da Guerra decidiu então solicitar à direcção da Arma de Artilharia que indicasse nomes (que garantissem “imparcialidade e competência técnica”) para uma comissão, que iria examinar e dar parecer sobre a decoração da sala.⁶⁰⁴ Constituíram-na o brigadeiro José Alberto da Silva Basto (presidente), José de Figueiredo (já então presidente da Academia Nacional de Belas Artes), Reynaldo dos Santos, o coronel Carlos Maria Pereira dos Santos e o tenente-coronel, e também pintor, José Joaquim Ramos. Saiu pouco depois uma notícia no *Diário de Lisboa*.⁶⁰⁵

Nesse mês preciso Sousa Lopes decidiu expôr na SNBA a grande tela *Remuniciamento da artilharia* (Figura 407), terminada recentemente, mostrando publicamente que mais uma obra havia sido terminada e aguardava a sua colocação. Artur Portela deu grande destaque no *Diário de Lisboa*, abstendo-se de comentar a questão das decorações.⁶⁰⁶ Mas a questão não teve grande eco na imprensa. Só o pintor

⁶⁰⁴ Ofício do Chefe do Gabinete do Ministério da Guerra ao Director da Arma de Artilharia, Lisboa, 26 Abril 1932, PT/AHM/FO/006/L/32/835/1.

⁶⁰⁵ Veja-se *Diario de Lisbôa*. 4 Maio 1932: 4.

⁶⁰⁶ “[É] o drama da guerra, sem artificios, digamos mesmo, sem teatro, mas de epopeia real, natural, copiada e vivida, no proprio instante, de tensão e deflagração maximas do combate”. Portela, Artur. 1932. “Uma visão da guerra através da exposição de mestre Sousa Lopes”. *Diario de Lisbôa*. 20 Maio: 4.

Jorge Colaço (1868-1942) escreveu uma carta a *O Século*, lamentando, neste caso, a ausência de concurso público para os artistas, e o precedente grave de numa comissão encarregada de dar parecer sobre uma obra de arte não se encontrar um único artista profissional.⁶⁰⁷

A comissão só será nomeada oficialmente por portaria governamental de 30 de Maio de 1932.⁶⁰⁸ Porém, em 9 de Julho o presidente da mesma apercebe-se de que as obras já se encontravam praticamente concluídas, facto que o director confirmou por ofício. Silva Basto perguntou então ao ministro se nestas circunstâncias a comissão deveria subsistir. Cinco dias depois comissão é dissolvida por portaria do governo.⁶⁰⁹ Durante mês e meio não produzira quaisquer resultados.

Efectivamente, as obras no Museu Militar avançavam a bom ritmo sob a direcção de Câmara e Silva. O processo acelera pois o Ministério da Guerra previa inaugurar as salas a 11 de Novembro de 1932, no aniversário do armistício. É necessário resumirmos o que irá comprometer essa inauguração. Em 21 de Junho desse ano o director informa o artista que as paredes das salas já se encontram prontas para receber as telas e que a inauguração já tinha data marcada. Rogava que comunicasse em que data poderia entregar os trabalhos. Refere, então pela primeira vez, mais quatro quadros, “que tenciona apresentar para os lados das duas portas das salas, confirmando assim a sua declaração verbal sôbre êste assunto [...]”.⁶¹⁰ É lícito pensar que estas pinturas, que Sousa Lopes nunca especificou e não estavam previstas no projecto de Monteiro, representariam as campanhas de Angola e Moçambique. Recorde-se que o pintor escreveu ao ministro que a sala era um “*Monumento em honra do Exército Português de Terra e Mar, que se bateu em França, nos Mares e na Africa*”, e as duas primeiras frentes já se encontravam de facto representadas.⁶¹¹

⁶⁰⁷ Segundo um recorte no EASL (HJSLPF), sem data (c. Maio-Junho 1932), intitulado “Museu Militar. Uma carta a proposito da decoração da sala da Grande Guerra”. Pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

⁶⁰⁸ Veja-se PT/AHM/FO/006/L/32/835/1.

⁶⁰⁹ Portaria de 14 Julho 1932. Veja-se PT/AHM/FO/006/L/32/835/1.

⁶¹⁰ Ofício do Director do MML a Sousa Lopes, Lisboa, 21 Junho 1932. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

⁶¹¹ Ofício de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, Lisboa, 28 Janeiro 1932, fôlio 2. PT/AHM/FO/006/L/32/835/1.

Sousa Lopes respondeu a Câmara e Silva, em 25 de Julho, que só fixaria uma data de conclusão das telas quando estivesse terminada a parte arquitectónica.⁶¹² Seria igualmente necessário começar a tratar das últimas grades fornecidas pelo museu. No dia seguinte o coronel confirma o officio anterior e afirma estar pronta toda “a parte architectonica” das salas, e que ordenara a execução das grades pedidas.⁶¹³ Em Julho e Agosto os dois trocam correspondência sobre seis grades de telas que ainda era necessário executar, sendo o artista informado, a 25 de Agosto, que o prazo de entrega das obras seria 15 de Outubro seguinte.⁶¹⁴ A partir deste momento Sousa Lopes deixou de responder às comunicações do director. Pelo menos é o que Câmara e Silva disse ao Ministério da Guerra, a 16 de Outubro, informando que o pintor não entregara nenhum trabalho nem respondera aos últimos officios. Informa também que Sousa Lopes levou os quadros e os caixotes com águas-fortes e desenhos para o seu atelier, só deixando no museu *A rendição*.⁶¹⁵ Passado o prazo, conclui o director do museu, “parece proposito do referido pintor adiar indefinidamente a entrega dos quadros, deixando de cumprir a condição 4.^a do seu contracto”. Câmara e Silva propunha uma solução radical:

Julgo por isso, salvo melhor opinião, que poderá ser rescindido o contracto com vantagem para o Estado, abrindo-se concurso entre os pintores de mérito para a decoração das paredes das Salas da Grande Guerra, para o que será, segundo creio mais que suficiente a quantia já adiantada ao pintor Sousa Lopes e que êste deverá ser obrigado a restituir, caso o contrato seja rescindido.

Um outro documento enviado é também muito revelador, duas páginas em que redige uma crítica pretensamente demolidora do *Remuniciamento de artilharia*, na qual não esconde o seu ressentimento (Documento 28). Respondendo à pergunta própria

⁶¹² Officio de Sousa Lopes ao Director do MML, Lisboa, 25 Julho 1932. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

⁶¹³ Officio do Director do MML a Sousa Lopes, Lisboa, 26 Julho 1932. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

⁶¹⁴ Officio do Director do MML a Sousa Lopes, Lisboa, 1 Outubro 1932. EASL (HJSLPF), Pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”. Foi Câmara e Silva quem propôs ao Ministério a fixação desse prazo, veja-se officio ao Chefe da 1.^a Repartição da 2.^a Direcção Geral do Ministério da Guerra, Lisboa, 19 Agosto 1932, PT/AHM/FO/006/L/32/835/1.

⁶¹⁵ Sousa Lopes justificou mais tarde, através do seu advogado, que “ao iniciar-se as obras de transformação da sala o recorrente os viu ao abandono, verdadeiramente deitados ao desprezo. § Retirou-os, porem, só para os guardar transitoriamente, esperando a indicação da forma como pretendiam expô-los para os entregar de novo”. Segundo o dactiloscrito “Alegações do Recorrente o Pintor de Arte Adriano de Sousa Lopes”, não datado [c. 1936], fôlio 4, no EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”. Voltarei a este documento mais adiante.

“Merecerão os quadros do sr. Sousa Lopes tanto incomodo e a consideração que o autor entende que se lhes deva dar?”, o director do museu revela-nos finalmente a ideia central que o norteou neste conflito: “Não quero apreciar a côr baça comum a todos os seus quadros e à qual ele pretende sacrificar toda a decoração das salas, fazendo ocupar um lugar primacial o que neste Museu só tem lugar secundário como adôrno, de maior ou menor fantasia nas paredes”.⁶¹⁶ Para Câmara e Silva, as pinturas de Sousa Lopes limitavam-se a ser um adorno das paredes do museu, e nunca poderiam ser a essência de uma “sala monumental”, que possuía uma unidade e integridade próprias, como o pintor defendia. Fala depois na “pobreza” e nos “erros imperdoáveis” do *Remuniciamento*, dissecando pormenores anatómicos nos animais e nas figuras, comparando-a aliás com uma obra semelhante do alemão Felix Schwormstädt. Conclui que rejeitaria a obra para o museu, “segundo ele diz, o seu melhor quadro”.⁶¹⁷

Nesse mesmo dia, José de Figueiredo, enquanto vogal-relator da extinta comissão Silva Basto, não deixou de enviar ao presidente um relatório com as conclusões da mesma, como se havia decidido. Só o fazia naquele momento porque se desfizera “por completo a esperança do acordo” entre o museu e o artista. O relatório é uma crítica contundente da direcção do Museu Militar, afastando-se do tom conciliatório do Conselho de Arte e Arqueologia (Documento 29). Câmara e Silva procedera a alterações insólitas que surpreenderam os membros da comissão: para além de se exagerar no tom caqui de alguns pormenores, como a rodear o grande arco, Figueiredo observa que na arquitectura se haviam introduzido tons como o roxo e o amarelo (depois retirados, como hoje se verifica); que a madeira do piso não era de tom discreto, como se recomendara no parecer anterior; e que no tecto pintaram-se uns “trofeus” (ainda hoje visíveis) que o signatário considerava “absolutamente inesteticos”.⁶¹⁸ O presidente da Academia reservou um parágrafo para fazer uma denúncia veemente da conduta da direcção do Museu Militar:

⁶¹⁶ Anexo ao ofício do Director do MML ao Chefe da 1.ª Repartição da 2.ª Direcção Geral do Ministério da Guerra, Lisboa, 16 Outubro 1932, PT/AHM/FO/006/L/32/835/1. Reproduzido integralmente no Anexo 4, documento n.º 28.

⁶¹⁷ Ver nota anterior, fôlio 2.

⁶¹⁸ Relatório das conclusões da comissão encarregada de dar parecer sobre o projecto de decoração das Salas da Grande Guerra, assinado pelo vogal-relator José de Figueiredo, Lisboa, 16 Outubro 1932, fôlios 2-3. PT/AHM/FO/006/L/32/835/1. Reproduzido integralmente no Anexo 4, documento n.º 29. Sousa Lopes conservou uma cópia assinada deste documento, enviada decerto por Figueiredo.

*Por ultimo permita-me V.^a Ex.^a que eu, com as minhas homenagens a V.^a Ex.^a e aos nossos Exm.^{os} colegas, exprima, como vogal que fui das duas comissões, o meu desgosto pelo resultado quasi nulo que teve a intervenção da comissão tecnica. E que acrescento que é inaceitável e pouco dignificante para a cultura artistica do paiz o principio de se realizar uma obra como esta sem a intervenção constante do arquiteto autôr do projecto e do artista autôr das pinturas. São estas a parte essencial das salas em questão e tudo o que em volta das referidas pinturas houver a realizar não será, por assim dizer, senão a sua moldura, dependendo a valorisação das mesmas pinturas da maneira como êsse enquadramento fôr realizado.*⁶¹⁹

A sintonia com as posições de Sousa Lopes era total, como seria de esperar, agora que o conflito se extremara. Figueiredo invocou as decorações de Monet no Musée de l'Orangerie, em Paris (a célebre série dos “Nenúfares”, referida no capítulo 1), notando que mesmo depois da morte do mestre, em 1926, ficara o architecto da sala a ser o único a dirigir os trabalhos. O vogal-relator finalizava dizendo que o trabalho de Sousa Lopes só poderia “considerar-se ultimado” após a colocação das pinturas, e de eventuais operações como o envernizamento e a modificação de pormenores decorativos das salas ou da iluminação. A extinta comissão, por intermédio de Figueiredo, sancionava assim os argumentos defendidos por Sousa Lopes e sobretudo a sua conduta moral, enquanto autor, na relação com a direcção do museu. Era porém tarde demais.

Mas, por enquanto, o Ministro da Guerra não seguiu a proposta de Câmara e Silva. Quis ouvir pessoalmente Sousa Lopes, o que aconteceu a 27 de Outubro de 1932. Tudo indica, como seria natural, que o artista ficasse de avançar uma data para a entrega da totalidade das obras. Apesar disso, a questão arrasta-se novamente, durante o primeiro semestre de 1933. Aos officios do Administrador Geral do Exército, e do Director da Arma de Artilharia, pedindo a indicação de uma data de entrega, de modo a possibilitar a inauguração, alegou pelo seu lado Sousa Lopes estar impossibilitado de fixar essa mesma data, devido a problemas de saúde, enviando inclusivamente um atestado médico.⁶²⁰ A partir daqui não existem muito mais desenvolvimentos na correspondência oficial. É plausível que o Ministério da Guerra terá ficado, por esta

⁶¹⁹ Ver nota anterior, fôlio 3.

⁶²⁰ Officios do Administrador Geral do Exército de 2 Fevereiro e 29 Abril 1933, e do Director da Arma de Artilharia de 16 Junho, e respostas de Sousa Lopes a 12 Fevereiro, 9 Maio e 24 Junho 1933. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

altura, irremediavelmente convencido que Sousa Lopes nunca conseguiria entregar a totalidade das obras. Porém, só com esse acto final o contrato de 1919 podia considerar-se resolvido.

Entretanto, José Luiz Monteiro viu serem-lhe negados em definitivo os honorários, no capítulo da direcção e fiscalização da obra. Segundo o director do Museu Militar o mestre só a fiscalizara entre Novembro de 1931 e Abril do ano seguinte, data “em que a abandonou sem dar qualquer explicação da sua ausência”, terminando a empreitada em Agosto seguinte.⁶²¹ Isto coincidiu, portanto, com o ofício co-assinado com Sousa Lopes, em 8 de Abril, onde “declinavam” as responsabilidades sobre a obra (Documento 26). Em vão tentou a Sociedade dos Arquitectos Portuguezes interceder junto do Ministro da Guerra.⁶²²

O acto mais determinante deste processo aconteceu passados três anos. Num despacho datado de 22 de Fevereiro de 1936, o ministro da Guerra, coronel Abílio Passos de Sousa (1881-1966), determinou telegraficamente: “Seja rescindido o contracto com o Pintor Souza Lopes, não se devendo aceitar mais quadros alem dos tres avaliados. § Seja feita a liquidação com o Pintor Souza Lopes, conforme propõe a Repartição.”⁶²³

Mas Sousa Lopes não aceitou e recorreu da decisão para o Supremo Tribunal Administrativo.⁶²⁴ A petição de recurso e as alegações redigidas pelo seu advogado, Henrique Osorio de Castro, trazem novos factos essenciais que não se encontram na documentação consultável do Arquivo Histórico Militar (Documentos 30 e 31).⁶²⁵ A própria petição só está hoje disponível devido ao último lance de Sousa Lopes, e a parada foi alta. Recebendo a notificação do despacho no início de Abril, no dia 4 de

⁶²¹ Ofício do Director do MML ao Chefe da 1.^a Repartição da 2.^a Direcção Geral do Ministério da Guerra, Lisboa, 8 Novembro 1933, PT/AHM/FO/006/L/32/835/2.

⁶²² Veja-se ofício do Presidente da Sociedade dos Arquitectos Portuguezes (Arq. Tertuliano de Lacerda Marques) ao Ministro da Guerra, Lisboa, 6 Janeiro 1934, PT/AHM/FO/006/L/32/835/2.

⁶²³ Arquivo Oliveira Salazar, PT/ANTT/AOS/E/0156.

⁶²⁴ Obtive comunicação da secretaria do Supremo Tribunal Administrativo informando que sem se saber o número do processo (que não conheço), não é possível consultar o mesmo.

⁶²⁵ Petição de recurso de Sousa Lopes para o Supremo Tribunal Administrativo, assinada pelo advogado Henrique Osorio de Castro, não datado [c. Abril-Maio 1936], 12 fólios (numerados 347-358). PT/ANTT/AOS/E/0156. Um agradecimento especial a Felisa Perez, que me ofereceu uma cópia digital deste documento. O segundo documento, “Alegações do Recorrente o Pintor de Arte Adriano de Sousa Lopes”, não datado [c. 1936], fólio 3, pertence ao EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”. Nas referências seguintes indica-se somente o título, local, e fólio.

Maio o artista enviou uma carta ao Presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar (1889-1970), convidando-o a visitar o atelier e examinar os estudos para os frescos destinados à Assembleia Nacional.⁶²⁶ Um mês depois enviou nova carta, desta vez com uma cópia da petição de recurso que entregara no referido tribunal. Note-se que Salazar assumia a pasta da Guerra a partir de 18 de Maio desse ano, avizinhandose a Guerra Civil de Espanha, e até 1944. Sousa Lopes pedia desculpa por ter interposto recurso contra o Ministério da Guerra, e tinha esperanças que o ditador pudesse interceder a seu favor: “Por isso ousou esperar, que por superior determinação de V.^a Ex.^a eu possa, nas condições justas e devidas ao meu esforço completar esta obra em que puz um grande sonho d’arte e de patriotismo”.⁶²⁷

Provavelmente Salazar nem sequer terá lido a longa petição de recurso. Mas ela interessa-nos, bem como as alegações finais, porque trazem novos factos que aconteceram desde 1933. Vejamos o essencial. Entretanto uma comissão aceitara três quadros já terminados, e uma outra fixou o preço do conjunto decorativo.⁶²⁸ Tudo indica que seriam *A rendição*, *o Remuniciamento* e a *Marcha do 15 de Infantaria*, únicas obras que a documentação indicia estarem acabadas. Pode-se assim dizer, definitivamente, que Sousa Lopes não considerou as outras quatro pinturas das Salas da Grande Guerra terminadas.⁶²⁹ Veloso Salgado presidiu à comissão que fixou o preço, nomeada por portaria de 25 de Maio de 1935, como informou por carta o antigo discípulo. Salgado notificou-o do andamento dos trabalhos até à reunião final no Museu Militar, que se terá realizado a 10 de Agosto.⁶³⁰

⁶²⁶ Carta de Sousa Lopes a António de Oliveira Salazar, Lisboa, 4 Abril 1936, PT/ANTT/AOS/E/0156.

