

Título: Relações entre arte e ciência e as teorias sobre o impressionismo

Autor: Ana Maria Tavares Cavalcanti

Vínculo institucional: Em 2005 era professora de história da arte do Centro Universitário Metodista UNIBENNETT (RJ). Desde 2006 é professora de história da arte da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Mini currículo: Ana Maria Tavares Cavalcanti é doutora em História da Arte pela Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, onde defendeu tese sobre o pintor Eliseu Visconti. De 2000 a 2003, assumiu atividades docentes junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, como bolsista do CNPq e da FAPERJ. Como pesquisadora, seu foco de interesse é a arte brasileira no século XIX.

### **Relações entre arte e ciência e as teorias sobre o impressionismo**

Quando fui convidada a participar desta mesa redonda, soube que devia escolher um assunto referente à questão central do encontro: a relação entre a arte e outros campos do conhecimento. Após alguma hesitação e idéias abandonadas, decidi falar sobre a teoria que justificou a pintura impressionista atribuindo-lhe procedimentos científicos.

Muitas vezes presenciei o estranhamento que as explicações sobre a objetividade do olhar impressionista e seu caráter “científico” causam no público que se inicia na história da arte. Qualquer um tem dificuldades em aceitar de imediato essas explicações. Afinal, como pode uma pintura tão deliciosa e aprazível ser o resultado de uma investigação puramente científica sobre as cores e a luz? É possível ver *A pega* de Monet (1869) ou *O baile no Moulin de la Galette* de Renoir (1876) sem se deixar levar por sentimentos subjetivos de tristeza ou alegria? E se a única motivação dos jovens impressionistas era registrar os efeitos da luz solar, por que em tantos quadros retrataram os divertimentos da burguesia?

Para o leigo em história da arte, as telas impressionistas celebram os simples prazeres da vida, o doce convívio com a natureza e a beleza das paisagens. Mas conforme aprofunda seus conhecimentos, o ex-leigo passa a ver o impressionismo como um elo a mais na cadeia de movimentos sucessivos que conduziram à arte moderna.

Fomos acostumados a compreender a história da arte como uma seqüência lógica de inovações que revelou, passo a passo, a “verdadeira essência” da arte. Os primeiros sinais do processo que teria levado à conquista de “autonomia” da arte ocorreram no século XIX. Quanto aos temas, os artistas passaram a valorizar a pintura de paisagens, naturezas-mortas e cenas cotidianas, em detrimento da pintura histórica. Quanto à

fatura, o frescor das pinceladas aparentes e a vivacidade das cores substituíram gradativamente a pintura lisa e o modelado perfeito dos mestres da Escola de Belas Artes. Na linha evolutiva dessa história, os movimentos do realismo, do naturalismo e do impressionismo são apontados como os embriões de um novo conceito de arte que, bebendo nas fontes do romantismo, substituiu os severos padrões do neoclassicismo.

No século XX, a idéia de que a arte evolui e se aprimora foi abraçada pelos partidários da abstração. De fato, a compreensão da arte abstrata como o ápice de uma evolução tornou-se hegemônica no discurso dos historiadores da arte na década de 1950<sup>1</sup>. Um dos mais influentes teóricos do modernismo, o americano Clement Greenberg (1909-1994)<sup>2</sup>, defendeu essa posição. Greenberg explicava a evolução artística como um processo de purificação que liberou as artes visuais da obrigação de representar.

Mas já em 1883, o tema da evolução artística aparecia de forma dogmática num texto de Jules Laforgue (1860-1887)<sup>3</sup>, poeta e defensor dos impressionistas. Com idéias muito bem concatenadas, o crítico enalteceu o novo movimento como a mais avançada tendência artística de seu tempo. Para Laforgue, o impressionismo teria uma origem fisiológica, pois seria o resultado da evolução do olho humano. “Dotado de uma sensibilidade de olho fora do comum”, o impressionista teria conseguido “refazer um olho natural, ver naturalmente e pintar ingenuamente conforme vê”<sup>4</sup>. Para explicar essa evolução que, numa aparente contradição, implicava no retorno a um estado primitivo, Laforgue escreveu:

