

Cenário Histórico do Movimento Impressionista

The historic scenery of the impressionist movement

RESUMO – O artigo mostra os acontecimentos que serviram de cenário para o movimento impressionista. Relaciona esses acontecimentos com a dinâmica e o direcionamento do movimento. Os elementos históricos que servem para explicar o Impressionismo são identificados da seguinte maneira: a classe social à qual pertenceram tanto os pintores impressionistas como seu público e os ideais presentes nessa classe; as reformas urbanas, em função das mudanças socioeconômicas do século XIX, que serviram como espaço de atuação do movimento e como fonte de temas; a influência da ciência e da técnica nos lineamentos teóricos e na execução da pintura impressionista. O artigo finaliza com uma discussão sobre a influência da modernidade do século XIX no movimento impressionista.

Palavras-chave: história da arte – século XIX – movimento impressionista.

ABSTRACT – The article shows the events that served as a set upon which the impressionist movement was developed. It relates these events with the dynamism and the orientation of the movement. The historic elements which are used to explain Impressionism are identified as follows: the social class to which the impressionist artists and their public belonged; the social and economic changes that originated the urbanistic reform in the XIX century, which was a source of themes for the impressionist paintings; the influence of the science and technique on the theory and practice of impressionist execution. The article concludes with a discussion about modernity in the XIX century and its influence on the impressionist movement.

Keywords: history of art – XIX Century – impressionist movement.



EDUARDO ISMAEL MURGUIA
Doutor em Educação (Unicamp) e
professor de História da Arte (UNI-
MEP)
murguia@sol.com.br



presente reflexão tem como início o cenário histórico do movimento impressionista a partir das duas coordenadas com as quais a História trabalha: o espaço e o tempo, ou, em outras palavras, a França e o século XIX. Se quisermos entender esse movimento, é preciso saber o que acontecia de importante no lugar e na época em que ele se deu.

A França do século XIX havia se estruturado e adquirido significado a partir de um fenômeno histórico que teve início na Europa e, posteriormente, estendeu-se ao mundo inteiro, prolongando-se, de certa forma, até a atualidade: a Revolução Industrial:

A revolução industrial supõe, em essência, uma mudança acelerada nos **métodos** de produção de bens não agrícolas. Uma mudança que representou o passo da produção manual de bens com a ajuda de ferramentas simples, a produção mediante máquinas e processos químicos cada vez mais complexos. Dentro desta grande transformação, que se acelerou espetacularmente durante a segunda metade do século XVIII, e que continua até os dias de hoje, os inventos mecânicos configuraram cada vez mais as tarefas humanas. As máquinas começam a se movimentar com energia extraída de fontes inanimadas, substituindo as fontes de origem animal e humana.¹

Como é sabido, a Revolução Industrial teve começo na Inglaterra. Sem pretender entrar nas causas pelas quais isso aconteceu, cabe registrar que em um período de 50 anos, ou seja, no começo do século XIX, 30% dos bens consumidos na Europa eram de manufatura inglesa. Obviamente esse impulso econômico trouxe também uma duplicação da população deste país. E, o que talvez seja mais importante, fez da Inglaterra a grande potência hegemônica, tanto militar como política, desse século.

O modelo de desenvolvimento inglês sustentado na indústria, modelo este que aliás ainda subsiste, torna-se norma a ser seguida pelos demais países europeus. Obviamente, a França do século XIX não escapa dessa tendência; o berço do Impressionismo foi um país industrial, um país convulsionado pelas tentativas, logros e fracassos na busca de uma economia não mais sustentada na agricultura, mas na produção industrial.

¹ GARRATY & GAY, 1981, p. 151.

O IMPRESSIONISMO COMO MOVIMENTO BURGUÊS

Em primeiro lugar, nessa França industrial do século XIX encontramos um novo grupo social que começa a ter papel hegemônico: a **burguesia**. Assumindo a clássica definição marxista de classe social como o grupo que detém ou não os meios de produção, vemos que na sociedade industrial se delinham dois grupos: o que possui as fábricas (burguesia) e o composto pelos excluídos, alienados da posse desses meios (proletariado). Mas a percepção que intelectuais, artistas e poetas da época têm da burguesia é difusa e contraditória. Tomemos três autores, como exemplo, para ver como era interpretada essa classe.

Com exceção de Balzac, nenhum outro escritor conseguiu representar melhor o espírito burguês do que Flaubert. Ele não somente era um escritor de extração e de forma de vida burguesas como também foi uma testemunha dos sentimentos burgueses. Em sua obra mais conhecida, *Madame Bovary*, Flaubert apresenta-nos a burguesia como modelo do anti-herói trágico do classicismo literário. A figura do herói clássico define-se pelo seu sentido trágico da vida e das paixões. Mdme. Bovary não se encaixa nesse padrão. Pelo contrário, ela representa uma nova tragédia feita pelo acúmulo de pequenos desgostos do dia-a-dia, da rotina: a tragédia burguesa.