⁶²⁷ Carta de Sousa Lopes a António de Oliveira Salazar, Lisboa, 8 Maio 1936, fólio 2. PT/ANTT/AOS/E/0156. Transcrita integralmente no Anexo 3, carta n.º 15. Agradeço novamente a Felisa Perez por me facultar cópias digitais das duas cartas.

⁶²⁸ Petição de recurso de Sousa Lopes para o Supremo Tribunal Administrativo, fólio 352v. PT/ANTT/AOS/E/0156.

⁶²⁹ No documento das alegações o advogado do artista faz um ponto de ordem definitivo sobre este assunto, que podemos completar: “Essa obra está virtualmente feita, pois tres dos maiores quadros foram já aceites pelo Ministerio da Guerra [*A rendição*, *Remuniciamento* e *Marcha do 15 de Infantaria*], dois outros, de menores dimensões, já estão apenas dependentes dos retoques requeridos pela colocação nas paredes da Sala do Museu Militar, onde já se encontram [*9 de Abril* e *A volta do herói*], e os tres restantes estão tambem feitos, no atelier do artista, necessitando do acabamento de pormenor [*As Mães*, *Augusto de Castilho* e *Metralhador de La Couture*]”. Segundo “Alegações do Recorrente o Pintor de Arte Adriano de Sousa Lopes”, fólio 3. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

⁶³⁰ Cartas de Veloso Salgado a Sousa Lopes de 22 Julho, 27 Julho e 6 Agosto 1935, EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”. Não localizei a acta da comissão Salgado no AHM, apenas um ofício do pintor ao Ministro da Guerra, datado de 10 Agosto 1935, enviando a acta, e desculpando-se de não a entregar pessoalmente, “devido à hora tardia a que terminou a reunião” no

A petição diz também que Sousa Lopes, em dado momento (decerto em 1932), prescindiu do soldo mensal de capitão equiparado, a que contratualmente tinha direito, por não “admitir suspeitas contra a sua dignidade”.⁶³¹ E o Ministério da Guerra teria mesmo aceite um projecto de contrato definitivo entregue pelo artista, que fixaria o prazo final para a entrega das obras.⁶³²

A obra de Sousa Lopes e o seu serviço na guerra eram glorificados, como seria de esperar no pleito jurídico. Acentuava-se a “dignidade e valor moral” do artista voluntário, ao serviço da pátria, correndo perigo de vida e pondo em risco a sua obra futura.⁶³³ Graças a esse gesto, Portugal, mais do que nenhuma outra nação beligerante, possuía em arte “o documentario vivido da Grande Guerra”.⁶³⁴ O advogado convoca mesmo os livros de Brun, Cortesão e Olavo como autênticas testemunhas do pintor, juntando os respectivos capítulos às alegações enviadas ao tribunal. “Eles melhor do que nós”, escreveu Osorio de Castro, “e com muito mais autoridade mostram o que foi a grandeza deste serviço de guerra do recorrente”.⁶³⁵ Contudo, a obra de guerra de Sousa Lopes tinha também uma relevância política, muito oportuna: ela era desde há muito “uma das mais altas criações do renascimento da civilização portuguesa”, que noutras passagens se sugeria ser obra do Estado Novo.⁶³⁶

Por fim, quanto às razões do recurso, Sousa Lopes alegava que, nos termos do Código Civil, um contrato entre duas partes nunca poderia ser rescindido

Museu Militar. Veja-se PT/AHM/FO/006/L/32/835/2. Salgado refere nas cartas que pertenceram à comissão um Dr. Castro Osorio e o pintor João Falcão Trigoso (1879-1956). As comissões sucediam-se neste processo. Há também informação que houve uma “comissão mista” (onde Câmara e Silva tinha assento) constituída para habilitar esta Comissão Salgado “a formar juízo seguro acêrca do valôr dos quadros” pintados por Sousa Lopes. Um deles havia sido rejeitado pela Comissão de Recepção das obras nomeada pelo Ministério da Guerra (talvez se trate do *Remuniciamento da Artilharia*, a julgar pela crítica do director do MML citada atrás). Sousa Lopes discordou em ofícios dos “pontos de vista” expressos nas actas da referida Comissão de Recepção. Não encontrei nenhuma desta documentação. Informação que consta de um documento não datado [c. Maio 1935], disponível em PT/AHM/DIV/3/7/2556/PI-Victor Leopoldo Machado da Câmara e Silva.

⁶³¹ Petição de recurso de Sousa Lopes para o Supremo Tribunal Administrativo, fólios 352. PT/ANTT/AOS/E/0156.

⁶³² “Alegações do Recorrente o Pintor de Arte Adriano de Sousa Lopes”, fólio 5. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

⁶³³ Petição de recurso de Sousa Lopes para o Supremo Tribunal Administrativo, fólios 348v. PT/ANTT/AOS/E/0156.

⁶³⁴ Ver nota anterior, fólio 349.

⁶³⁵ “Alegações do Recorrente o Pintor de Arte Adriano de Sousa Lopes”, fólio 2. EASL (HJSLPF), pasta “Recurso contra o Ministério da Guerra”.

⁶³⁶ Ver nota anterior, fólio 1.

unilateralmente, e que portanto o despacho era uma decisão “nula de direito”. Depois, o Estado ao adquirir as três obras procedia a uma “liquidação parcial”, que nunca o poderia desobrigar de pagar toda a decoração contratada com o artista em 1919. Segundo o advogado, o Ministério da Guerra “hesitou” perante a importância a pagar ao artista pela decoração integral das Salas, e por isso rescindira o contrato.⁶³⁷

Mas o litígio não se resolveu em vida do pintor.⁶³⁸ Quanto ao Museu Militar, em 9 de Março de 1936, vinte anos exactos após a declaração de guerra do Império Alemão, as Salas da Grande Guerra abrem ao público por ordem do Ministro da Guerra, sem inauguração oficial. Saíram notícias breves n’*O Século* e no *Diário de Notícias*, que davam conta de estar incompleta nas decorações, e a recepção na imprensa terá ficado por aqui.⁶³⁹ As primeiras páginas noticiavam a reocupação da Renânia pelo Terceiro Reich, e a sua denúncia dos tratados internacionais, assegurando-se estar para breve uma nova guerra mundial. As salas abriram ao público só com as cinco pinturas de Sousa Lopes que decoram a primeira galeria. *As Mães dos Soldados Desconhecidos* e o *Combate do navio patrulha Augusto de Castilho* só entrarão no museu depois de 1950, quando o Ministério da Guerra aceitar a doação da família do artista, com o empenho especial de um dos irmãos do pintor, o engenheiro Tito de Sousa Lopes (1881-1950).⁶⁴⁰

Veloso Salgado, o antigo mestre de Sousa Lopes, terá uma inesperada presença nas Salas a partir de 1938, com a pintura *A Pátria coroando o Soldado Desconhecido* (Figura 476). A obra foi colocada na segunda sala, no local destinado ao *Metralhador*

⁶³⁷ Petição de recurso de Sousa Lopes para o Supremo Tribunal Administrativo, fólhos 353, 354v e 356v. PT/ANTT/AOS/E/0156.

⁶³⁸ De acordo com a única referência útil que encontrei sobre isso: “Com a morte do pintor Sousa Lopes (autor dos quadros parietais que guarnecem as salas da Grande Guerra) parece ter ficado sem solução um problema que muito interessa este Museu, como é o guarnecimento completo destas salas pelos quadros do mesmo pintor que, em vida declarou ter prontos e que os não entregava porque estando em litígio com o Estado, esperava a sua solução.” Ofício do Director do MML [coronel João da Conceição Tomaz Rodrigues] ao Director Geral da Fazenda Pública, Lisboa, 4 Setembro 1945. MML, Secção de Estudos, Dossier n.º 7, Ref.ª 25.3.15, pasta “Pinturas de A. Sousa Lopes”.

⁶³⁹ “Museu Militar. Foi aberta ao publico a nova sala da Grande Guerra”. *Diario de Noticias*. 10 Março 1936: 2, e “Vida artistica. Foi mandada abrir a sala da Grande Guerra no Museu Militar”. *O Século*. 10 Março 1936: 4.

⁶⁴⁰ Vejam-se ofício e memorando de Tito de Sousa Lopes ao MML, de 19 Março e de 25 Março 1946, despacho do Ministro da Guerra de 25 Abril 1946, e ofício do Director do Museu João de Deus ao General Chefe de Estado Maior do Exército, 8 Maio 1950. As duas pinturas já se encontravam no MML em Junho de 1954, pois o museu recebe um orçamento datado de dia 14 para a conclusão das telas, assinado pelo pintor de arte António José Ramos Ribeiro. Refere ter sido amigo pessoal de Sousa Lopes e que conhecia o seu estilo, tendo-o observado no atelier das Necessidades a pintar *A rendição*. Todos os documentos no MML, Secção de Estudos, Dossier n.º 7, Ref.ª 25.3.15, pasta “Pinturas de A. Sousa Lopes”.

de La Couture. Não foi uma encomenda do Museu Militar, a direcção viu o quadro exposto nesse ano na SNBA e propôs a compra ao Ministério da Guerra.⁶⁴¹ É uma alegoria intemporal e de alusão religiosa, que contrasta com as visões dramáticas de Sousa Lopes. A imagem tem uma presença estranhamente apaziguadora nestas salas. O Soldado tem o descanso eterno sobre o altar de um templo, dominado pelo escudo da República, ladeado por vasos votivos. A Pátria deposita uma coroa dourada junto do seu corpo e ambas as figuras têm a cabeça nimbada. Toda a cena é banhada por uma luz uniforme e irreal.

Compareceram no funeral de Sousa Lopes ilustres combatentes da Grande Guerra, como Hernâni Cidade, Bento Roma, Vitorino Godinho ou Henrique Pires Monteiro, que falaram a uma só voz nos elogios fúnebres. Poderia ter sido Godinho o orador, o seu grande apoio no sector militar, que durante a guerra observara Sousa Lopes animado por uma “febre sagrada”, “de natureza tal que este imortalizará, imortalizando a contribuição da Patria Portuguesa na maior guerra de todos os tempos” (*apud* Martins 1995, 319). Mas foi Pires Monteiro, um antigo oficial do Estado Maior do CEP e dirigente da Liga dos Combatentes, quem usou da palavra segundo o *Diário de Lisboa*. Ao evocar a “camaradagem leal” do artista, durante e após o conflito, o coronel demonstrava que os combatentes não haviam esquecido a dedicação voluntária de Sousa Lopes e o significado especial da sua obra: “Vimo-lo na Flandres viver a existencia dura dos nossos soldados, para a poder fixar nas suas telas admiraveis e nas suas formidaveis aguas-fortes. Os veteranos da outra Grande Guerra perfilam-se em continencia ante o seu corpo.”⁶⁴²

Apesar de tudo, Sousa Lopes e José Luiz Monteiro conseguiram criar no Museu Militar de Lisboa um espaço sem precedentes em Portugal, um espaço memorial ou um “monumento” (como o primeiro preferiu chamar) que integrava a pintura histórica de enorme escala com uma arquitectura austera e classicista, desenhada especificamente para a acolher e valorizar. O facto de se inscrever num museu das artes militares, com uma identidade muito própria, gerou um diferendo com a direcção do museu que comprometeu a integridade da obra idealizada e contribuiu para o desfecho irremediável. Apesar disso, o papel do Ministério da Guerra e do museu não deve ser diminuído na concretização deste ambicioso projecto.

⁶⁴¹ Veja-se proposta de compra em PT/AHM/FO/006/L/32/835/3.

⁶⁴² “O funeral de Sousa Lopes foi muito concorrido”. *Diario de Lisboa*. 22 Abril 1944: 7.

Nunca é demais salientar a escala e a ambição de um projecto integrado que, sobre o tema da Grande Guerra, não tem paralelo a nível mundial. Galerias memoriais projectadas para Londres ou Otava, de planos muito mais ambiciosos e colectivos, nunca chegaram a concretizar-se, como vimos nos capítulos 3 e 4. As pinturas de Stanley Spencer na Capela Memorial Sandham, no Reino Unido, bem como os frescos de Albin Egger-Lienz na capela memorial de Lienz, na Áustria, são visões originais da guerra, no caso do pintor inglês um programa sofisticado e autobiográfico sobre a sua experiência. Mas são casos em que a pintura de guerra foi relegada para o interior intimista de santuários religiosos, comunais ou privados, sem a escala grandiosa e a dimensão cívica das salas de Lisboa. As condições particulares da participação de Portugal na guerra europeia, e a disputa política pela sua memória, proporcionaram a Sousa Lopes a oportunidade de conceber um programa centrado na odisseia do soldado comum, o miliciano e homem do povo que a República levava para os campos de batalha, em França, e que aqui surge dignificado, como escreveu o pintor, por “este ambiente de heroísmo, sofrimento e tragédia”.⁶⁴³

A concretização deste projecto, ainda que incompleto, distingue decisivamente Sousa Lopes na arte internacional sobre a Grande Guerra.

⁶⁴³ Ofício de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, Lisboa, 28 Janeiro 1932, fólio 2. PT/AHM/FO/006/L/32/835/1.

Conclusão

A presente investigação comprovou a importância e complexidade do período da Grande Guerra na obra de Adriano de Sousa Lopes. A sua actividade artística foi crucial para a visibilidade e comemoração da intervenção portuguesa, no imediato pós-guerra, e participou do debate político e ideológico num momento crítico da história de Portugal. A diversidade e relevância cultural dos seus resultados distinguem-na não só na história da arte portuguesa, mas igualmente no âmbito das representações internacionais do conflito, plano onde hoje ainda é pouco conhecida.

Na primeira parte deste estudo o conjunto da sua obra foi entendido, por um lado, como sendo instrumental para se compreender a origem e consequências da sua produção da Grande Guerra, e por outro, com o objectivo de investigar fases de trabalho pouco conhecidas, ou insuficientemente debatidas na fortuna crítica do pintor, pelo menos até há bem pouco tempo (Silveira 2015a). Elas são enunciadas no título do primeiro capítulo. Inicialmente, Sousa Lopes ensaia uma pintura de matriz literária, inspirada na lírica de poetas como Camões, Antero de Quental, Heinrich Heine ou Leconte de Lisle. Pouco depois insinua-se a influência duradoura do impressionismo, que se lhe revelou na exposição de Claude Monet na galeria Durand-Ruel, em 1904, com as célebres vistas do Tamisa e de Londres. Identifiquei por fim um sentido de epopeia colectiva, na faina marítima e rural do povo, que o artista parece prosseguir depois do drama da guerra em grandes composições das décadas de 1920 e 30, terminando nos frescos alusivos aos Descobrimentos realizados no salão nobre da Assembleia da República.

Na fase inicial Sousa Lopes pratica de facto uma pintura de história original, procurando traduzir plasticamente a palavra poética e superar a normatividade académica, motivado decerto pela amizade com o poeta Afonso Lopes Vieira. Foi importante identificar este período específico, de uma década, porque mais tarde o pintor mostrar-se-á atento à literatura da Grande Guerra, que influenciará a sua obra. Porém, esse exercício será cedo contaminado pela descoberta do impressionismo e da sua análise lumínica da cor, que o pintor entendia como uma nova linguagem. Disso o exemplo mais notável é *O caçador de águias*, que considere ser a primeira obra de um

artista português a adoptar a técnica lumínica do impressionismo. Os momentos impressionistas mais puros são a série de vistas e nocturnos de Veneza em 1907, e as marinhas da praia da Costa de Caparica e de Aveiro na década de 1920. Por tudo isso Sousa Lopes pode ser considerado o primeiro e o mais consequente impressionista da arte portuguesa.

É este diálogo permanente, por vezes tensão, entre uma sólida formação académica, que lhe transmitiu o primado do desenho e da composição de história, e os processos modernos do impressionismo que caracteriza a pintura de Sousa Lopes nos anos seguintes, aspecto que Aquilino Ribeiro identificou modelarmente em 1917. Isto levou o escritor a considerar que existia um problema de falta de identidade e de unidade da sua obra (“polimorfia” chamou-lhe), num artigo importante revelado nesta tese.⁶⁴⁴ De facto, é esta ideia insistente de se procurar uma essência da obra e um estilo onde situar o pintor na arte portuguesa – bem como a sua posição em relação ao modernismo – que irá atravessar a historiografia posterior do artista, como se demonstrou no capítulo 2.

Gilles Deleuze escreveu, a propósito de Francis Bacon, que cada pintor resume a seu modo a história da pintura.⁶⁴⁵ Em Sousa Lopes é possível identificar a partir das suas obras, na sua correspondência particular – na notável conferência que deu em 1929 no Rotary Club de Lisboa –, vários momentos e pintores dessa história privada. Que se poderia iniciar em Botticelli, Tintoretto, Van Dyck, Vermeer ou Gainsborough e continuar depois por Monet, Renoir, Sargent, Besnard e Maurice Denis. A conferência de 1929, um raro escrito de artista examinado em profundidade no capítulo 2, demonstrou claramente que as opções estéticas e referências artísticas de Sousa Lopes são todas internacionais, sem mostrar qualquer interesse pela pintura nacional, para além de referências genéricas e de cortesia. A genealogia da arte moderna que propôs e a distinção entre pintores modernos e modernistas é reveladora da sua posição. Mas há dois pontos que passaram despercebidos anteriormente e para os quais chamei a atenção: a leitura que fez da obra de Cézanne, contrapondo-a à interpretação errada que dela teriam feito os “modernistas”, e a ideia de que o impressionismo cometera um “erro mortal” ao desprezar o “quadro de composição”.