*Essencialmente o olho só deve conhecer as vibrações luminosas, assim como o nervo acústico só conhece as vibrações sonoras. Mas o olho, após ter começado a capturar, refinar e sistematizar as faculdades táteis, viveu, instruiu-se e foi mantido na ilusão através dos séculos de obras desenhadas. Por isso, sua evolução como órgão das vibrações luminosas está tão atrasada relativamente à evolução do ouvido, por exemplo, e sua inteligência sobre a cor ainda é rudimentar [...]. Assim, um olho natural (ou refinado, já que para esse órgão, antes de seguir, é necessário voltar a ser primitivo desembaraçando-se das ilusões táteis), um olho natural esquece as ilusões táteis e sua cômoda língua morta - o desenho-contorno - e age somente dentro de sua faculdade de sensibilidade prismática. Ele consegue ver a realidade na atmosfera viva das formas, decomposta, refratada, refletida pelos seres e coisas, em incessantes variações. Tal é a primeira característica do olho impressionista.*<sup>5</sup>

De acordo com Laforgue, os novos artistas haviam superado as três ilusões da pintura acadêmica, a saber – “o desenho”, “a perspectiva” e “a iluminação de ateliê”. Ao invés de desenhar o contorno das figuras, obtinham as formas “unicamente pelas vibrações e contrastes de cor”. Através dessas vibrações e contrastes, substituíram a “perspectiva

teórica” por uma “perspectiva natural”. E, sobretudo, pintando ao ar livre, passaram a realizar o quadro “no tempo mais curto possível, devido às rápidas variações de iluminação das coisas”. Portanto, os impressionistas, ao abandonar o desenho, a perspectiva e o trabalho no ateliê, “esses três procedimentos de línguas mortas”, substituíram as fórmulas acadêmicas “pelo único recurso dos jogos da luz, a Vida”<sup>6</sup>.

Segundo Meyer Schapiro (1904-1996), quando Laforgue afirmou que o colorido impressionista “correspondia à sensibilidade mais avançada na evolução da percepção da cor na espécie humana”, estava utilizando a teoria defendida pelo oftalmologista Hugo Magnus, em voga nas décadas de 1870 e 1880<sup>7</sup>. Segundo Magnus, a percepção da cor na espécie humana desenvolvera-se ao longo dos últimos vinte séculos, pois nos tempos de Homero os homens só conseguiriam perceber quatro ou cinco cores<sup>8</sup>. Embora baseado nessa teoria inteiramente incorreta, o texto de Laforgue, publicado em 1903, influenciou muitos historiadores da arte e suas idéias tornaram-se fundamentais na teoria sobre o impressionismo.

No entanto, essas mesmas idéias foram alvo de críticas. Em 1937, Pierre Francastel (1900-1970) comentou que a definição do impressionismo como “uma tentativa inédita para apreender a realidade da luz” era equivocada, já que os próprios artistas “nunca tiveram a pretensão de descobrir a luz” e proclamavam sua admiração pela arte de Delacroix, Constable, Turner ou Watteau<sup>9</sup>. Mas o principal problema apontado por Francastel foi a restrição da análise da pintura impressionista às questões puramente técnicas. “Ao resumir o trabalho dos impressionistas à apreensão da realidade da luz”, ignorava-se “o essencial desse trabalho”, seus “aspectos de emoção e intencionalidade”<sup>10</sup>. Como outros historiadores, Francastel concordou que “foi sobretudo o tratamento especial da luz [...] que atraiu o público desse tempo”, mas a seu ver, o interesse dos artistas não se resumia a essa questão. Acima de tudo, seu objetivo era “chegar a uma concepção alargada do problema”<sup>11</sup>. Para ele, se o “impressionismo foi uma data decisiva na história da arte moderna”, isso se deu “porque continha, mais do que uma transformação das técnicas, uma modificação dos valores sentimentais e poéticos”<sup>12</sup>.

Depois de Francastel, Meyer Schapiro também ressaltou os aspectos expressivos da pintura impressionista numa série de conferências realizadas em 1961, mais tarde reunidas no livro “Impressionismo: reflexões e percepções”<sup>13</sup>. Schapiro observou que os impressionistas, ao usarem o método da pincelada fragmentada, “não o aplicaram de

uma maneira estrita e mecânica, como alguns autores presumiram nas décadas de 1880 e 1890. Empregaram-no de maneira livre e imaginativa como requeria a expressão do quadro”<sup>14</sup>. Portanto, “os impressionistas não estavam preocupados com um ideal científico de pureza e essencialidade das cores; quaisquer cores que escolhessem eram usadas sutilmente de maneira empírica, experimental”<sup>15</sup>.