Ainda mais, a antipatia de Flaubert pela burguesia está expressa em suas cartas, nas quais se refere aos burgueses como ignorantes e rudes, incapazes de apreciar a verdadeira obra de arte. Na verdade, nelas Flaubert não faz outra coisa que perpetuar a visão do movimento romântico sobre a burguesia.

Os ideais românticos da arte pela arte e da genialidade incompreendida aparecem como reação não somente ao novo gosto burguês que começa a surgir, mas também como reação à nova forma das relações sociais fundamentadas no livre mercado. Durante essa época, para poder sobreviver o poeta precisa ser jornalista; o pintor, caricaturista; e assim por diante. Por outro lado, a sociedade burguesa não deixa lugar para a criação e, mesmo quando o faz, não entende o que há de sublime e de belo na criação artística.

O segundo autor importante para entender a burguesia da época é Karl Marx. Sobretudo o Marx do *Manifesto do Partido Comunista*, escrito em 1848, texto dedicado principalmente a analisar a classe burguesa, e no qual afirma que a burguesia é realmente a única classe revolucionária. A esse respeito Marx afirma no *Manifesto*:

O constante revolucionar da produção, a ininterrupta perturbação de todas as relações sociais, a interminável incerteza e agitação distinguem a época burguesa de

todas as épocas anteriores. Todas as relações fixas, imobilizadas, com sua aura de idéias e opiniões veneráveis, são descartadas; todas as relações, recém formadas, se tornam obsoletas antes que se ossifiquem. Tudo o que é sólido se desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado (...). A burguesia despiu o halo de todas ocupações (feudais) até então honoráveis, encaradas com reverente respeito (...). A burguesia extirpou a família de seu véu sentimental e transformou a relação familiar em simples relação monetária (...). Em lugar da exploração mascarada sob ilusões religiosas e políticas, ela colocou uma exploração aberta, desvergonhada, direta e nua.²

Tanto a visão de Flaubert como a de Marx estão marcadas por uma crítica feroz contra a burguesia. Porém as duas se diferenciam pelo enfoque dado ao estudo que a ela cada um deles dedica. Grosso modo, essas opiniões poderiam ser consideradas como opiniões da direita e da esquerda, respectivamente.

Síntese das duas visões anteriores, uma terceira via de interpretação é representada por Charles Baudelaire,³ e pode ser chamada de “visão pragmática”. Em dois trabalhos, “O Salão de 1846” e “Conselhos aos Jovens Literatos”, Baudelaire faz uma crítica mordaz à visão que o romantismo possuía. Esses textos buscaram abrir os olhos dos escritores românticos que, por sua atitude de desprezo, estariam negligenciando seu verdadeiro público. Baudelaire afirma tratar-se de um fato consumado e inegável estarem vivendo numa sociedade regida pelas leis de mercado e, numa sociedade onde os bens são para consumo, a arte não pode escapar do seu valor de mercadoria.

Sendo a obra de arte *mercadoria*, o ofício artístico deve ser encarado como um negócio; portanto, o artista precisa saber administrar-se para não cair na falência, tal como ocorre com muitas empresas. Cabe ao escritor prestar atenção à forma com que apresenta sua obra, por ser este elemento o que atrairá os leitores. Assim sendo, o fracasso e a incompreensão, longe de serem sintomas de qualidade, são aspectos ridículos. Não existe nada de errado na busca do artista pelo sucesso e a aceitação do público. Tampouco adiantaria reclamar e zombar da má qualidade dos romances folhetinescos, por ser justamente esse o gênero que tirava o público do artista.

Por último, Baudelaire reconhece a falta de critério e gosto da burguesia: ela é cega para apreciar a qualidade da arte. Segundo o es-

² McLELLAN, 1988, pp. 223-224.

³ OELHER, 1997.

critor, o artista deve aproveitar justamente essa falta de critério, encontrando uma brecha, um espaço para o exercício de sua liberdade criativa. O artista não precisa fazer outra coisa senão mostrar sua obra para o público.

Com isso, deve-se acrescentar que Baudelaire não foi só um autor pragmático, como também maquiavélico. Mas a importância do pensamento de Baudelaire está no fato dele ter-se adiantado, com diferença de poucos anos, à atitude dos pintores impressionistas.