⁶⁴⁴ Ribeiro, Aquilino. 1917. “O mês artístico. Exposição Sousa Lopes”. *Atlantida* 19 (15 Maio): 604-606.

⁶⁴⁵ Deleuze, Gilles. 2011 (1981). *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 203.

É precisamente neste ponto que reside a chave para compreender os desenvolvimentos da sua pintura de grande escala após a Grande Guerra. Sousa Lopes procurou dotar o impressionismo de uma armadura sólida de composição, uma estrutura que orientasse uma técnica “mais sugestiva que formal”, e que foi a essência de um estilo que qualificou como “sintético”. Praticou-o em grandes composições que são epopeias da faina quotidiana: *Os cavadores*, *Os pescadores (vareiros do Furadouro)* e o tríptico a fresco *Os moliceiros*. Sublinhei esse pioneirismo na recuperação da técnica do fresco, pouco debatido, e que se revelará crucial na decoração de edifícios públicos do Estado Novo. Quanto aos dois primeiros quadros, vimos nos últimos capítulos que descendem na verdade da experiência da Grande Guerra e dos murais para o Museu Militar, local onde pensou inicialmente em os instalar.

A investigação do impacto internacional do conflito nas artes visuais permitiu verificar, inicialmente, a inovação do patrocínio governamental do Reino Unido aos pintores e por isso contextualizar o significado da iniciativa de Sousa Lopes em 1917. É a partir desse ano que a agência de propaganda do governo britânico contratou e promoveu activamente o trabalho de pintores como William Orpen, Eric Kennington, Christopher Nevinson e Paul Nash. Em 1918 o ministro britânico da Informação, o canadiano Lord Beaverbrook, lançou um programa de encomendas abrangente e visionário, gerido pelo British War Memorials Committee, que seguiu a linha do que criara para o seu país em 1916, o Canadian War Memorials Fund. Foram encomendadas pinturas a 29 artistas, já não com objectivos de propaganda, note-se, mas com o intuito assumido de se constituir “um legado para a posteridade” (*a legacy to posterity*).

O sentido inovador destes programas foi proporcionar aos artistas uma experiência pessoal da guerra, com plena liberdade artística, porque só assim ela teria valor para o futuro, e não a reconstituição académica de testemunhos alheios. Chegou-se a pensar na construção de uma galeria memorial para expôr as pinturas, o Hall of Remembrance a erigir em Londres, projecto nunca concretizado. Otava também planeou um grandioso edifício de funções análogas, que sofreu o mesmo destino. As colecções foram integradas em museus nacionais. Vimos ainda que nos exércitos da Bélgica e dos Estados Unidos da América os artistas oficiais foram integrados nos serviços militares, situação comparável à do pintor português.

Esta procura de uma visão credível e original para a guerra, argumentou-se no capítulo 4, seja a patrocinada oficialmente ou por artistas combatentes, motivou uma

ruptura com a função que a pintura de batalha desempenhava no Antigo Regime e no período napoleónico, como glorificação pessoal do poder, ou na arte fino-oitocentista, com uma mensagem moral e nacionalista que se descredibilizara. Os resultados dos pintores mais significativos foram considerados nesta investigação em dimensões que me pareceram as mais operativas: um desejo de renovar a representação das acções de combate, o mesmo é dizer, da pintura de batalhas tradicional; a ideia de representar a devastação da paisagem como uma metáfora de destruição civilizacional, onde um pintor como Nash foi mestre; explorar enfim o impacto da guerra como uma nova experiência sensorial, mais cara às vanguardas, e questionar a representação do corpo humano num contexto que o diminuía e aniquilava. Sugeriu-se nos últimos capítulos que o pintor português privilegiou sobretudo as duas primeiras vertentes. Mas nos anos que se seguiram ao armistício a pintura desempenhou também uma função relevante para consolidar uma memória pública da guerra, dimensão que Sousa Lopes protagonizou em Portugal. Nela o alemão Otto Dix teve um papel notável, e especialmente corajoso, com a sua obra ameaçada por forças conservadoras e por fim com a ascensão do nazismo, que o forçou ao exílio na Suíça. Os projectos singularmente autorais de outros pintores, como o austríaco Albin Egger-Lienz e do inglês Stanley Spencer, este mais ambicioso, concretizados em santuários religiosos, foram igualmente objecto de análise na Segunda Parte.

Falámos ainda de outras representações visuais próprias de uma cultura mediática potenciada pela guerra, a fotografia, o documentário filmado e o cinema, o cartoon político onde o holandês Raemaekers ganhou fama mundial. Fora do Salon oficial a pintura militar tinha uma segunda vida bem mais mediática nas páginas da imprensa ilustrada francesa. Sobretudo na influente revista *L'Illustration*, que reproduziu a cores trabalhos de Georges Scott, François Flameng, Lucien Jonas e Charles Fouqueray. Foram estes pintores que levaram Sousa Lopes a querer ser artista oficial na Grande Guerra, como provei no capítulo 9.

Em Portugal não houve qualquer política de incentivo à criação artística nem uma propaganda de guerra consistente e organizada, para a qual intelectuais como Jaime Cortesão e João de Barros apelaram em vão. Sousa Lopes e o fotógrafo Arnaldo Garcez foram excepções nas artes visuais. A acção meritória de Leal da Câmara, que ambicionou o lugar mais tarde atribuído a Sousa Lopes, demonstra bem a incapacidade das instâncias oficiais de perceber o potencial deste mestre da caricatura política e com

talento de publicista, que na ilustração ou no cartaz poderia ter cumprido o papel que Raemaekers desempenhou no Reino Unido e nos EUA. Na guerra distingui a figuração original de Carlos Franco, pintor hoje desconhecido, morto em combate pela França em 1916, e o fulgurante trabalho de Christiano Cruz, um tenente veterinário do CEP (e célebre caricaturista) que na Flandres pintou alguns guaches representando a guerra de forma concisa e crua. Nos melhores casos, Cruz traduziu a violência da guerra num teatro sinistro onde o elemento humano se convertia num figurante impotente. Os seus soldados parecem bonecos ou marionetas privadas de qualquer individualidade ou arbítrio. A sua arte tem pontos de contacto com uma figuração despersonalizada do combatente, feita de gestos maquinais como em Nevinson, Wyndham Lewis ou Fernand Léger. Trouxemos a debate também o desconhecido tríptico de José Joaquim Ramos, *Tropa de África*, representação rara do esforço de guerra português no Sul de Angola.

A verdade é que Sousa Lopes, pelo seu empenho pessoal, conseguiu criar as condições para chamar a atenção do governo da União Sagrada e motivar a criação de um cargo sem precedentes conhecidos na história portuguesa, o de artista oficial de um exército em campanha. Nascido entre o campesinato da região de Leiria, Sousa Lopes subiu a pulso através do seu talento artístico, de uma invulgar capacidade de realização e uma tenacidade muito próprias – um “self made man”, chamou-lhe Louis Vauxcelles em 1919. Não é difícil identificar-lhe um desejo de reconhecimento público e oficial, para o qual ajudaram sólidas amizades cultivadas entre a elite artística e intelectual que ascende com a República, como Afonso Lopes Vieira, Columbano, José de Figueiredo e Luciano Freire. Um patriota, enquanto cidadão e artista, e espírito pragmático, serviu a República durante a Grande Guerra e depois, tal como Freire e Figueiredo, afirmou-se nas instituições artísticas do Estado Novo, aderindo com entusiasmo à mobilização cultural de António Ferro, que o admirava como artista.

A nomeação em 1917 resultou da sua iniciativa voluntária e da notoriedade pública que adquiriu nos anos da guerra. Sousa Lopes mostrou desde o início do conflito um empenho humanitário consistente, colaborando em Paris e em Lisboa com instituições e iniciativas de beneficência a favor das famílias dos soldados, tendo sido também enfermeiro em hospitais da capital francesa. Expressão dessa notoriedade foi a sua escolha governamental para organizar a secção artística do pavilhão português na Exposição Internacional Panamá-Pacífico, em São Francisco (EUA), provável recomendação de Columbano, que assumira no ano anterior a direcção do MNAC.

O serão de arte que organizou em benefício das famílias dos soldados, em Março de 1917, no espaço da sua exposição individual na SNBA, inaugurada com a presença do Presidente Bernardino Machado e de membros do governo, foi de facto a apoteose dessa notoriedade pública. A sua partida iminente para a Flandres foi anunciada nesses dias pela imprensa. A proposta que Sousa Lopes enviou ao ministro da Guerra, Norton de Matos, teve uma marcada dimensão de propaganda, assumida pelo artista nos jornais, comprometendo-se a organizar um álbum de guerra ilustrado e a colaborar na imprensa estrangeira. Nisso foi clara a influência de pintores ilustradores como Scott, Flameng, Jonas e Fouqueray, como referiu a Norton de Matos. Contudo, a sua ambição como pintor histórico manteve-se intacta, comprometendo-se a “traduzir na tela” os feitos militares do CEP e realizar no futuro uma exposição em Lisboa.

Mas o desinteresse das autoridades pela propaganda foi evidente, como se demonstrou, acentuando-se com o golpe de Sidónio Pais em Dezembro de 1917, hostil à intervenção. Assente em objectivos de propaganda, a sua missão parecia não ter razão de existir. Sousa Lopes percebeu-o logo nos primeiros meses e, apesar do desânimo, concentrou-se no registo intenso do desenho, documentando todas as situações que lhe interessavam, esboçando ideias para as águas-fortes e pinturas que planeava executar. No sector português o artista procurou as trincheiras da primeira linha, testemunhando a vida dos soldados na linha de fogo, gesto raro em pintores oficiais nomeados por outros países. De um modo geral, a experiência continuada das trincheiras só foi acessível a artistas combatentes ou conscritos, como nos casos conhecidos de Léger, Otto Dix ou Franz Marc. Sousa Lopes procurou assim comunicar uma experiência real da guerra, ou como referiu um relatório oficial, quis viver nas trincheiras e basear as suas composições “sobre a verdade dos factos” (*apud* Martins 1995, 318).

O resultado mais notável dessa experiência foi a pintura *A rendição*, hoje no Museu Militar de Lisboa, que se discutiu no capítulo 11. Pode-se considerar a obra-prima do período, uma pintura a que o artista deu grande importância, tal como a recepção crítica contemporânea. Como se disse, *A rendição* é, a par do *Remuniciamento da artilharia*, a pintura de maiores dimensões realizada por um artista participante na Grande Guerra, em todo o mundo. Sousa Lopes auto-retratou-se nela, enquanto oficial em campanha, ao lado do capitão Américo Olavo e dos seus soldados de Infantaria 2 (Lisboa), situação única na sua obra. A pintura foi também uma homenagem à colaboração e camaradagem próxima dos dois durante a guerra. Olavo dedicou a Sousa

Lopes três capítulos do seu livro de memórias *Na Grande Guerra* (Olavo 1919), sem dúvida o melhor retrato do artista em campanha na Flandres.

À primeira vista, enquanto pintura histórica, parece ser um assunto lacónico e banal, sem uma “mensagem” clara: vinte e cinco soldados saem de uma trincheira, pintados em tamanho natural, numa paisagem coberta de neve. Mas o cansaço dessas tropas é bem visível. *A rendição* revelava-se uma imagem muito precisa sobre a condição e a existência precária do soldado da Flandres, que nela surge profundamente humanizado e vulnerável, no ambiente desolado da frente portuguesa. O heroísmo mostrado não releva de uma ideia glorificadora da intervenção, nem tão pouco dos valores tradicionais da pintura militar. Os feitos gloriosos que Sousa Lopes planeava captar em pintura, fruto de uma concepção romântica da guerra, transfiguram-se nesta obra numa heroicidade “sem espectáculo”, própria do “herói obscuro” das trincheiras retratado por André Brun, companheiro do pintor na Flandres (Brun 2015, 145).

A pintura teve um impacto importante no círculo mais próximo do pintor e a sua recepção desempenhou um papel no debate político do pós-guerra e na disputa pelo legado da intervenção. Jaime Cortesão celebrou nela uma imagem do “homem novo”, o cidadão nascido das trincheiras e da verdadeira “escola da nação” que era o exército republicano, feito de homens comuns. Esse soldado activo e voluntarioso, defendeu Cortesão, havia adquirido uma noção especial dos valores morais e iria reforçar a democracia e a República do pós-guerra (Cortesão 1919, 235-238). Já Afonso Lopes Vieira, que se desiludira com a conduta da intervenção, viu n’*A rendição* o paradigma do soldado martirizado pela guerra, traído e abandonado pelo poder político. Denúncia que terá o seu auge, em 1921, na apreensão pelas autoridades do seu poema anti-intervencionista *Ao Soldado Desconhecido (morto em França)*. O impacto da pintura no pós-guerra verificámo-lo também na recepção contemporânea da imprensa, analisada no capítulo 17, que lhe deu a primazia entre as pinturas de guerra.

Na verdade, *A rendição* foi um ponto de viragem para Sousa Lopes, pois através dela o artista conseguiu transcender a natureza de uma missão inicialmente definida por objectivos de propaganda. Reconstituiu-se nesta tese a génese e a gestação de uma obra que se liga, como nenhuma outra, à experiência pessoal do pintor no CEP. Contudo, a sua relevância é também internacional. Argumentei que ela traduz na perfeição o espírito de uma nova pintura de guerra que nascera da carnificina sem precedentes, que os britânicos patrocinaram nos memoriais de guerra, e que Sue Malvern caracterizou

recentemente. Uma pintura que não se fundava em reconstituições distanciadas e fantasiosas, mas unicamente no valor e na autoridade do testemunho pessoal, de espírito democrático e anti-militarista, e com uma ênfase especial no sofrimento do soldado comum (Malvern 2004, 85-89).

A série de gravuras a água-forte foi também um núcleo fundamental desta fase, com matrizes executadas entre 1917 e 1921. Na verdade descobrimos que são 16 ao todo, mais duas que do que a série apresentada na exposição individual de 1927, na SNBA. Três conjuntos ou temas parecem dar corpo a este ciclo: são momentos da vida dos soldados no sector português, episódios da batalha do Lys e alegorias da destruição da guerra. Algumas provas têm dimensões generosas e na realidade invulgares para o género, como se de pinturas se tratassem, ultrapassando 60 centímetros de largura. Sousa Lopes foi exímio em tirar partido de toda a espontaneidade e vivacidade que a técnica da água-forte permite, com o seu peculiar traço enérgico e uma espessura de mancha típica num colorista. Vimos que a sua excepcionalidade foi apontada aqui e ali pela recepção contemporânea (com destaque para Reynaldo dos Santos), mas foi sobretudo acentuada na fortuna crítica mais recente. Em 1919 Sousa Lopes ainda tinha esperanças de as poder publicar num álbum de luxo, com uma versão barata em heliogravura, a distribuir pelas famílias dos soldados. O Estado, porém, nunca se interessou. Contudo concluiu-se que representaram um avanço inovador à época da Grande Guerra e são uma realização cimeira na história da gravura artística em Portugal.

Sousa Lopes tencionou expôr as suas obras no Museu Português da Grande Guerra, uma importante medida simbólica de Norton de Matos, mas Sidónio Pais extinguiu o museu no início de 1918. No pós-guerra deu a mão ao artista o coronel Vitorino Godinho, adido militar em Paris. Na Flandres Godinho trabalhara com o pintor enquanto chefe da Repartição de Informações do CEP. Foi ele que trouxe Sousa Lopes para dois grandes projectos da sua responsabilidade: a decoração artística dos talhões portugueses em cemitérios britânicos de França e a criação de uma secção portuguesa no Musée de l'Armée, em Paris.

Para o primeiro projecto, que esta investigação trouxe a debate pela primeira vez, Sousa Lopes desenhou três categorias de monumentos, adoptando a Cruz de Cristo, integrando (ou não) estátuas de soldados, projecto aprovado com entusiasmo pelos arquitectos britânicos. Desaparecidos hoje, foi possível recuperá-los parcialmente

através de reproduções publicadas na imprensa, e perceber que foram uma evolução muito original da *Cross of Sacrifice* britânica. A colaboração de Sousa Lopes foi importante porque permitia diferenciar esteticamente os talhões portugueses dos ingleses, o que para Godinho era uma “questão moral e política”: ela consagrava por fim uma autonomia pela qual os intervencionistas sempre se haviam batido. Porém, os monumentos nunca foram postos no local, com o regresso do adido militar a Lisboa. Sousa Lopes desenhou também as lápides dos soldados portugueses, seguindo indicações de Godinho, desenho hoje desaparecido. Mas provámos que as lápides em granito existentes no Cemitério Militar Português de Richebourg foram executadas, na região do Porto, sob a direcção de Sousa Lopes e do escultor António Alves de Sousa, em 1921-1923.