Nas décadas de 1970 e 1980, a revisão da historiografia sobre o impressionismo ganhou impulso. Estudiosos perceberam que nem sempre as pinturas impressionistas obedeciam às regras do “olho natural” e notaram que a teoria científicista, ao invés de esclarecer, tinha um efeito ofuscante, encobrindo dados que não se coadunavam com ela.

A série de vistas da fachada oeste da Catedral de Rouen pintadas por Monet entre 1892 e 1894 é, aparentemente, um exemplo perfeito da pintura instantânea que capta os efeitos de luz cambiantes, cada tela sendo realizada “no tempo mais curto possível, devido às rápidas variações de iluminação”, conforme afirmara Laforgue. Contudo, embora Monet tenha começado a pintá-las diante da catedral, só as finalizou no ateliê em Giverny. Além disso, como sublinhou Rosalind Krauss<sup>16</sup> em 1981, estudos sobre a pintura de Monet mostraram que seu “toque rápido, que funcionava como sinal de espontaneidade, tinha que ser preparado através da mais extrema elaboração”<sup>17</sup>. Robert Herbert<sup>18</sup>, o historiador citado por Krauss, examinou os procedimentos técnicos de Monet e descreveu detalhadamente, em artigo de 1979, como o pintor realizava a “construção de uma textura em vários estágios”. Herbert identificou a culminância desse sistema na série das *Catedrais* de Rouen:

*Suas texturas que parecem estuque são o resultado de espessas coagulações incrustadas de pigmento seco. Sobre essa superfície as cores se movem em pinceladas que variam de toques com alguma substância visível a diminutos, repetidos acentos que o olho mal pode perceber.*<sup>19</sup>

Herbert observou que “as texturas corrugadas de Monet são uma de suas mais arbitrarias estratégias, nada ‘espontâneas’, mas parecendo ser”<sup>20</sup>. Concordando com ele, Rosalind Krauss mencionou a “rede de incrustações brutas e faixas direcionais que significariam a rapidez de execução”<sup>21</sup> sobre as quais Monet aplicava o pigmento diluído, e concluiu que a espontaneidade da pintura de Monet é ilusória, pois a sensação de um registro instantâneo foi minuciosamente construída no correr de vários dias<sup>22</sup>.

Em maio de 1904, a exposição *Claude Monet – Vistas do Tâmbisa em Londres (1900-1904)* foi inaugurada na galeria Durand-Ruel em Paris. Público e crítica se uniram nos

elogios ao pintor. Sabe-se que as telas expostas eram o resultado de três estadias de Monet na capital inglesa: a primeira no outono de 1899, a segunda nos meses de fevereiro e março de 1900, e a terceira, um ano depois, no mesmo período. Porém, com raras exceções, essas pinturas não foram concluídas diante do motivo ao ar livre.

Hoje temos acesso às cartas que Monet enviou de Londres a sua esposa Alice. Em numerosos trechos, o artista se refere à instabilidade do clima londrino que o obrigava a trabalhar em dezenas de telas simultaneamente, largando-as para retomá-las quando o efeito luminoso se repetisse<sup>23</sup>. No entanto, os efeitos nunca se davam da mesma forma e Monet, forçado pelas circunstâncias, terminou as vistas de Londres em seu ateliê em Giverny. Apesar desse fato ser conhecido, muitos críticos e historiadores negaram que Monet pintasse no ateliê. René-Albert Fleury, por exemplo, afirmou em 1904: “Ateliê, ele não tem ou não precisa... Claude Monet nunca trabalha de memória”<sup>24</sup>.

Na verdade, defender a pintura ao ar livre como o único procedimento dos impressionistas era uma estratégia. A recusa de pintar dentro do ateliê, se realmente existisse de forma tão dogmática, confirmaria a tese segundo a qual a nova pintura era mais “científica” que a anterior. Um cientista que realiza uma experiência não pode “inventar” dados. Do mesmo modo, de acordo com a explicação científicista, o pintor impressionista não podia inventar cores, pois seu trabalho era registrar as cores captadas pela visão. Trabalhar de memória no ateliê seria uma atitude nada científica, pois falsearia o registro direto do que era observado na natureza.