A representação portuguesa na antiga Sala dos Aliados do Musée de l’Armée, nos Inválidos, inaugurada com pompa oficial em Abril de 1923, foi o primeiro projecto que Sousa Lopes concluiu no âmbito da guerra. O artista executou expressamente para esta representação quatro pinturas a óleo, juntando-as a um estudo a óleo que fizera d’*A rendição* em 1918. A esta colecção acrescentou depois treze águas-fortes e quatro aguarelas. As pinturas realizadas revelam uma notável coerência temática: são cenas de combate do soldado português nas trincheiras da frente ocidental, comunicando essa experiência árdua sem qualquer *panache* ou glorificação. Destaquei uma pintura como *Final de gases*, com o título em francês *Après une attaque de gaz*, alusiva à guerra química. Nela Sousa Lopes representa a guerra de trincheiras como uma produção de anonimato e de desumanidade, que um historiador francês à época, Robert de la Sizeranne, considerou serem os valores de uma “nova estética das batalhas” surgida da Grande Guerra (La Sizeranne 1919, 243).

Consegui reconstituir o aspecto da secção de Sousa Lopes através de fotografias inéditas pertencentes ao espólio do pintor. Cotejando-as com fotografias de época da Sala dos Aliados foi possível concluir que o discurso expositivo da secção portuguesa assentava, essencialmente, no poder evocativo dos trabalhos do artista, representando uma experiência de combate nas trincheiras de França. Na verdade, a representação de Portugal distinguiu-se da dos outros países pelo seu nível artístico, pela coerência e visibilidade do discurso autoral de Sousa Lopes, que suplantava a função ilustrativa ou documental dominante nas imagens de outras secções aliadas.

Outra revelação surpreendente da actividade intensa do capitão equiparado do CEP foi a colaboração directa numa pintura internacional, chamada *Panthéon de la Guerre*, um colossal panorama de 123 metros de comprimento, com secções dedicadas às nações aliadas, inaugurado num edifício anexo aos Inválidos em Outubro de 1918. O projecto foi concebido e realizado em Paris pelos pintores Carrier-Belleuse e Gorguet, com a assistência de pelo menos 22 artistas (Levitch 2006, 159). A colaboração do pintor português era desconhecida. A secção dedicada a Portugal, hoje desaparecida (ou mais provavelmente, destruída), foi possível reconstituir através de postais da época e desenhos no espólio do pintor. Ao retratar, entre outras individualidades, Bernardino Machado, Sidónio Pais e Norton de Matos, a luta política interna sobre a intervenção desaparecia e harmonizava-se no friso glorificador da vitória aliada no Panteão da Guerra francês.

O ministro da Guerra que aprovou em Lisboa os projectos de Vitorino Godinho chamava-se Helder Ribeiro, também um antigo oficial do CEP. Este ministro vai recuperar a ideia intervencionista do Museu Português da Grande Guerra, extinto por Sidónio, e contratar Sousa Lopes em Outubro de 1919 para o decorar com sete pinturas, águas-fortes e outras obras. Helder Ribeiro pertencera, juntamente com Godinho (seu amigo chegado) e Américo Olavo, ao grupo informal dos “Jovens Turcos”, que havia sido a vanguarda das reformas republicanas do Exército em 1911-1912. Ao instituir-se o serviço militar obrigatório realizava-se a ideia de um exército democrático, feito de milicianos – a “escola da nação” que Cortesão celebrara –, de cidadãos em armas que serão, de facto, os protagonistas das obras de Sousa Lopes. Foram determinantes estes três militares na carreira do pintor da Grande Guerra.

Por outro lado, a notoriedade de Sousa Lopes foi potenciada, nos anos imediatos ao armistício, pelos livros célebres de combatentes da Flandres, que nas capas reproduziam obras de guerra do artista. As memórias de André Brun, Américo Olavo, Augusto Casimiro e Jaime Cortesão celebraram a camaradagem com o artista nas primeiras linhas, mas caucionaram sobretudo a veracidade e o significado moral da sua arte, que se realizara partilhando a existência dos soldados das trincheiras. Ressaltam retratos como o do voluntário patriota, que abandonara o conforto de Paris (Brun), o do artista como testemunha da desumanidade e barbárie da guerra (Olavo), e o de um homem profundamente solidário e piedoso perante a tragédia do soldado comum (Cortesão).

As pinturas murais de Sousa Lopes participaram, assim, de um desígnio político de recuperar, nas salas do Museu Militar, a ideia de um Museu da Grande Guerra, caro aos intervencionistas, que apresentasse uma iconografia marcante da campanha da Flandres e a afirmasse no espaço público, fazendo-a perdurar na memória nacional. As pinturas ampliam para a grande escala assuntos que dão a viva impressão de terem sido testemunhados directamente nas trincheiras, dimensão já presente nas pinturas de Paris, e de que *A rendição* foi pioneira. Mas temos também uma pintura de batalhas mais convencional, de reconstituição histórica de eventos exemplares como nos dois episódios da batalha do Lys, e no combate desigual do navio patrulha Augusto de Castilho contra um submarino alemão, salvando pelo sacrifício um vapor de passageiros. *As Mães dos Soldados Desconhecidos* é uma obra original, que integra a dimensão da perda e do luto da população civil num contexto de celebração militar. A obra explicita a narrativa presente nestas telas, centrada na acção do soldado comum da Flandres, assombrado e vitimado pela tragédia da guerra. A pintura de história de Sousa Lopes é aqui elevada a um paroxismo da grande escala invulgar em Portugal, que parece ter uma matriz romântica francesa, informada pelas obras célebres do Museu do Louvre de Antoine-Jean Gros, Théodore Géricault e Eugène Delacroix.

Recuperei na tese os títulos originais de muitas destas pinturas, com base em documentos assinados pelo artista ou declarações suas na imprensa, com destaque para as duas pinturas sobre a batalha do 9 de Abril e para *A volta do herói* (ou em alternativa, *Jurando vingar a morte de um camarada*), inspirado num soneto de Augusto Casimiro. O pintor considerou inacabadas quatro das sete pinturas instaladas no Museu Militar de Lisboa, como provei no capítulo 18.

As Salas da Grande Guerra que acolheram as pinturas de Sousa Lopes, com projecto de arquitectura de José Luiz Monteiro, concretizaram finalmente a ideia do Museu da Grande Guerra prevista no contrato de 1919. Foram, na verdade, o projecto mais ambicioso e exigente da carreira do pintor, mas que ficou incompleto. Foram abertas ao público em 1936 à revelia do artista, pondo fim a um conflito de anos com o Ministério da Guerra. Esta tese revelou e examinou pela primeira vez a complexa disputa pelas Salas da Grande Guerra, que opôs os autores ao director do Museu Militar, coronel Victor Câmara e Silva. Estiveram em causa duas concepções diferentes para esse espaço. O coronel director viu-as como mais uma sala temática para expôr militar alusiva à guerra, onde as pinturas não eram senão um “adorno” das paredes. Nunca

aceitou interferências dos autores na museografia do espaço. Não hesitou também em alterar o colorido da arquitectura, defendido pelo pintor. Ao contrário, Sousa Lopes, apoiado por Monteiro, concebia o espaço como um “monumento” integrado de pintura e arquitectura, que possuía unidade própria, cuja essência eram as suas “composições picturais” e os objectos a expôr nunca deveriam perturbar a sua legibilidade.

Sousa Lopes não conseguiu concretizar todas as pinturas que planeou, como se disse no último capítulo, nem a visão decorativa geral idealizada para as Salas da Grande Guerra. Vimos que a questão envolveu o Conselho de Arte e Arqueologia e várias comissões nomeadas para apreciar o caso, onde José de Figueiredo tomou o partido do pintor. A ruptura final deu-se com um despacho do Ministro da Guerra, em 1936, que rescindiu o contrato de 1919. Sousa Lopes contestou a decisão no Supremo Tribunal Administrativo, pedindo em vão a intercessão de Salazar. Porém, o conflito já não se resolveu em vida do pintor. Mas a encomenda governamental dos frescos para a Assembleia Nacional, no ano seguinte, pode ser vista, talvez, como uma forma de desagravo pelo rompimento do contrato e do desfecho inesperado do caso.

Contudo, mesmo incompleto, a criação deste espaço memorial da Grande Guerra, construído como um projecto integrado de pintura e arquitectura, concretizou uma obra única em Portugal e, na realidade, sem paralelo a nível internacional. A sua escala monumental e dimensão cívica diferenciam-na de obras comparáveis, como as decorações de Egger-Lienz e de Spencer concebidas para o interior de santuários religiosos, comunais e privados. A conclusão inescapável é a de que se trata de um dos projectos memoriais mais importantes, no mundo, sobre o tema da Grande Guerra, centrado numa visão singular do conflito realizada em pintura.

Fontes e Bibliografia

1. FONTES

1.1 Manuscritos e dactiloscritos

Arquivo Geral do Exército, Lisboa

Processo individual do Tenente Coronel José Joaquim Ramos. N.º 189/71 (caixa 59/Hist).

Arquivo Histórico Militar, Lisboa

Adriano de Sousa Lopes – Capitão equiparado. PT/AHM/DIV/1/35A/1/07/2133.

Arnaldo Garcez Rodrigues – Alferes equiparado. PT/AHM/DIV/1/35A/1/09/2825.

Christiano Alfredo Sheppard Cruz – Alferes veterinário miliciano.

PT/AHM/DIV/1/35A/1/01/0237.

Comissão Portuguesa de Sepulturas de Guerra. PT/AHM/DIV/1/35/1387.

Corpo Expedicionário Português. PT/AHM/FO/006/L/20/778.

Correspondência sobre cenógrafos. PT/AHM/DIV/1/35/1266/3.

Museu da Grande Guerra e secções no estrangeiro. PT/AHM/FO/006/L/32/835.

Repartição de Informações. Serviço Artístico. PT/AHM/DIV/1/35/80.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa

Arquivo Oliveira Salazar. Correspondência particular. PT/ANTT/AOS/E/0156.

Petição de recurso de Sousa Lopes para o Supremo Tribunal Administrativo. PT/ANTT/AOS/E/0156.

Archives Nationales, Site de Pierrefitte-sur-Seine, França

Archives de l'Académie Julian, Livres de comptabilité des élèves: 63/AS/5 (1) – 31 rue du Dragon, Atelier J.P. Laurens 1901-1904.

Archives de l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts, AJ/52/297, Feuille de Renseignements/Section Peinture.

Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa

Documentação relativa a Pensionistas. Código de referência: PT/ANBA/ANBA/G/01.
Disponível em linha: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4612179>.

Herdeiros de Júlia de Sousa Lopes Perez Fernandes, Lisboa
Espólio Adriano de Sousa Lopes.

Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira, Leiria
Espólio Afonso Lopes Vieira. Correspondência de Adriano de Sousa Lopes para Afonso Lopes Vieira. Encadernada em *Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*: vols. 5, 7, 11. Postais n.ºs 33054 a 33094.

Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa
Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea:
Espólio Augusto Casimiro (D5). Caixa 3.
Espólio Jaime Cortesão (E25). Desenhos da Grande Guerra, n.º 1484-1485.
Espólio Vitorino Henriques Godinho (E47). Caixas 5, 7, 13, 22.

Liga dos Combatentes, Lisboa
Processo individual de Adriano de Sousa Lopes, sócio n.º 774.
Álbum n.º 36 (Fotografias de obras de Sousa Lopes).

Musée de l'Armée, Paris
Vol. *Musée de l'Armée. Historique. Vol 3. 1914-1929*.
Processo n.º 2188 (Souvenirs de l'armée portugaise).

Museu Militar de Lisboa
Secção de Estudos, Dossier n.º 7, Ref.^a 25.3.15, Pasta “Pinturas de A. Sousa Lopes”.

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
Arquivo José de Figueiredo. Correspondência de Adriano de Sousa Lopes para Luciano Freire. Código de referência: PT/MNAA/AJF/DC-CM-LF/003/00006. Disponível em linha: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4727209>.

Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa

Espólio Columbano Bordalo Pinheiro. Correspondência (1903-1928).

Volume de recortes de imprensa e de catálogos intitulado *Malhøa e Sousa Lopes*.

1.2. Fontes impressas

Colecção das Ordens do Exército do ano de 1917 (2.ª série). 1918. Lisboa: Imprensa Nacional.

Colecção das Ordens do Exército do ano de 1919 (2.ª série). 1920. Lisboa: Imprensa Nacional.

AMARAL, Ferreira do. 1922. *A Mentira da Flandres e... o medo!*. Lisboa: Editores J. Rodrigues e C.^a

BARROS, João de. 1917. *Oração à Pátria*. Paris e Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.

BRANDÃO, Raul. 2014 (1923). *Os pescadores*. Ed. Vítor Viçoso e Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

BRUN, André. 1923 (1918). *A Malta das Trincheiras. Migalhas da Grande Guerra 1917-1918*. Lisboa: Guimarães e C.^a Editores.

_____, 2015 (1918). *A Malta das Trincheiras. Migalhas da Grande Guerra 1917-1918*. Introd. Isilda Braga da Costa Monteiro. Viseu e Lisboa: Quartzo Editora, DHCM/Exército.

CAMÕES, Luís de. 1983a (1572). *Os Lusíadas*. Ed. Hernâni Cidade. Col. Obras completas, 1. Lisboa: Círculo de Leitores.

_____, 1983b. *Lírica*. Ed. Hernâni Cidade. Col. Obras completas, 3. Lisboa: Círculo de Leitores.

CASIMIRO, Augusto. 1917. "No man's land". *Atlantida* 22 (15 Agosto): 865.

_____, 1918a. *Nas Trincheiras da Flandres (1917)*. Porto: Renascença Portuguesa.

_____, 1918b. "Em frente à morte". *A Águia* 73-74 (Janeiro-Fevereiro): 13-14.

_____, 1918c. "Des nuits trop lourdes...". *Atlantida* 29-30 (Março-Abril): 542.

_____, 1919. *Sidónio Pais (Algumas notas sobre a intervenção de Portugal na Grande Guerra)*. Porto: Livraria Chardron.

____, 1920. *Calvários da Flandres (1918)*. Porto e Rio de Janeiro: Renascença Portuguesa; Luso Brasileira.

____, 2001. *Obra poética*. Pref. José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

____, 2014 (1918). *Nas trincheiras da Flandres (1917)*. Pref. Carlos Silveira. Viseu e Lisboa: Quartzo Editora, DHCM/Exército.

CASTRO, Augusto de. 1919. *Conversar. Sobre viagens, amores, ironias*. 2.^a edição. Lisboa: Portugal-Brasil.

CORTESÃO, Jaime. 1916. *Pela Pátria. Cartilha do Povo. 1.º encontro. Portugal e a Guerra*. Porto: Renascença Portuguesa.

____, 1919. *Memórias da Grande Guerra (1916-1919)*. Porto: Renascença Portuguesa.

COSTA, General Gomes da. 1920. *O Corpo de Exército Português na Grande Guerra: A batalha do Lys*. Porto: Renascença Portuguesa.

CRESPO, Gonçalves. 1882. *Nocturnos*. Lisboa: Imprensa Nacional.

DIAS, Costa. 1920. *Flandres. Notas e Impressões*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.

FERREIRA, Capitão Menezes. 1921. *João Ninguém. Soldado da Grande Guerra. Impressões humorísticas do C.E.P.* Lisboa: Livraria Portugal-Brasil.

____, 1923. *O Fusilado*. Novela Sucesso, 9. Lisboa. M. F. Ferreira.

____, 2014 (1921). *João Ninguém, Soldado da Grande Guerra*. Notas e enquadramento histórico de David Castaño. Lisboa: Bertrand Editora.

HEINE, Henri. 1855. *Poèmes et légendes*. Paris: Michel Lévy Frères Éditeurs.

LISLE, Leconte de. 1872. *Poèmes barbares*. Édition définitive revue & considérablement augmentée. Paris: Alphonse Lemerre.

MAGNO, Capitão David. 1921. *Livro da Guerra de Portugal na Flandres*. Porto: Companhia Portuguesa Editora. 2 vols.

____, [1967]. *Les-Lobes (vizinhanças de La Couture). Derradeira resistência portuguesa na batalha de La-Lys (Memórias)*. S.l. [imp. Tarouca].

MARTINS, J. P. Oliveira. 1893. *A vida de Nun'Alvares. Historia do estabelecimento da dynastia de Aviz*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira.

MATOS, Norton de. 2004. *Memórias e trabalhos da minha vida*. Org. Armando Malheiro da Silva e José Pedreira Castro Norton. Coimbra: Imprensa da Universidade. Vol 3 (3 vols.).

MORAIS, Tenente Pina de. 1919. *Ao parapeito*. Porto: Renascença Portuguesa.

NEGREIROS, José de Almada. 2000 (1917). *K4 O Quadrado Azul*. Edição facsimilada. Lisboa: Assírio & Alvim.

OLAVO, Américo. 1919. *Na Grande Guerra*. Lisboa: Guimarães Editores.

PESSOA, Fernando. 2010. *Carta a um Herói Estúpido*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Ática.

_____, 2012. *Prosa de Álvaro de Campos*. Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, colab. Jorge Uribe. Lisboa: Ática.

_____, 2015. *A Estrada do Esquecimento e outros contos*. Ed. e trad. Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.

Portugal Futurista. Edição facsimilada. 1990. Lisboa: Contexto. [1.^a publ. Nov. 1917]

QUENTAL, Antero de. 1886. *Os sonetos completos de Anthero de Quental*. Publicados por J.P. Oliveira Martins. Porto: Livraria Portuense de Lopes e C.ia.

_____, 2002. *Sonetos*. Org. introd. e notas de Nuno Júdice. Col. Biblioteca de autores portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

RIBEIRO, Aquilino. 2014 (1934). *É a Guerra. Diário*. Pref. Mário Cláudio. Lisboa: Bertrand Editora.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. 2001. *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.

SELVAGEM, Carlos. 1925 (1919). *Tropa d'África (Jornal de campanha dum voluntário do Niassa)*. 3.^a ed. Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.

VIEIRA, Affonso Lopes. 1908. *O Pão e as Rosas*. Lisboa: Livraria Ferreira Editora.

1.3. Catálogos

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées. [Catálogos de 1905 a 1910 e de 1912]. Paris: Imprimerie Paul Dupont.

Exposition Albert Besnard. 1905. [Com estudo de Charlotte Besnard.] Paris: Imprimerie Georges Petit.

Société des Artistes Français. Catalogue illustré du Salon de 1909. 1909. Direction de Ludovic Baschet. Paris: Bibliothèque des Annales.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie et art appliqué exposés au Grand Palais des Champs-Élysées. Exposition organisée au profit des œuvres de guerre de la Société des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts. 1919. Paris.

Official Catalogue of the Department of Fine Arts. Panama-Pacific International Exposition (With Awards). 1915. San Francisco: The Wahlgreen Company.

Sociedade Nacional de Bellas-Artes. Primeira exposição. Catalogo illustrado. 1901. Lisboa: Typographia da Companhia Nacional Editora.

Sociedade Nacional de Bellas-Artes. Terceira exposição. 1903. Lisboa: Typ. da Companhia “A Editora”.

Catalogo da exposição dos trabalhos dos alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1904-1905. 23.ª Exposição annual. 1906. Lisboa: Imprensa Nacional.

Catalogo da exposição dos trabalhos dos alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1905-1906. 24.ª Exposição annual. 1907. Lisboa: Imprensa Nacional.

Arte e Guerra. 1917. [Desdobrável]. Porto: Société Amicale Franco-Portugaise.

Exposição Sousa-Lopes. Pintura a oleo, desenho, agua-forte. 1917. Lisboa: Tipografia «A Editora Lda.».

Desenhos de Carlos Carneiro. 1926. Lisboa. [Salão Bobone].

Exposição Sousa Lopes. 1927. Lisboa: Imp. Libanio da Silva.

Exposição José Joaquim Ramos. 1927. Dezembro. [Lisboa: SNBA].

Catalogo da exposição de pintura a fresco de Sousa Lopes, com prefacio de Afonso Lopes Vieira e Reynaldo dos Santos. 1934. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.

Exposição Sousa Lopes (Obras doadas ao Estado). 1945. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

Exposição retrospectiva do pintor Sousa Lopes. Desenhos e gravuras. No Estúdio do S.N.I.. 1945. Lisboa: Edições SNI.

Exposição póstuma e de homenagem ao pintor Sousa Lopes. Oleos – gravuras – desenhos. 1946. Porto: Salão Silva Porto.

Sousa Lopes. Exposição de homenagem à memória ao mestre pintor Adriano de Sousa Lopes promovida pela Liga dos Combatentes sob o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian. 1962. Lisboa: Neogravura.

Columbano, Sousa Lopes, Francisco Smith, Souza Cardoso, Vieira da Silva. Aquisições da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris. 1969. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sousa Lopes. 1980. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Leilão n.º 86. Leilão de pintura, antiguidades, obras de arte, pratas e jóias. 2007. Lisboa: Cabral Moncada Leilões.

OLIVEIRA, Arnaldo Henriques de, org. 1948. *Catálogo das magníficas livrarias que pertenceram ao ilustre pintor Adriano de Sousa Lopes e ao escritor e arqueólogo Francisco Nogueira de Brito.* Lisboa: Antiga Livraria Manuel dos Santos. Vol. 2 (M a Z).

2. BIBLIOGRAFIA

2.1. Internacional

“British battles in photography. The camera as war correspondent”. *The Graphic* (London). 9 March 1918: 293.

“The trench from different points of view. The battle of the war artists”. *The Graphic* (London). 11 May 1918: 575.

Desenhos de Raemaekers. O célebre artista hollandez. 1916. London: National Press Agency.

- ALBERTI, Leon Battista. 1992. *De la Peinture. De Pictura (1435)*. Trad. Jean Louis Schefer, introd. Sylvie Deswarte-Rosa. Paris: Macula Dédale.
- APOSTOLOPOULOS, Caroline. 2012. "Section photographique de l'armée (SPA)". In *1917*, dir. Claire Garnier et Laurent Le Bon. Metz: Centre Pompidou-Metz. 266.
- ARNALDO, Javier. 2008. *1914! La vanguardia y la Gran Guerra*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza; Fundación Caja Madrid.
- BARCELLINI, Caroline. 2010. *Le Musée de l'Armée et la Fabrique de la Nation. Histoire militaire, histoire nationale et enjeux muséographiques*. Paris: L'Harmattan.
- BLACK, Jonathan. 1999. "A curious, cold intensity. C.R.W. Nevinson as a war artist, 1914-1918". In *C.R.W. Nevinson. The Twentieth Century*. London: Merrell Holberton. 27-37.
- BECKER, Annette. 2014. "Arts". In *The Cambridge History of the First World War*, dir. Jay Winter. Cambridge: Cambridge University Press. Vol. 3, Civil Society: 504-527.
- BRANLAND, Marine, et Émilie Prud'Hom. 2012. "Missions Artistiques aux Armées". In *1917*, dir. Claire Garnier et Laurent Le Bon. Metz: Centre Pompidou-Metz. 204-205.
- _____, 2014. "L'estampe en guerre". In *Vu du front. Représenter la Grande Guerre*, coord. Wanda Romanowski. Paris: Somogy éditions d'art. 108-112.
- BRANDON, Laura. 1998. "The Canadian War Memorial That Never Was". *Canadian Military History* 4, vol. 7: 45-54.
- BRETTELL, Richard R. 2009. *Impressionisme: Peindre vite (1860-1890)*. Trad. Jean-François Allain. Paris: Éditions Hazan. [1.^a ed. norte-americana 2001]
- BÜRGER, Peter. 1993. *Teoria da Vanguarda*. Trad. e pref. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega. [1.^a ed. alemã 1974]
- CARMICHAEL, Jane. 1989. *First World War Photographers*. New York: Routledge.
- CHALLÉAT-FONK, Violaine. 2012. "Section cinématographique de l'armée (SCA)". In *1917*, dir. Claire Garnier et Laurent Le Bon. Metz: Centre Pompidou-Metz. 264-265.
- CORK, Richard. 1994. *A Bitter Truth. Avant-garde art and the Great War*. New Haven and London: Yale University Press.

COUTIN, Cécile. 2012. *Tromper l'ennemi. L'invention du camouflage moderne en 1914-1918*. Paris: Éditions Pierre de Taillac; Ministère de la Défense.

_____, 2012a. "Camouflage. L'art de tromper et de disparaître". In *1917*, dir. Claire Garnier et Laurent Le Bon. Metz: Centre Pompidou-Metz. 101-102.

CREEL, George. 1920. *How We Advertised America*. New York and London: Harper & Brothers Publishers.

DAGEN, Philippe. 1996. *Le Silence des Peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*. Paris: Librairie Arthème Fayard.

_____, 1998. "Le silence des peintres". *L'Histoire* 225 (Octobre): 54-55.

_____, 2012a. "La création artistique en temps de guerre". In *1917*, dir. Claire Garnier e Laurent Le Bon. Metz: Centre Pompidou-Metz. 24-34.

_____, 2012b. "Otto Dix". In *1917*, dir. Claire Garnier e Laurent Le Bon. Metz: Centre Pompidou-Metz. 128-132.

DELTEIL, Loys. 1969 (1926). *Le peintre graveur illustré. Besnard*. New York: Collectors editions, Da Capo Press. Vol. 30.

DÉMORIS, René. 2007. "La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières". *Fabula/ Les colloques*, 5 Outubro. Consultado 23 Setembro 2014. <http://www.fabula.org/colloques/document613.php>.

DUCREY, Marina. 2013. "C'est la Guerre!". In *Félix Vallotton. Le feu sous la glace*. Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais. 225.

FOSTER, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Blois and Benjamin H. D. Buchloh. 2004. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson.

FOUCAULT, Michel. 2000. *O que é um autor?*. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, pref. José A. Bragança de Miranda. Col. Passagens, 6. 4.^a ed. Lisboa: Vega. [1.^a ed. francesa 1969]

FUSSEL, Paul. 2000 (1975). *The Great War and Modern Memory*. 25th anniversary edition. New York: Oxford University Press.

GARNIER, Claire, et Laurent Le Bon, dir. 2012. *1917*. Metz: Centre Pompidou-Metz.

- GILBERT, Martin. 2014 (2007). *A Primeira Guerra Mundial*. Trad. Francisco Paiva Boléo. Lisboa: A Esfera dos Livros, Expresso. 7 vols. [1.^a ed. inglesa 1994]
- GOLL, Nicole-Melanie. 2013. “Heroes wanted! Propagandistic war efforts and their failure in Austria-Hungary during the World War I”. In *War and Propaganda in the XXth Century*, eds. Maria Fernanda Rollo, Ana Paula Pires and Noémia Malva Novais [Electronic book]. Lisboa: Instituto de História Contemporânea; Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX/Universidade de Coimbra. 90-96.
- GOUGH, Paul. 2000. “Military drawing and British war art, 1914-1918”. In *Peindre la Grande Guerre 1914-1918*, coord. Frédéric Lacaille. Col. Cahiers d’études et de recherches du musée de l’Armée 1. Paris: Musée de l’Armée. 97-111.
- GUILLOT, Hélène. 2014. “Sur le front photographique, la propagande officielle par l’image”. In *Vu du front. Représenter la Grande Guerre*, coord. Wanda Romanowski. Paris: Somogy éditions d’art. 64-72.
- HAYCOCK, David Boyd. 2013. *Nash, Nevinson, Spencer, Gertler, Carrington, Bomberg. A Crisis of Brilliance, 1908-1922*. London: Scala Publishers; Dulwich Picture Gallery.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. 2012. “Avant-gardes. Une nouvelle géographie?”. In *1917*, dir. Claire Garnier et Laurent Le Bon. Metz: Centre Pompidou-Metz. 84-85.
- KRASS, Peter. 2007. *Portrait of War. The U.S. Army’s First Combat Artists and the Doughboys’ Experience in WWI*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- KÜSTER, Bernd, coord. 2008. *Der Erste Weltkrieg un die Kunst. Von der Propaganda zum Widerstand*. Gifkendorf: Merlin Verlag.
- LA SIZERANNE, Robert de. 1919. “La nouvelle esthétique des batailles”. In *L’Art pendant la guerre 1914-1918*. Paris: Librairie Hachette. 221-263.
- LACAILLE, Frédéric. 1998. *La Première Guerre Mondiale vue par les peintres*. Paris: Citédis Éditions; Musée de l’Armée.
- _____, coord. 2000. *Peindre la Grande Guerre 1914-1918*. Actes du symposium de l’IAMAM – Association Internationale des Musées d’Armes et d’Histoire Militaire, qui s’est déroulé du 16 au 18 novembre 1998 au musée de l’Armée. Col. Cahiers d’études et de recherches du musée de l’Armée 1. Paris: Musée de l’Armée.

_____, 2000. “Les missions de peintres du musée de l’Armée pendant la Première Guerre mondiale”. In *Peindre la Grande Guerre 1914-1918*. Col. Cahiers d’études et de recherches du musée de l’Armée 1. Paris: Musée de l’Armée. 13-54.

LASSWELL, Harold D. 1971 (1927). *Propaganda Technique in World War I*. Cambridge and London: The MIT Press.

LESSING, Gotthold Ephraim. 2005 (1766). *Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*. Trad. Ellen Frothingham. Mineola, NY: Dover Publications.

LEVITCH, Mark. 2006. *Panthéon de la Guerre. Reconfiguring a Panorama of the Great War*. Columbia and London: University of Missouri Press, The National World War I Museum.

_____, 2012. “Propagande américaine”. In *1917*, dir. Claire Garnier et Laurent Le Bon. Metz: Centre Pompidou-Metz. 242-243.

LEWIS, Wyndham. 1915. “The Six Hundred, Verestchagin and Ucello”. *Blast* 2, War Number (July): 25-26.

LLORENS, Tomàs, et al. 2007. *Sargent / Sorolla*. Paris: Paris Musées.

LOBSTEIN, Dominique. 2012. “O mar das maravilhas e dos demónios”. In *As Idades do Mar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MITCHELL, W. J. T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

MAINGON, Claire. 2009. *Le Salon et ses artistes. Une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes Français*. Paris: Hermann.

_____, 2014. “La Grande Guerre exposée à Paris. 1914-1918”. In *Vu du front. Représenter la Grande Guerre*, coord. Wanda Romanowski. Paris: Somogy éditions d’art. 113-121.

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

MOUREY, Gabriel. 1906. *Albert Besnard*. Paris: Henri Davoust Éditeur.

MURRAY, Ann. 2012. “Reformed masculinity: trauma, soldierhood and society in Otto Dix’s *War Cripples* and *Prague Street*”. *Artefact. Journal of the Irish Association of Art Historians* 6: 16-31.

- ORTEGA Y GASSET, José. 2008. *A desumanização da arte*. Trad. Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão, pref. Maria Filomena Molder. Col. Passagens, 24. 4.^a ed. Lisboa: Nova Vega. [1.^a ed. espanhola 1925]
- PIZZO, Marco, org. 2005. *Pittori-soldato della Grande Guerra*. Col. Repertori del Museo Centrale del Risorgimento, 5. Roma: Gangemi Editore.
- RANITZ, Ariane de. 2014. *Louis Raemaekers 'Armed with pen and pencil'. How a Dutch cartoonist became world famous during the First World War*. Roermond: Louis Raemaekers Foundation.
- RASMUSSEN, Anne. 2014. "Mobilising minds". In *The Cambridge History of the First World War*, dir. Jay Winter. Cambridge: Cambridge University Press. Vol. 3, Civil Society: 390-417.
- RAY-BURIMI, Sylvie le. 2012. "Félix Vallotton". In *1917*, dir. Claire Garnier et Laurent Le Bon. Metz: Centre Pompidou-Metz. 278-281.
- _____, 2014. "Guerre des fronts et fronts de l'art dans le parcours des artistes français en mission". In *Vu du front. Représenter la Grande Guerre*, coord. Wanda Romanowski. Paris: Somogy éditions d'art. 29-40.
- ROBERTS, Hilary. 2014. "Photography". In *1914-1918 online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer and Bill Nasson. Issued by Freie Universität Berlin, 8 October 2014. Consultado 20 Novembro 2014. <http://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/Photography>.
- ROBICHON, François. 2000. "Les missions d'artistes aux armées en 1917". In *Peindre la Grande Guerre 1914-1918*, coord. Frédéric Lacaille. Col. Cahiers d'études et de recherches du musée de l'Armée 1. Paris: Musée de l'Armée. 55-80.
- ROMANOWSKI, Wanda, coord. 2014. *Vu du front. Représenter la Grande Guerre*. Paris: Somogy éditions d'art.
- ROSENBLUM, Robert, Maryanne Stevens and Ann Dumas. 2000. *1900. Art at the Crossroads*. London: Royal Academy of Arts.
- SANTOS, Rui Afonso. 2004. "Grafismo e design de cartazes em tempo de guerra". In *I Guerra Mundial. Cartazes da Coleção da Biblioteca Nacional*, concepção Maria da Graça Garcia e João David Zink. Lisboa: Biblioteca Nacional. 31-39.

SCHEDLMAYER, Nina. 2014. "1.Weltkrieg: Propagandamalerei im Schützengraben". *Profil online*, 7 Março. Consultado 23 Julho 2014. <http://www.profil.at/articles/1410/983/373278/1-weltkrieg-propagandamalerei-schuetzengraben>.

SIEBRECHT, Claudia. 2013. *The Aesthetics of Loss. German Women's Art of the First World War*. Oxford: University Press.

SILVER, Kenneth E. 1989. *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press.

_____, et al. 2010. *Chaos & Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.

SLESAREV, A. P. 2000. "First World War of 1914-1918 in the paintings and drawings at the Museum of the Revolution". In *Peindre la Grande Guerre 1914-1918*, coord. Frédéric Lacaille. Col. Cahiers d'études et de recherches du musée de l'Armée 1. Paris: Musée de l'Armée. 153-168.

SMETS, Sandrine. 2012. "Section Artistique de l'Armée Belge". In *1917*, dir. Claire Garnier et Laurent Le Bon. Metz: Centre Pompidou-Metz. 264.

STAHL, Fabienne. 2012. "Maurice Denis dans la Grande Guerre". *Revue LISA | LISA e-journal* 1, vol. 10: 15-33.

TAINÉ, Hippolyte. 1895 (1865). *Philosophie de l'Art*. Tome premier. Septième édition. Paris: Librairie Hachette.

TIPPETT, Maria. 2013 (1984). *Art at the Service of War. Canada, Art, and the Great War*. 2nd edition. Toronto: University of Toronto Press.

TOLSON, Roger, et al. 2008. *Art from the First World War*. London: Imperial War Museum.

VATIN, Philippe. 2012. "Ruines. Esthétique de la ruine". In *1917*, dir. Claire Garnier et Laurent Le Bon. Metz: Centre Pompidou-Metz. 259-260.

VACQUIER, J. 1923. "Nécrologie. François Flameng". *Bulletin de la Société des Amis du Musée de l'Armée* 16 (Septembre): 20-22.

VENTURA, António. 2004. "Persuadir para vencer. O cartaz como instrumento de propaganda na Grande Guerra". In *I Guerra Mundial. Cartazes da Coleção da*

Biblioteca Nacional, concepção Maria da Graça Garcia e João David Zink. Lisboa: Biblioteca Nacional. 17-30.