É espantoso como as idéias têm vida longa. Nem os relatos de Monet, nem estudos minuciosos como os de Robert Herbert conseguiram derrubar a idéia da espontaneidade e rapidez da técnica impressionista. Como são sedutoras as teorias bem estruturadas! Para os que acreditaram no dogma da instantaneidade da pintura impressionista, retomar o trabalho no ateliê seria um sacrilégio e um retrocesso, um retorno a estágio anterior da evolução artística. As palavras de Jules Laforgue tiveram tanta força que durante muito tempo ignoramos as evidências do longo e paciente trabalho de Monet, pintor que entrou para a história da arte como aquele que nunca abandonou as experiências impressionistas.

Por mais lisonjeiras que sejam para os artistas, colocando-os na vanguarda da arte, ou seja, no ponto mais alto da evolução artística, é arriscado acreditar piamente nas

construções teóricas. Afinal, estudos aprofundados mostram inúmeros casos em que o processo de criação contradiz as teorias, senão em sua totalidade, ao menos em parte.

Porém, meu propósito não é afirmar que o impressionismo tal qual teorizado pelos críticos não existiu. É verdade que as teorias não dão conta da atuação dos artistas, mas não se trata de acusá-las de falsidade. Ao perceber que essas idéias nem sempre correspondem aos fatos, devemos nos perguntar sobre a motivação de tais teorias. Elas surgem como tentativas de responder ao questionamento de um público desconcertado com inovações formais e temáticas. Tentando elucidar as mudanças visíveis e radicais que ocorreram nos processos e concepções da arte, elas nos trazem informações sobre o amplo contexto cultural no qual se realizam a criação e a recepção das obras de arte.

Ao falar de “evolução das artes” no final do século XIX, é impossível não relacionar essa idéia ao trabalho de Charles Darwin (1809-1882) sobre a evolução das espécies, publicado pela primeira vez em 1859. *A origem das espécies* obteve grande repercussão, não apenas no campo das ciências naturais, como era de se esperar, mas também no domínio das ciências humanas. O texto de Laforgue sobre o impressionismo é um exemplo dessa repercussão. A influência das idéias científicas chegou à teoria da arte.

Mas peço licença aos cientistas. Para finalizar esse texto sobre as relações entre a arte e a ciência, nada melhor que um pequeno poema de Carlos Drummond de Andrade que nos fala da principal diferença entre os dois campos. Afinal, se a ciência busca explicar a vida, esse não é o propósito da arte. Deixo a palavra ao poeta:

*Lembrete*

*Se procurar bem, você acaba encontrando  
não a explicação (duvidosa) da vida,  
mas a poesia (inexplicável) da vida.<sup>25</sup>*

<sup>1</sup> - O texto de Léon Degand “Do figurativismo ao abstracionismo” para o catálogo da exposição de mesmo nome que inaugurou o Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949 é um exemplo perfeito desse discurso.

<sup>2</sup> - Clement Greenberg foi um dos mais importantes críticos de arte de meados do século XX. Sua influência chegou ao auge no início dos anos 60. Posteriormente, sua concepção modernista da evolução artística foi objeto de revisões críticas por parte dos historiadores da arte.

<sup>3</sup> - LAFORGUE, Jules. “L’Impressionnisme”. Embora escrito em 1883, o texto só foi publicado vinte anos depois em *Mélanges posthumes*. Paris: Mercure de France, 1903. Foi republicado em *L’impressionnisme: 1874, une exposition*. Paris: Éditions de l’Amateur, 1996. pp.7-15.

<sup>4</sup> - LAFORGUE, Jules. “L’Impressionnisme”. In: *L’impressionnisme: 1874, une exposition*. Paris: Éditions de l’Amateur, 1996, p.7.

<sup>5</sup> - Idem, pp.8-9.

No original: “Essentiellement l’oeil ne doit connaître que les vibrations lumineuses, comme le nerf acoustique ne connaît que les vibrations sonores. C’est parce que l’oeil, après avoir commencé par s’appropriier, raffiner et systématiser les facultés tactiles a vécu et s’est instruit, s’est entretenu dans l’illusion par les siècles d’oeuvres dessinées que son évolution comme organe des vibrations lumineuses s’est si retardée relativement à celle de l’oreille par exemple, et est encore dans la couleur une intelligence rudimentaire [...]. Donc un oeil naturel (ou raffiné puisque, pour cet organe, avant d’aller, il faut redevenir primitif en se débarrassant des illusions tactiles), un oeil naturel oublie les illusions tactiles et sa comode langue morte : le dessin-contour et n’agit que dans sa faculté de sensibilité prismatique. Il arrive à voir la réalité dans l’atmosphère vivante des formes, décomposée, réfractée, réfléchie par les êtres et les choses, en incessantes variations. Telle est cette première caractéristique de l’oeil impressionniste.