_____, 2010. “O cartaz como meio de propaganda”. In *Portugal e a Grande Guerra 1914.1918*, coord. Aniceto Afonso e Carlos de Matos Gomes. Matosinhos: QuidNovi. 331-335.

VÉRAY, Laurent. 2014. “Cinema”. In *The Cambridge History of the First World War*, dir. Jay Winter. Cambridge: Cambridge University Press. Vol. 3, Civil Society: 475-503.

WEISSBRICH, Thomas. 2014. “Dans les tranchées et dans l’atelier. Les peintres de guerre allemands”. In *Vu du front. Représenter la Grande Guerre*, coord. Wanda Romanowski. Paris: Somogy éditions d’art. 41-48.

WILLET, John. 1998. “Dix: War”. In *Disasters of War: Callot, Goya, Dix*. London: the South Bank Centre. 59-89.

WINTER, Jay. 1994. “Otto Dix queimado pela água-forte da guerra”. *Público* (ed. Lisboa). 31 Agosto: 10-11.

_____, 2014 (1995). *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.

2.2. Portugal

Estudos:

Relatório Geral da Comissão dos Padrões da Grande Guerra (1921 a 1936). 1936. Lisboa: CPGG.

AFONSO, Aniceto, e Carlos de Matos Gomes, coord. 2010. *Portugal e a Grande Guerra 1914.1918*. Matosinhos: QuidNovi.

ALFARO, Catarina, et al. 2007. *Amadeo de Souza-Cardoso. Fotobiografia*. Catálogo raisonné, 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Assírio & Alvim.

ARTHUR, Ribeiro. 1903. *Arte e Artistas Contemporaneos*. 3.^a série. Lisboa: Livraria Moderna.

BAIÃO, Joana Margarida Gregório. 2009. “*Museus de museus*”. *Uma reflexão. Proposta para uma definição*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

_____, 2014a. *José de Figueiredo, 1871-1937. Ação e contributos no panorama historiográfico, museológico e patrimonialista em Portugal*. Tese de Doutoramento em História da Arte, especialização em Museologia e Património Artístico. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

_____, 2014b. “Freire, Luciano Martins (1864-1934)”. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, coord. geral Maria Fernanda Rollo. Lisboa: Assembleia da República. Vol. 2: 119-122.

BARRETO, José. 2014. “Fernando Pessoa – germanófilo ou aliadófilo? Um debate com João de Barros que não veio a público”. *Pessoa Plural. Revista de Estudos Pessoaanos/A Journal of Fernando Pessoa Studies* 6 (Outono/Fall): 152-215. Consultado 8 Maio 2015. http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue6/PDF/I6A08.pdf.

BOLÉO, João Paulo de Paiva, org. 2010. *Quim e Manecas 1915-1918. Stuart Carvalhais*. Lisboa: Edições Tinta-da-china.

CÂMARA, Leal da. 1917. *Texto em Arte e Guerra*. [Desdobrável]. Porto: Societé Amicale Franco-Portugaise.

CARDOSO, Isabel Lopes. 2013. “EILT! Eilt sehr! Novas possibilidades de leitura da obra de Emmerico Nunes”. In *Eilt! Obra perdida/ Lost Work. Emmerico Nunes*, concepção Isabel Lopes Cardoso e José Pedro Carvalheiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 12-22.

CIDADE, Hernâni. 1933. “Portugal na Guerra Mundial: 1914-1918”: In *História de Portugal*, dir. Damião Peres. Barcelos. Vol. 8: 491-522.

CORREIA, Sílvia. 2009. “A memória da guerra”. In *História da Primeira República Portuguesa*, coord. Fernando Rosas e Maria Fernanda Rollo. Lisboa: Edições Tinta-da-china. 349-370.

_____, 2010. *Políticas da Memória da I Guerra Mundial em Portugal 1918-1933. Entre a experiência e o mito*. Tese de Doutoramento em História Política e Institucional

Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

DIX, Steffen, org. 2015. *1915 – O Ano do Orpheu*. Lisboa: Edições Tinta-da-china.

DUARTE, António Paulo. 2014. “Jovens Turcos”. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, coord. geral Maria Fernanda Rollo. Lisboa: Assembleia da República. Vol. 2: 541-545.

ELIAS, Margarida Maria Almeida de Campos Rodrigues de Moura. 2011. *Columbano no seu Tempo (1857-1929)*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea (Séculos XIX-XX). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

ESQUÍVEL, Patrícia. 2007. *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*. Col. Teses, 5. Lisboa: Edições Colibri, IHA-Estudos de Arte Contemporânea.

FALCÃO, Cor. Conde, org. 1998. *Imagens da I Guerra Mundial*. Lisboa: Exército Português.

FERREIRA, Paulo. 1981 (1972). *Correspondance de quatre artistes portugais. Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Robert et Sonia Delaunay*. 2.^a edição. Paris: Presses Universitaires de France.

FLORENTINO, Maria Raquel, dir. 1993. *Christiano Cruz (1892-1951). Retrospectiva*. Lisboa: Câmara Municipal, Museu da Cidade.

FRAGA, Luís M. Alves de. 2000. “Augusto Casimiro: militar, cidadão e escritor”. In *IX Colóquio “Os militares na sociedade portuguesa”*. Actas. Lisboa: Comissão Portuguesa de Militar. 313-356.

FRANÇA, José-Augusto. 1975. “O impressionismo e a pintura portuguesa”. *Colóquio/Artes* 22 (Abril): 11-23.

_____, 1990 (1967). *A Arte em Portugal no século XIX*. 3.^a edição. Lisboa: Bertrand Editora. 2 vols.

_____, 1991 (1974). *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 3.^a edição. Lisboa: Bertrand Editora.

_____, 1996. *Museu Militar. Pintura e escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

_____, 2004. *História da Arte em Portugal. O Modernismo (Século XX)*. Lisboa: Editorial Presença.

GODINHO, Vitorino Magalhães. 2005. *Vitorino Henriques Godinho (1878-1962). Pátria e República*. Col. Parlamento, 18. Lisboa: Assembleia da República, Publicações Dom Quixote.

GOMES, Inês Vieira. 2010. *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: O renascimento da gravura em Portugal*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

GUIMARÃES, Fernando. 1988. *Poética do Saudosismo*. Col. Biblioteca de Textos Universitários, 94. Lisboa: Editorial Presença.

HENRIQUES, Paulo, coord. 1995. *Carlos Bonvalot 1893-1934*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

JANEIRO, Helena Pinto. 2013. “The People in Arms in the People’s Entertainment: Cinema and Political Propaganda in Portugal (1916-1917)”. *E-Journal of Portuguese History* 2, vol. 11 (Winter): 50-73. Consultado 25 Junho 2015. http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/html/issue22/pdf/v11n2a04.pdf.

LAPA, Pedro, org. 2007. *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

_____, e Maria de Aires Silveira, org. 2010. *Arte Portuguesa do Século XIX. 1850-1910*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, Leya.

_____, e Emília Tavares, org. 2011. *Arte Portuguesa do Século XX. 1910-1960*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, Leya.

LEAL, Ernesto Castro. 2000. “Narrativas e imaginários da 1ª Grande Guerra. «O Soldado-Saudade» português nos «nevoeiros de morte»”. *Revista de História das Ideias* 21: 441-460.

LEAL, Joana Cunha. 2010. “Uma entrada para *Entrada*. Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura”. *Intervalo* 4: 138-158. Lisboa: Edições Vendaval.

_____, 2013. "Trapped Bugs, Rotten Fruits and Faked Collages: Amadeo Souza Cardoso's Troublesome Modernism". *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History* 82, 2: 99-114.

LEANDRO, Sandra. 2007. "O mito do recriador: Luciano Freire e os trabalhos de conservação e restauro da «Pintura Antiga»". In *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, dir. Ana Isabel Seruya e Mário Pereira. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro. 65-81.

LISBOA, Maria Helena. 2007. *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. Col. Teses, 1. Lisboa: Edições Colibri/ IHA-Estudos de Arte Contemporânea.

MACEDO, Diogo de. [1945]. "A Arte nos séculos XIX e XX". In *Arte Portuguesa: Pintura*, dir. João Barreira. Lisboa: Edições Excelsior. 357-452.

_____, 1954. *Veloso Salgado. Luciano Freire*. Col. Museum, 4. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea.

MARQUES, Isabel Pestana. 2002. *Os portugueses nas trincheiras. Um quotidiano de guerra*. Lisboa: Comissão Portuguesa de História Militar.

_____, 2008. *Das trincheiras, com saudade. A vida quotidiana dos militares portugueses na Primeira Guerra Mundial*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

MARTINS, Dorbalino dos Santos, coord. 1995. *Estudo de pesquisa sobre a intervenção portuguesa na 1.ª Guerra Mundial (1914-1918) na Flandres (Colectânea de documentação)*. Lisboa: Estado Maior do Exército, Direcção de Documentação e História Militar.

MARTINS, Fernando Cabral, coord. 2008. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho.

MARTINS, General Ferreira, dir. 1934 e 1938. *Portugal na Grande Guerra*. Lisboa: Editorial Ática. Vols. 1 e 2.

MENESES, Filipe Ribeiro de. 2000. *União Sagrada e Sidonismo. Portugal em guerra, 1916-18*. Lisboa: Edições Cosmos.

_____, 2004. *Portugal 1914-1926. From the First World War to Military Dictatorship*. Bristol: HiPLA Monographs.

_____, 2009. “Intervencionistas e anti-intervencionistas”. In *História da Primeira República Portuguesa*, coord. Fernando Rosas e Maria Fernanda Rollo. Lisboa: Edições Tinta-da-china. 267-276.

_____, 2015. *A Grande Guerra de Afonso Costa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

MATOS, Francisco, et al. 1998. *José Luís Monteiro. Marcos de um percurso*. Lisboa: Câmara Municipal.

MORGADO, Carlos. 2006. “Christiano Cruz – o outro lado do espelho”. *Artis* 5 (Dezembro): 327-357.

NAZARÉ, Leonor. 2010. “O devir comum”. In *Res Publica: 1910 e 2010 face a face*, coord. Leonor Nazaré e Rita Lopes Ferreira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 31-56.

NOBRE, Cristina. 2005. *Afonso Lopes Vieira. A reescrita de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2 vols.

_____, 2011. “A apreensão da poesia de Afonso Lopes Vieira *Ao Soldado Desconhecido (morto em França)*, 1921”. In *Afonso Lopes Vieira na correspondência e imprensa da época*. Leiria: Imagens & Letras. 127-147.

NOVAIS, Noémia da Encarnação Padilha Malva. 2013. *A Imprensa Portuguesa e a Guerra. 1914-1918. O jornais intervencionistas e anti-intervencionistas. A acção da censura e da propaganda*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

O’NEILL, Rosemary. 1999. “Modernist Rendez-vous: Amadeo de Souza Cardoso and the Delaunays”. In *At the Edge: A Portuguese Futurist. Amadeo de Souza Cardoso*, dir. Lourdes Simões de Carvalho. Lisboa: Ministério da Cultura; Gabinete das Relações Internacionais. 61-77.

PASCOAES, Teixeira de. 1991 (1915). *Arte de Ser Português*. Pref. Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Assírio & Alvim.

PEREIRA, José Carlos Seabra. 2001. “Poesia urgente «Na límia duma Idade Nova»”. Prefácio a *Obra poética*, por Augusto Casimiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 7-40.

_____, 2004. *Do Fim-de-século ao Modernismo*. Sétimo volume de *História Crítica da Literatura Portuguesa*, coord. Carlos Reis. 2.^a edição. Lisboa: Editorial Verbo.

_____, 2010. *O tempo republicano da literatura portuguesa*. Parte integrante de *Colóquio/Letras 175* (Setembro-Dezembro). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

RAMOS, Rui. 1994. *A Segunda Fundação (1890-1926)*. Sexto volume de *História de Portugal*, dir. José Mattoso. Lisboa: Círculo de Leitores.

REIS, António. 2014a. “Homens Livres”. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, coord. geral Maria Fernanda Rollo. Lisboa: Assembleia da República. Vol. 2: 325-326.

_____, 2014b. “Seara Nova (Grupo)”. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, coord. geral Maria Fernanda Rollo. Lisboa: Assembleia da República. Vol. 3: 761-764.

RIBEIRO, Aquilino. 1975 (1951). *Leal da Câmara. Vida e Obra*. Lisboa: Livraria Bertrand.

RODRIGUES, António. 1989. *Christiano Cruz. Cenas de Guerra*. Lisboa: Quetzal Editores.

RODRIGUES, Francisco Amado, e Mariana Jacob Teixeira. 2012. *Museus Militares do Exército. Um modelo de gestão em rede*. Lisboa: Edições Colibri.

ROLLO, Maria Fernanda, coord. geral. 2013. *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*. Lisboa: Assembleia da República. Vol. 1.

_____, 2014a. *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*. Lisboa: Assembleia da República. Vol. 2.

_____, 2014b. *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*. Lisboa: Assembleia da República. Vol. 3.

ROSAS, Fernando, e Maria Fernanda Rollo, coord. 2009. *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Edições Tinta-da-china.

SALDANHA, Nuno. 1995. *Poéticas da Imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho.

_____, 2010. *José Malhoa. Tradição e Modernidade*. Lisboa: Scribe.

SANTOS, Rui Afonso. 2010. “Simbolismos”. In *Arte Portuguesa do Século XIX. 1850-1910*, org. Pedro Lapa e Maria de Aires Silveira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, Leya. XCIII-CII.

_____, e Cristina Azevedo Tavares. 1999. *Veloso Salgado. 1864-1945*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

SILVA, Manuela Parreira da. 2010a. “A República dos modernistas”. *Colóquio/Letras* 175 (Setembro/Dezembro): 30-44.

SILVA, Raquel Henriques da, coord. 1993. *Silva Porto 1850-1893. Exposição comemorativa do centenário da sua morte*. Porto: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis.

_____, et al. 1994. *Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

_____, 1995a. “Romantismo e pré-naturalismo”. In *História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. 3: 329-353.

_____, 1995b. “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas”. In *História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. 3: 369-405.

_____, 2009. “Carlos Bonvalot: a pintura como celebração da memória e da paisagem”. In *Cascais de Carlos Bonvalot*, coord. José António Proença. Cascais: Câmara Municipal. 12-29.

_____, 2010b. “Silva Porto e a pintura naturalista”. 2010. In *Arte Portuguesa do Século XIX. 1850-1910*, org. Pedro Lapa e Maria de Aires Silveira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, Leya. LII-LXIII.

_____, 2010c. “A Pintura em Portugal na Década de 1910”. In *Caminhos e Identidades da Modernidade: 1910, o Edifício Chiado em Coimbra. Actas*. Coimbra: Câmara Municipal. 33-51.

SILVEIRA, Carlos. 2014c. “Quixote nas trincheiras”. Prefácio a *Nas trincheiras da Flandres (1917)*, por Augusto Casimiro. Viseu e Lisboa: Quartzo Editora, DHCM/Exército. 9-22.

_____, 2015e. “Compromisso e rebeldia. As artes durante a Grande Guerra”. In *Portugal e a Grande Guerra*, coord. Maria Fernanda Rollo. Lisboa: Assembleia da República. 205-213.

_____, 2015g. “Garcez, Arnaldo”. In *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, edited by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer and Bill Nasson. Issued by Freie Universität Berlin, 18 December 2015. Consultado 13 Janeiro 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.15463/ie1418.10790>.

SILVEIRA, Maria de Aires. 2007. “A pintura de história e o imaginário camoneano”. In *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*, org. Pedro Lapa. Lisboa: Instituto Português de Museus. 194-213.

_____, coord. 2010. *Columbano*. Lisboa: MNAC-MC, Leya.

SOARES, Marta de Almeida Loução. 2014. *Amadeo e Orpheu: para o desenvolvimento das relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e a revista Orpheu*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

SOUSA, João Silva de. 1984. *Leal da Câmara. Um artista contemporâneo*. Lisboa: Livros Horizonte.

SOUSA, Osvaldo de. 1993. “O homem, o modernismo, o mito”. In *Christiano Cruz (1892-1951). Retrospectiva*, dir. Maria Raquel Florentino. Lisboa: Câmara Municipal, Museu da Cidade. 7-22.

SOUSA, Osvaldo Macedo de. 2014. *Menezes Ferreira – Capitão de Artes*. Lisboa: Câmara Municipal, Museu Bordalo Pinheiro.

TAVARES, Cristina Azevedo. 1999. *Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do século XX e a Sociedade Nacional de Belas Artes*. Tese de doutoramento em História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2 vols.

TEIXEIRA, Nuno Severiano. 1996. *O Poder e a Guerra 1914-1918. Objectivos nacionais e estratégias políticas na entrada de Portugal na Grande Guerra*. Col. Histórias de Portugal, 25. Lisboa: Editorial Estampa.

TRINDADE, Luís. 2010. “A vanguarda das letras”. In *25 olhares sobre a I República. Do republicanismo ao 28 de Maio*, ed. Isabel Salema e Manuel Carvalho. Lisboa: Público, Comunicação Social. 222-230.

VASCONCELOS, Ana, coord. 2015. *O Círculo Delaunay*. Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian.

VICENTE, António Pedro. 2000. *Arnaldo Garcez. Um repórter fotográfico na 1ª Grande Guerra*. Porto: Centro Português de Fotografia.

VILA-MOURA, Visconde de. 1926. Texto em *Desenhos de Carlos Carneiro*. Lisboa.

VILHENA, Henrique de. 1945. *A vida do pintor Manuel Jardim*. Lisboa: Editorial Império. Vol. 1 (2 vols.).

Imprensa e publicações periódicas:

Diário do Governo. N.º 56. 10 Março 1911 [Lei do Recrutamento].

Diário do Govêrno. I Série. N.º 180. 19 Outubro 1917 [Decreto n.º 3468].

Diário do Govêrno. I Série. N.º 49. 13 Março 1918 [Decreto n.º 3920].

“Uma pagina da guerra. Horas-vagas de um soldado”. *Contemporanea*. Numero specimen [1915]: 14-15.

A Águia. 2.ª série. Número temático “Portugal e a Guerra”. N.º 52-53-54 (Abril, Maio, Junho 1916).

Portugal na Guerra. Revista quinzenal ilustrada (1917).

“A caricatura e a guerra”. *O Comércio do Porto*. 31 Março 1917.

“A conferencia de Leal da Camara”. *O Primeiro de Janeiro*. 31 Março 1917.

“A propaganda da guerra”. *A Capital*. 5 Agosto 1917: 1.

“A exposição photographica dos exercitos alliados em Paris”. *Portugal na Guerra* 6 (Novembro 1917): 14.

“O povo português é que fez o seu exército. Palavras do Sr. Ministro da Guerra”. *Atlantida* 25 (15 Novembro 1917): 19-21.

“A espada e o lapis. Um caricaturista nas trincheiras. A vitória do bom humor”. *Diario de Noticias*. 19 Maio 1919.

“Exposição Menezes Ferreira”. *Ilustração Portuguesa* 696 (23 Junho 1919): 489-490.

“A conferencia de hontem. Portugal na guerra”. *O Século*. 19 Agosto 1919: 2.

“Os que morreram pela Patria. Como marcar as suas gloriosas sepulturas” [entrevista com Vitorino Godinho]. *Diario de Noticias*. 6 Julho 1920: 1.

“Renovação literaria. O que vai ser a «Seara Nova»”. *Diario de Lisboa*. 30 Maio 1921: 4.

“O esforço portuguez nos campos de batalha. A Comissão Central dos Padrões da Grande Guerra aprovou hontem, por unanimidade, o segundo relatorio da Comissão Executiva”. *O Século*. 29 Julho 1923: 1.

“Vida artistica. Uma exposição de pintura, na Sociedade Nacional de Belas Artes, que merece ser visitada”. *O Século*. 19 Dezembro 1927: 3.

A Guerra. Revista mensal, órgão da Liga dos Combatentes (1926-1931).

ALVES, João. 1956. “Os pintores de 1900”. *Lusíada* 9 (Dezembro): 4-26.

BARROS, João de. 1915. “Os Escritores Portugueses e a Guerra”. *O Mundo*. 10 Julho: 1.

_____, 1916. “Os Artistas e a Guerra”. *A Águia* 52-53-54. 2.^a série (Abril-Maio-Junho): 138.

CARVALHO, Manuel. 2014a. “Os «filhos espúrios» que a República enviou para o Niassa”. *Público*. Suplemento *I Grande Guerra 1914-2014*. 30 Julho: 2-6.

_____, 2014b. “Nevala. Um forte longe demais”. *Público*. Suplemento *I Grande Guerra 1914-2014*. 2 Agosto: 2-6.

CASIMIRO, Augusto. 1919. “O 9 de Abril”. *A Vitória*. 4 Setembro: 1.

CASTRO, Augusto de. 1917. “Paisagens da Guerra (Uma visita à exposição fotográfica das Tulherias)”. *Atlantida* 26 (15 Dezembro): 304-307.

CHRISTO FILHO, Homem. 1926. “Página de Paris. Uma curiosa entrevista com Theodoro Roosevelt. Os pintores portuguezes na capital franceza”. *Diario de Lisboa*. 24 Fevereiro: 3.

CORTESÃO, Jaime. 1920a. “A cruz do sacrificio. Às famílias dos mortos gloriosos. A Comissão Portuguesa das Sepulturas de Guerra. Não morreu a alma heroica de Portugal”. *Diario de Noticias*. 8 Julho: 1.

_____, 1920b. “Os mortos portugueses voltaram a espalhar-se por todo o mundo. Os trabalhos da comissão de sepulturas. Os Cemiterios de Guerra. Os nossos mortos defendem Portugal nas sepulturas”. *Diario de Noticias*. 11 Julho: 1.

_____, 1920c. “Os que morreram, depois de feridos, na batalha de Lys. O velho padrão das Descobertas. O pincel de Sousa Lopes numa sala dos Invalidos. Os mortos acusam”. *Diario de Noticias*. 4 Setembro: 1.

_____, 1926. “A literatura da Grande Guerra I. Portugal e o estrangeiro”. *A Guerra* 4: 9 Abril. 24-25.

COSTA, Cunha e. 1919. “Sidonio Paes”. *A Epoca*. 27 Julho: 1.

GODINHO, Vitorino Magalhães. 2000. “A I Grande Guerra e a República Portuguesa”. *História* 28 (Setembro): 10-21.

GOMES, Sérgio B. 2014. “Fotografia da I Guerra. O capitão Barros Basto escondia um segredo”. *Público. Revista* 2. 16 Novembro: 26-31.

GONÇALVES, Rui Mário. 1995. “Presença de Cézanne na pintura portuguesa. De Eduardo Viana a Fernando de Azevedo”. *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias* 652 (11 Outubro): 14-15.

MORENO, Garcia. 1919. “Portugal na Guerra. O 9 de Abril”. *A Epoca*. 30 Agosto: 1.

NAZARIO, M. Silva. 1926. “Sepulturas de Guerra”. *A Guerra* 2 (1 Fevereiro): 8-9.

PASCOAES, Teixeira de. 1912a. “Renascença”. *A Águia* 1. 2.^a série (Janeiro): 1-3.

_____, 1912b. “Ainda o Saudosismo e a «Renascença»”. *A Águia* 12. 2.^a série (Dezembro): 185-187.

_____, 1914. “Portugal e a Guerra e a Orientação das Novas Gerações”. *A Águia* 36. 2.^a série (Dezembro): 161-168.

_____, 1916. “A Guerra”. *A Águia* 52-53-54. 2.^a série (Abril-Maio-Junho): 109-111.

PINTO, Manoel de Sousa. 1919. “Crónica da Arte. Desenhos do C.E.P. pelo capitão Menezes Ferreira”. *Atlantida* 39 (Junho): 362-363.

SEPÚLVEDA, Torcato. 1994. “As contradições dos futuristas portugueses”. *Público* (ed. Lisboa). 9 Setembro: 10-11.

SÉRGIO, António. 1915. “Carta a um amigo sobre a guerra”. *A Águia* 38. 2.^a série (Fevereiro): 76-80.

SILVEIRA, Carlos. 2014d. “A pintura na frente de batalha. Visões apocalípticas”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 1145 (20 Agosto a 2 Setembro): 11-12.

VALLE, José do. 1916. “Romaria patriótica. Junto do mosteiro da Batalha”. *O Mundo*. 25 Agosto: 1-2.

2.3. Sousa Lopes

Estudos:

ALMEIDA, Fialho d'. 1925a. “Concurso às Pensões Valmor”. In *Vida errante (livro postumo)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora. 61-77.

_____, 1925b. “Exposição de provas finais na Academia de Bellas Artes”. In *Vida errante (livro postumo)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora. 121-130.

_____, 1925c. “Exposição dos trabalhos dos alumnos de Bellas Artes”. In *Vida errante (livro postumo)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora. 131-145.

BÉNÉZIT, E. 1966. “Souza Lopes (Adriano)”. In *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un group d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Paris: Éditions Gründ. Vol. 8: 38.

CANDEIAS, Ana Filipa. 2010. Adriano de Sousa Lopes. Biografia. Consultado em 16 Junho 2011.

<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?headline=102&visual=2&langId=1&q=S>.

FIGUEIREDO, José de. 1917. “O pintor Sousa Lopes”. In *Exposição Sousa-Lopes. Pintura a oleo, desenho, agua-forte*. Lisboa: Tipografia «A Editora Lda.». 13-26.

_____, 1927. Prefácio a *Exposição Sousa Lopes*. Lisboa: Imp. Libanio da Silva.

FRANÇA, José-Augusto. 1973. “Sousa Lopes”. In *Dicionário da Pintura Universal*, org. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos e José-Augusto França. Lisboa: Editorial Estúdios Cor. Vol. 3, Pintura portuguesa: 388-390.

MACEDO, Diogo de. 1953. *Sousa Lopes. Luz e côr*. Col. Museum, 2. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea.

MATIAS, Margarida Garrido Marques. 1980. “Sousa Lopes - pintor”. In *Sousa Lopes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PAMPLONA, Fernando de. 2000 (1957). “Sousa Lopes”. In *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. 4.^a edição. Porto: Livraria Civilização Editora. Vol. 5: 248-249.

PARENTE, José Maria de, e Fernanda Maria Moreira do Vale. 2000. “Peintures et dessins de la Grande Guerre 1914-1918, dans les collections du Museu Militar de Lisbonne”. In *Peindre la Grande Guerre 1914-1918*, coord. Frédéric Lacaille. Col. Cahiers d'études et de recherches du musée de l'Armée 1. Paris: Musée de l'Armée. 169-180.

PEREZ, Maria Felisa Henriques Pereira. 2012. *Adriano de Sousa Lopes, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: Entre a continuidade e a mudança*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

SANTOS, Manuel Farinha dos. 1961. *O Pintor Sousa Lopes*. Trabalho final do curso de Conservador dos Museus e Palácios Nacionais.

_____, 1962. “O Pintor Sousa Lopes”. In *Sousa Lopes. Exposição de homenagem à memória do mestre pintor Adriano de Sousa Lopes*. Lisboa: Liga dos Combatentes, Fundação Calouste Gulbenkian. 14-63.

SANTOS, Reynaldo dos. 1934. Prefácio a *Catalogo da exposição de pintura a fresco de Sousa Lopes*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.

_____, 1962. Prefácio a *Sousa Lopes. Exposição de homenagem à memória do mestre pintor Adriano de Sousa Lopes*. Lisboa: Liga dos Combatentes, Fundação Calouste Gulbenkian. 11-12.

SANTOS, Vítor Manuel Fernandes dos. 2006. *O desenho de guerra de Adriano de Sousa Lopes*. Dissertação de Mestrado em Desenho. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2 vols.

SILVA, Raquel Henriques da. 1994. “Adriano Sousa Lopes”. In *Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950*, coord. Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa e Maria de Aires Silveira. Lisboa: Instituto Português de Museus. 183.

SILVEIRA, Carlos. 1999. *Sousa Lopes na Grande Guerra. Estudo histórico-iconográfico a partir das telas do Museu Militar*. Trabalho final de licenciatura em História – variante História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

_____, 2009. “A rendição de Sousa Lopes, o quadro do 9 de Abril”. Texto escrito no âmbito do colóquio internacional *From the trenches to Versailles: War and Memory (1914-1919)*, Lisboa, Reitoria da Universidade Nova de Lisboa, 22-27 Junho. (Comunicação apresentada a 25 Junho: “Imagens para o 9 de Abril: Sousa Lopes na Grande Guerra”.)

_____, 2010a. “Um pintor nas trincheiras”. In *25 Olhares sobre a I República. Do republicanismo ao 28 de Maio*, ed. Isabel Salema e Manuel Carvalho. Lisboa: Público, Comunicação Social. 174-183.

_____, 2010b. “Sousa Lopes, Adriano de”. In *Arte Portuguesa do Século XIX: 1850-1910*, coord. Pedro Lapa e Maria de Aires Silveira. Lisboa: MNAC-MC, Leya. 327.

_____, 2014a. “Lopes, Adriano de Sousa (1879-1944)”. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, coord. geral Maria Fernanda Rollo. Lisboa: Assembleia da República. Vol. 2: 707-708.

_____, 2014b. “Museu Militar de Lisboa”. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, coord. geral Maria Fernanda Rollo. Lisboa: Assembleia da República. Vol. 2: 1066-1068.

_____, 2014e. “A Paroxysm of Battle Painting. Sousa Lopes and the Great War”. In *The Eye on War*, ed. Ann Murray. (A publicar no Reino Unido, enviado para avaliação científica em Maio 2014.)

_____, 2015b. “Um «pintor-poeta» entre Lisboa e o Bairro Latino”. In *Adriano de Sousa Lopes 1879-1944. Efeitos de luz*, coord. Maria de Aires Silveira e Carlos Silveira. Lisboa: MNAC-MC, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 13-24.

_____, 2015c. “Nas trincheiras da Flandres”. In *Adriano de Sousa Lopes 1879-1944. Efeitos de luz*, coord. Maria de Aires Silveira e Carlos Silveira. Lisboa: MNAC-MC, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 77-87.

____, 2015d. “A epopeia do quotidiano: obras desaparecidas”. In *Adriano de Sousa Lopes 1879-1944. Efeitos de luz*, coord. Maria de Aires Silveira e Carlos Silveira. Lisboa: MNAC-MC, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 207-212.

____, 2015f. “Sousa Lopes, Adriano de”. In *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, edited by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer and Bill Nasson. Issued by Freie Universität Berlin, 18 December 2015. Consultado 13 Janeiro 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.15463/ie1418.10789>.

SILVEIRA, Maria de Aires. 1994a. “O caçador de águias”. In *Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950*, coord. Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa, Maria de Aires Silveira. Lisboa: Instituto Português de Museus. 184.

____, 1994b. “Portugal na Grande Guerra. Uma encruzilhada perigosa; Uma sepultura portuguesa na terra de ninguém”. In *Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950*, coord. Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa, Maria de Aires Silveira. Lisboa: Instituto Português de Museus. 192.

____, e Carlos Silveira, coord. 2015a. *Adriano de Sousa Lopes 1879-1944. Efeitos de luz*. Lisboa: MNAC-MC, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SIMAS, Helena Isabel Feijoca de Sousa. 2002a. *A pintura de Adriano de Sousa Lopes e o seu pré-modernismo*. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2 vols.

____, 2002b. “Sousa Lopes: A série de águas fortes sobre a I Guerra”. *Arte Teoria* 3: 104-113.

VIEIRA, Afonso Lopes. 1917. “Duas palavras de um camarada”. In *Exposição Sousa-Lopes. Pintura a oleo, desenho, agua-forte*. Lisboa: Tipografia «A Editora Lda.». 27-29.

____, 1927. Prefácio a *Exposição Sousa Lopes*. Lisboa: Imp. Libanio da Silva.

____, 1934. Prefácio a *Catalogo da exposição de pintura a fresco de Sousa Lopes*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.

Imprensa e publicações periódicas:

“Vida artistica. Um quadro de Adriano de Sousa Lopes”. *O Seculo*. 1 Agosto 1906.

“Vida artistica. As «Ondinas» por Adriano de Sousa Lopes”. *O Seculo*. 3 Outubro 1908.

“Artistas portuguezes no «front». O que nos diz o ilustre pintor sr. Veloso Salgado sobre o assunto”. *O Seculo*. Edição da noite. 3 Março 1917: 1.

“Vida artistica. Um grande pintor. Adriano de Sousa Lopes”. *A Capital*. 9 Março 1917: 1-2.

“Vida artistica. Exposição Sousa Lopes”. *Diario de Noticias*. 11 Março 1917: 1.

“Arte na guerra. Um pintor portuguez que vae para a frente portugueza”. *O Seculo*. Edição da noite. 12 Março 1917: 1.

“Nos campos de batalha. A guerra e a arte. Um pintor portuguez, o sr. Sousa Lopes, reproduzirá os factos principaes da nossa intervenção militar”. *O Seculo*. Edição da noite. 17 Março 1917: 1.

“Um bello serão de arte em favor da assistencia aos soldados. Na Exposição Sousa Lopes – A allocução de Affonso Lopes Vieira”. *A Capital*. 29 Março 1917: 2.

“Portugal e os imperios centrais. Na Sociedade Nacional de Belas Artes”. *Diario de Noticias*. 29 Março 1917: 1.

“Um serão de arte”. *O Seculo*. Edição da noite. 29 Março 1917: 1.

“Uma obra de arte. Um retrato a carvão desenhado pelo ilustre pintor Sousa Lopes”. *O Seculo*. Edição da noite. 12 Abril 1917: 1.

“Em beneficio das vitimas da guerra”. *O Seculo*. Edição da noite. 20 Abril 1917: 1.

“O Serão de arte na exposição Sousa Lopes”. *O Seculo*. Edição da noite. 4 Maio 1917: 1.

“Quadros da Grande Guerra. A obra do pintor Sousa Lopes. Uma palestra com o artista sobre o destino que virão a ter os seus valiosos e sugestivos trabalhos”. *O Seculo*. 1 Setembro 1919: 1.

“Portugal na Guerra. Uma carta do ilustre poeta Afonso Lopes Vieira”. *Diario de Lisboa*. 28 Abril 1921: 4.

“Notas de Paris. O pintor Sousa Lopes honrando a nossa arte em França”. *Diario de Noticias*. 19 Abril 1923: 1.

“Les mondanités”. *Le Gaulois* (Paris). 12 Mai 1923: 2.

“A exposição Sousa Lopes”. *A Capital*. 2 Janeiro 1924: 1.

“Portugal na Grande Guerra. As telas historicas de Sousa Lopes”. *O Seculo*. 5 Janeiro 1924: 1.

“Vida artistica. Impressões e noticias. Artes plasticas. Os quadros de guerra de Sousa Lopes”. *Diario de Noticias*. 5 Janeiro 1924: 3.

“Da Guerra... Sousa Lopes. O formidavel pintor novo expõe a sua galeria da grande hora”. *A Capital*. 7 Janeiro 1924: 1.

“Sousa Lopes”. *A Capital*. 10 Janeiro 1924: 1.

“Arte e artistas”. *Ilustração Portuguesa* 934 (12 Janeiro 1924): 48-49.