<sup>6</sup> - LAFORGUE, Jules. “L’Impressionnisme”. In: *L’impressionnisme: 1874, une exposition*. Paris: Éditions de l’Amateur, 1996. pp.7-8.

No original: « (...) l’impressionniste est un peintre moderniste qui, doué d’une sensibilité d’oeil hors du commun [...] est parvenu à se refaire un oeil naturel, à voir naturellement et à peindre naïvement comme il voit [...] en laissant de côté les [...] trois illusions [...] dont les techniques de la peinture ont toujours vécu : le dessin, la perspective, l’éclairage d’atelier. À ces trois secondes natures par habitude correspondent les trois évolutions qui constituent la formule impressionniste : les formes obtenues non par le dessin-contour mais uniquement par les vibrations et les contrastes de la couleur ; la perspective théorique remplacée par la perspective naturelle des vibrations et des contrastes des couleurs ; l’éclairage d’atelier [...] remplacé par le plein air, c’est à dire le tableau fait devant son objet [...] et dans le temps le plus court possible, vu les variations rapides d’éclairage des choses. Nous allons voir ces trois [...] procédés de langues mortes [...] remplacés par l’unique ressource des jeux de la lumière, la Vie. »

<sup>7</sup> - SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.222.

<sup>8</sup> - Idem, ibidem.

<sup>9</sup> - FRANCASTEL, Pierre. *O Impressionismo*. Lisboa: Edições 70, 1988, p.17.

A seguir, as datas de nascimento e morte de cada um dos artistas mencionados: Delacroix (1798-1863), Constable (1776-1837), Turner (1775-1851) e Watteau (1684-1721).

<sup>10</sup> - Idem, ibidem.

<sup>11</sup> - Idem, p.19.

<sup>12</sup> - Idem, p.12.

<sup>13</sup> - SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

<sup>14</sup> - Idem, p.237.

<sup>15</sup> - Idem, p.239.

<sup>16</sup> - Rosalind Krauss é professora de História da Arte na *Columbia University*, em Nova York.

<sup>17</sup> - KRAUSS, Rosalind “The Originality of the Avant-Garde”. In: *October*, 18, 1981. Republicado em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, 1986. A edição citada é de 1997, p.167. No original: “the sketchlike mark, which functioned as the *sign* of spontaneity, had to be prepared for through the utmost calculation”.

<sup>18</sup> - Robert Herbert é historiador da arte norte-americano e seus estudos sobre o impressionismo são amplamente reconhecidos.

<sup>19</sup> - HERBERT, Robert. “Method and meaning in Monet”. In: *Art in America*, v. 67, n.5, September 1979, p.98.

No original: “The culmination of Monet’s system of building up a texture in many stages, followed by separate surface colors, is in the Rouen Cathedrals of 1892-95. Their stucco-like textures depend upon thickly encrusted coagulations of dried pigment. Over these surface colors move in stroke that vary from dabs of some visible substance to tiny, repeated accents that the eye can hardly seize upon.”

<sup>20</sup> - HERBERT, Robert. Idem, p.100.

No original: “Monet’s corrugated textures are one of the most remarkable of his arbitrary devices, not at all “spontaneous” but seemingly so.”

<sup>21</sup> - KRAUSS, op. cit., p.167. No original: “the mesh of rough encrustation and directional swathes that would signify speed of execution, (...). On top of this constructed ‘instant’, thin, careful washes of pigment establish the actual relations of color”.

<sup>22</sup> - Idem, p.167.

<sup>23</sup> - WILDENSTEIN, Daniel. *Monet, vie et oeuvre – tome IV*. Lausanne-Paris : Bibliothèque des arts, 1985, p.345. [A carta mencionada é a de número 1533].

<sup>24</sup> - FLEURY, René-Albert. « Claude Monet ». In : *Revue de l'art pour tous*, fevereiro de 1904, pp.33-39. Apud WILDENSTEIN, Daniel. *Monet, vie et oeuvre – tome IV*. Lausanne-Paris : Bibliothèque des arts, 1985, p.38. No original: “D’atelier, il n’en a pas ou n’en a pas besoin... Claude Monet ne travaille jamais de mémoire”.

<sup>25</sup> - ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p 95.