“Vida artistica. A notavel exposiçāo dos trabalhos do pintor Sousa Lopes, na Sociedade de Belas Artes”. *O Século*. 12 Março 1927: 6.

“Rotary Club de Lisboa. A arte contemporanea”. *Diario de Noticias*. 24 Julho 1929.

“A arte portuguesa em Paris. Sousa Lopes fala-nos do exito alcançado pela Exposiçāo”. *Diario de Lisbõa*. 16 Novembro 1931: 5.

Diário do Govêrno. I Série. N.º 48, 26 Fevereiro 1932. [Decreto n.º 20.939]

“Vida artistica. Um milagre de pintura na exposiçāo de «frescos» de Sousa Lopes que se inaugurou hoje no Parque das Necessidades”. *Diario de Lisbõa*. 26 Maio 1934: 5.

“Museu Militar. Foi aberta ao publico a nova sala da Grande Guerra”. *Diario de Noticias*. 10 Março 1936: 2.

“Vida artistica. Foi mandada abrir a sala da Grande Guerra no Museu Militar”. *O Século*. 10 Março 1936: 4.

“A história e a arte. A epopeia maritima e o Infante D. Henrique na obra de Adriano Sousa Lopes”. *Diario de Lisbõa*. 10 Dezembro 1940: 4.

“A morte do pintor Sousa Lopes”. *Diario de Lisbõa*. 21 Abril 1944: 4, 7.

“Morreu hoje de madrugada o pintor Sousa Lopes”. *Diário de Notícias*. 21 Abril 1944.

“Faleceu esta madrugada o pintor Sousa Lopes”. *O Século*. 21 Abril 1944.

“Mestre Sousa Lopes o pintor da guerra de 1914-18 faleceu esta madrugada”. *República*. 21 Abril 1944.

“O funeral de Sousa Lopes foi muito concorrido”. *Diario de Lisbôa*. 22 Abril 1944: 5, 7.

Diário do Govêrno. I Série. N.º 219, 6 Outubro 1944. [Decreto n.º 34.007]

“Sousa Lopes. Uma doação ao Estado, que presta justa homenagem à memória do ilustre artista”. *Diário da Manhã*. 7 Outubro 1944.

“Saint-Floris: un grand peintre, Adriano de Sousa Lopes, a séjourné dans la commune pendant la Grand Guerre”. 2015. *La Voix du Nord*, 9 Março. Consultado 14 Agosto 2015. <http://www.lavoixdunord.fr/region/saint-floris-un-grand-peintre-adriano-de-sousa-lobes-a-ia30b53967n2701490>.

AGUILAR, A. d'. 1907. “Portuguezes e brasileiros no Salon de 1907”. *Ilustração Portuguesa* 66 (27 Maio): 641-646.

ARAÚJO, Norberto de. 1927. “Opiniões livres. Pagina de quinta-feira”. *Diario de Lisbôa*. 5 Abril: 2.

BARATA, Jaime Martins. 1944. “Adriano de Sousa Lopes”. *Revista e boletim da Academia Nacional de Belas-Artes* 13: 4-9.

BRUN, André. 1918. “A malta das trincheiras. Um pintor nas «trinchas»”. *A Capital*. 15 Outubro: 1.

_____, 1919. “Arte e artistas. No «atelier» de Sousa Lopes. O pintor do C.E.P. As trincheiras na t ela e no desenho. O grande quadro «9 de Abril»”. *Diario de Noticias*. 9 Abril: 1.

CARVALHO, Maria de. 1927. “Um grande pintor: Uma visita à exposição de Sousa Lopes”. *Diario de Lisb oa*. 5 Abril: 2.

CASTRO, Augusto de. 1917. “Palavras leva-as o vento. Sousa Lopes”. *O Seculo*. Edição da noite. 29 Março: 1.

CIDADE, Hernâni. 1927. “Sousa Lopes, o pintor da Grande Guerra”. *O Primeiro de Janeiro*. 12 Maio: 1.

DANTAS, Júlio. 1944. “Folhetim dominical. Sousa Lopes”. *O Comércio do Porto*. 30 Abril.

- EÇA, Maria de. 1934. “Os «frescos» do pintor Sousa Lopes”. *Ilustração* 205 (1 Julho): 16.
- FERRO, António. 1927. “Um grande pintor. Inaugurou-se ontem a exposição de Sousa Lopes”. *Diario de Noticias*. 13 Março: 1.
- FIGUEIREDO, José de. 1924. “Norton de Matos e Sousa Lopes”. *Lusitania. Revista de estudos portugueses*. Vol. 1, fasc. 1 (Janeiro): 147-149.
- FIRMINO, Teresa. 2007a. “O que faz esta tela de uma procissão no Turcifal valer 125 mil euros?”. *Público* (ed. Lisboa), suplemento P2. 7 Março: 8.
- _____, 2007b. “Quadro *Procissão no Turcifal*, de Sousa Lopes, volta às origens”. *Público* (ed. Lisboa). 6 Julho: 19.
- FRANÇA, José-Augusto. 1980. “Sousa Lopes”. *Colóquio/Artes* 45 (Junho): 68.
- GOMES, M. Teixeira. 1930a. “Carta a Viana de Carvalho (de Túnis a Paris)”. *Seara Nova* 195 (9 Janeiro): 40-42.
- _____, 1930b. “Cartas ao pintor Sousa Lopes sobre a sua arte”. *Seara Nova* 210 (19 Junho): 281-283.
- LIMA, José Lobo d’Avila. 1906. “Os nossos pensionistas de arte em Paris”. *Ilustração Portuguesa* 40 (26 Novembro): 526-533.
- LOPES, Adriano de Sousa. 1940. “Sousa Pinto”. *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes* 6: 46-51.
- LOPES, Joaquim. 1947. “Actualidade artística portuense. Sousa Lopes 1879-1944”. *Ocidente* 106 (Fevereiro): 101-105.
- MAÇA, Manuel, e Carlos Fernandes. 1986a. “Adriano de Sousa Lopes, pintor do Vidigal. A vida e a obra”. *Jornal de Leiria*. 19 Junho: 10.
- _____, 1986b. “Sousa Lopes e a sua época”. *Jornal de Leiria*. 26 Junho: 10.
- MACEDO, Diogo de. 1944a. “Morreu Sousa Lopes! Morreu um Artista”. *Diário de Notícias*. 23 Abril: 1.
- _____, 1944b. “Notas de arte: Sousa Lopes”. *Ocidente* vol. 23 (Maio-Agosto): 122.
- MARTINS, General Ferreira. 1944. “O pintor do C.E.P.”. *República*. 24 Maio.

MENDES, Manuel. 1963. “A exposição do pintor Sousa Lopes”. *Colóquio. Revista de Artes e Letras* 22 (Fevereiro): 26-32.

MIGUÉIS, Rodrigues. 1924. “Exposição Sousa Lopes”. *Seara Nova* 30 (31 Janeiro): 117-118.

MONTEIRO, H. Pires. 1953. “Crónica Militar. Pintor Sousa Lopes”. *O Comércio do Porto*. 6 Maio.

PAMPLONA, Fernando de. 1944. “Mestre Sousa Lopes. Um pintor de raça”. *Diário da Manhã*. 22 Abril: 1 e 5.

_____, 1945. “Belas Artes Malas Artes. Exposição póstuma de desenhos e gravuras do Mestre Sousa Lopes”. *Diário da Manhã*. 26 Dezembro.

PINTO, Manoel de Sousa. 1927. “Arte e artistas. Exposição Sousa Lopes”. *Ilustração* 31 (1 Abril): 28-29.

PORTELA, Artur. 1924. “O pintor dos lances tragicos da guerra e o que é a sua exposição”. *Diario de Lisbôa*. 7 Janeiro: 4.

_____, 1927. “Está aberta ao publico na Sociedade Nacional de Belas Artes a exposição do pintor Sousa Lopes”. *Diario de Lisbôa*. 14 Março: 4.

_____, 1932. “Uma visão da guerra através da exposição de mestre Sousa Lopes”. *Diario de Lisbôa*. 20 Maio: 4.

RIBEIRO, Aquilino. 1909a. “Artistas portuguezes em Paris”. *Ilustração Portuguesa* 165 (19 Abril): 481-487.

_____, 1909b. “Artistas portugueses em Paris”. *Ilustração Portuguesa* 166 (26 Abril): 513-520.

_____, 1917. “O mês artístico. Exposição Sousa Lopes”. *Atlantida* 19 (15 Maio): 604-606.

SANTOS, Reynaldo dos. 1924. “Exposição de guerra de Sousa Lopes”. *Lusitania. Revista de estudos portugueses*. Vol. 1, fas. 1 (Janeiro): 131-133.

SILVEIRA, Carlos. 2010. “Um pintor nas trincheiras”. *Público* (ed. Lisboa), suplemento P2. 6 Setembro: 8-9.

VAUXCELLES, Louis. 1919. “Correspondence artistique”. *Atlantida* 41 (Agosto): 545-551.

3. Internet

1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, ed. Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson. Issued by Freie Universität Berlin, 8 October 2014. Consultado 20 Novembro 2014. <http://encyclopedia.1914-1918-online.net/home/>.

Arquivo Histórico Militar. “Coleção Arnaldo Garcez. Álbum A11”. Código de referência: PT/AHM/FE/CAVE/AG/A11. Consultado 22 Junho 2015. <http://arqhist.exercito.pt/details?id=155861>.

Biblioteca Nacional Digital. 2004. “I Guerra Mundial – Coleção de cartazes da BN”. Actualizado 8 Novembro 2014. Consultado 14 Novembro 2014. <http://purl.pt/398/1/index.html>.

Biblioteca Nacional Digital. 2014. “Menezes Ferreira: João Ningém”. Consultado 12 Junho 2015. <http://purl.pt/24989/1/>.

Commonwealth War Graves Commission. 2015. “Our Cemetery designs and features”. Consultado 7 Novembro 2015. <http://www.cwgc.org/about-us/what-we-do/architecture/our-cemetery-design-and-features.aspx>.

Das Bundesarchiv. “Bei unseren Helden an der Somme – 1916”. 2014. Actualizado 25 Novembro. Consultado 25 Novembro 2014. <http://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/2510?q=&xf%5B0%5D=CustomPerson&xo%5B0%5D=EQUALS&xv%5B0%5D=Moers>.

Fundação Mário Soares. “Diário de Lisboa”. Consultado 5 Maio 2012. http://www.fmsoares.pt/diario_de_lisboa/ano.

Gallica. Bibliothèque National de France. “Le Miroir. Publication hebdomadaire”. Consultado 23 Novembro 2014. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb40360453x/date.langPT>.

Heidelberg University Library. “Meggendorfer-Blätter”. 2014. Actualizado 18 Setembro. Consultado 14 Novembro 2014. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/meggendorfer?&ui_lang=eng.

Hemeroteca Digital. 2005. “Ilustração Portuguesa [1903-1923]”. Actualizado 13 Novembro 2014. Consultado 14 Novembro 2014. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/IlustracaoPortuguesa.htm>.

Hemeroteca Digital. 2005. “Miau! [1916]”. Actualizado 15 Maio 2015. Consultado 6 Junho 2015. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Miau/Miau.htm>.

Hemeroteca Digital. 2005. “A Capital: diário republicano da noite [1910-1938]”. Consultado 18 Março 2014. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACapital/ACapital.htm>.

- Hemeroteca Digital. 2014. “Portugal na Guerra: revista quinzenal ilustrada [1917]”. Consultado 22 Junho 2015. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/PortugalnaGuerra/PortugalnaGuerra.htm>.
- Imperial War Museum. “Battle of the Somme”. 2014. Consultado 25 Novembro 2014. <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060008206>.
- Imperial War Museum. “Collections Search”. 2014. Consultado 24 Novembro 2014. <http://www.iwm.org.uk/collections/search>.
- Library of Congress. 2014. “Posters: World War I Posters”. Consultado 19 Novembro 2014. <http://www.loc.gov/pictures/collection/wwipos/>.
- Punch Magazine Cartoon Archive. 2014. Consultado 27 Outubro 2014. <http://www.punch.co.uk/>.
- Simplicissimus. Die historische Satirezeitschrift. Consultado 14 Novembro 2014. <http://www.simplicissimus.info/index.php?id=5>.
- The Illustrated First World War. “From the archives of The Illustrated London News”. 2014. Consultado 6 Novembro 2014. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/meggendorfer?&ui_lang=eng.
- Wikipedia. 2014. “k.u.k. Kriegspressequartier”. Consultado 19 Julho 2014. http://de.wikipedia.org/wiki/K.u.k._Kriegspressequartier.

Lista de Anexos no CD

Anexo 1 – Figuras

Anexo 2 – Cronologia biográfica de Sousa Lopes

Anexo 3 – Selecção de correspondência de Sousa Lopes

1. Carta a Luciano Freire, Paris, 7 Março 1904
2. Ofício à Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Paris, 1 Maio 1906
3. Ofício à Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Paris, 27 Novembro 1907
4. Carta a Afonso Lopes Vieira, Paris, não datada [Dezembro 1908]
5. Carta a Afonso Lopes Vieira, Turquel, 9 Setembro 1914
6. Carta a Columbano Bordalo Pinheiro, Turquel, 10 Setembro 1914
7. Carta a Augusto Casimiro, em campanha (França), 10 Agosto 1918
8. Carta a Augusto Casimiro, [Paris], não datada [c. 1918-1919]
9. Carta a Afonso Lopes Vieira, em campanha (França), 10 Outubro 1918
10. Carta a Afonso Lopes Vieira, Paris, 14 Dezembro 1919
11. Carta a Luciano Freire, Paris, 21 Novembro 1922
12. Carta a Luciano Freire, Paris, 14 Fevereiro 1923
13. Carta a Vitorino Godinho, Paris, 13 Fevereiro 1923
14. Carta a Afonso Lopes Vieira, Gassin (Var), França, 12 Dezembro 1924
15. Carta a António de Oliveira Salazar, Lisboa, 8 Maio 1936

Anexo 4 – Documentos

1. Cadastro do pensionista Adriano de Sousa Lopes, não datado [c. 1910]
2. Lista de membros do Estado-Maior do Exército na concentração de Tancos e do gabinete do Ministro da Guerra Norton de Matos, 24 Setembro 1951
3. Cópia da proposta de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, Abril 1917

4. Ofício do gabinete do Ministro da Guerra ao Chefe do Estado-Maior do Quartel General Territorial do CEP, 27 Agosto 1917
5. Ordem do Exército n.º 12 (1917) nomeando Sousa Lopes capitão equiparado do CEP, 27 Agosto 1917
6. Cópia do boletim individual de Sousa Lopes no CEP, 8 Maio 1962
7. Excerto do relatório do Chefe da Repartição de Informações do CEP, 11 Agosto 1918
8. Ordem do Exército n.º 17 (1919) atribuindo a condecoração de cavaleiro da Ordem de Sant'Iago da Espada a Sousa Lopes e a Arnaldo Garcez, 26 Julho 1919
9. Contrato provisório para a decoração das Salas da Grande Guerra do MML, 21 Outubro 1919
10. Ofício de Sousa Lopes à Repartição do Gabinete da Secretaria da Guerra, 20 Fevereiro 1920
11. Memorando e propostas do Adido Militar em Paris para as sepulturas de guerra, 12 Abril 1920
12. Ofício da Imperial War Graves Commission ao Adido Militar em Londres, 12 Novembro 1920
13. Acta da reunião com a Imperial War Graves Commission, 9 Novembro 1920
14. Memorando de Sousa Lopes ao Adido Militar em Paris sobre a reunião de Londres, 16 Novembro 1920
15. Cópia do contrato definitivo dos padrões e lápides para os mortos do CEP, 22 Agosto 1921
16. Memorando proposta para a Secção Portuguesa do Musée de l'Armée em Paris, 4 Dezembro 1920
17. Cópia da acta de avaliação dos trabalhos de Sousa Lopes para a Secção Portuguesa do Musée de l'Armée em Paris, 13 Outubro 1922
18. Ofício do Adido Militar em Paris ao Musée de l'Armée, 18 Outubro 1922
19. Ofício do Adido Militar em Paris ao Chefe da Repartição do Gabinete da Secretaria da Guerra, 25 Agosto 1920
20. Ofício de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, 24 Maio 1924
21. Ofício de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, 28 Abril 1928
22. Ofício de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, 30 Abril 1928
23. Ofício de Sousa Lopes ao Chefe de Gabinete do Ministério da Guerra, 2 Maio 1931
24. Ofício de Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, 28 Janeiro 1932

25. Ofício do Conselho de Arte e Arqueologia (1.^a Circunscção – Lisboa) ao Ministro da Guerra, 29 Fevereiro 1932
26. Cópia do ofício de José Luiz Monteiro e Sousa Lopes ao Ministro da Guerra, 8 Abril 1932
27. Cópia do ofício do Director do Museu Militar de Lisboa ao Chefe de Gabinete do Ministério da Guerra, 15 Abril 1932
28. Parecer do Director do Museu Militar de Lisboa sobre a pintura de Sousa Lopes *Remuniciamento da artilharia*, não datado [16 Outubro 1932]
29. Relatório das conclusões da comissão encarregada de dar parecer sobre o projecto de decoração das Salas da Grande Guerra, assinado por José de Figueiredo, 16 Outubro 1932
30. Petição de recurso de Sousa Lopes para o Supremo Tribunal Administrativo, assinada pelo advogado Henrique Osorio de Castro, não datado [c. Abril-Maio 1936]
31. Alegações do Recorrente o Pintor de Arte Adriano de Sousa Lopes, não datado [c. 1936]