O movimento impressionista foi um movimento burguês, no pleno sentido do termo. Em primeiro lugar pela extração social dos seus pintores, a maior parte dos quais vinha de famílias de boa posição econômica. A origem familiar de Manet, Degas, Bazille, Cézanne, Pissarro e Morizot permitia que exercessem suas profissões sem ter que se preocupar com sustento. Já casos como Monet e Renoir, que precisavam viver do próprio trabalho, ou seja, da venda de suas obras, poderiam ser enquadrados justamente nessa sociedade em que a obra de arte é mercadoria.

Todos lutavam pelo reconhecimento. O reconhecimento do júri dos salões, da crítica, da imprensa, não somente pelo fato de ser uma glória social, mas também por isso significar o selo de garantia para acesso às salas das residências dos burgueses, e assim poder decorar suas paredes. Aliás, eram os burgueses os únicos que poderiam comprar suas obras.

Quando rejeitados, as estratégias para alcançar o reconhecimento foram inúmeras; diferente de Édouard Manet, que abre sua própria sala para expor suas obras, os impressionistas procuram espaços alternativos como as galerias particulares. Não esqueçamos que Durand-Ruel torna-se o grande marchand, o negociador intermediário das obras impressionistas, conseguindo, dez anos após a primeira exposição, praticamente criar um público comprador nos EUA.

Resumindo, quando nos aprofundamos na história do movimento impressionista, parece que os conselhos de Baudelaire encontraram pleno eco nos pintores impressionistas.

A REFORMA DE PARIS E O MOVIMENTO IMPRESSIONISTA

Um segundo acontecimento associado à Revolução Industrial, que ajuda a explicar o cenário impressionista, foi a reforma por que passou a cidade de Paris. Como se sabe, a sociedade feudal havia se articulado em torno do campo e da economia agrária, com o que, durante a Idade Média, as cidades passaram por uma longa sonolência, da qual despertaram quando da intensificação do comércio, com o início da Idade Moderna.



O Jardim do Infante, Claude Monet, 1867.

Ao longo do período medieval, as cidades comerciais configuravam-se como sedes do poder civil e religioso. Possuíam prédios que enalteciam esses poderes; mas, simultaneamente, eram lugares de moradia de uma enorme massa de desocupados e mendigos. Cidades que cresceram ao acaso, seguindo os altos e baixos da topografia natural, as ladeiras, os vales, as beiras dos rios, onde se foram criando ilhas de riqueza e de miséria incomunicáveis entre si.

Já no século XIX, algumas dessas cidades assistiram ao aparecimento de um novo tipo de edificação que, em breve, iria se tornar parte do cenário urbano: a **fábrica**. Esse novo espaço urbano ganhou significado próprio: passou a ser o ambiente onde grande número de pessoas permaneciam a maior parte do seu tempo – o lugar de trabalho havia se deslocado da casa para outro espaço, agora alheio ao trabalhador. A partir dele começavam a se articular também novas as relações sociais e pessoais: racionalização do tempo, da jornada, do salário.

A capital francesa era uma dessas cidades. Na segunda metade do século passado, Paris e Londres eram as duas maiores cidades da Europa,

cada uma delas com população de quase um milhão de pessoas. Em Paris misturavam-se a cidade medieval, sede do rei, ponto de partida da união francesa, e a cidade industrial, com suas já referidas inovações. Se considerarmos unicamente a explosão demográfica devido à migração de trabalhadores do campo para a cidade, a procura de trabalho, isso por si só já indicaria condições de moradia impraticáveis. Paris precisava ser reformada.

A esse respeito, relata Friedrich:

Às vezes surgiram autocratas como Pedro, o Grande, decididos a construir cidade inteiras para sua própria glória. Às vezes ocorriam cataclismos, como o incêndio de Londres de 1666, ou o terremoto de Lisboa de 1755, que propiciavam vasta reconstrução urbana. Mas ninguém havia tentado isolar todo o centro de uma cidade moderna e renová-lo inteiramente.⁴

⁴ FRIEDRICH, 1993, p. 138.

O que se fez com Paris não foi somente abrir algumas avenidas, derrubar outros tantos prédios, criar certas praças: significou reedificar uma nova cidade, uma cidade moderna que respondesse às necessidades de um outro tipo de sociedade. Nesse sentido, Paris é o primeiro projeto urbanístico da sociedade industrial. Uma mudança radical na concepção do espaço da urbe. E, assim como a Inglaterra anos antes tornara-se o exemplo a ser seguido para alcançar o desenvolvimento, Paris passava a ser o modelo de cidade para o resto do mundo.

Tal modelo estava relacionado ao novo paradigma científico do século XIX. O pensamento científico anterior havia sustentando-se numa visão mecânica do universo, derivado do sistema de pensamento newtoniano. O século XIX apresenta como modelo de pensamento o organismo vivo, procedente do recém surgimento das disciplinas biológicas e expresso no próprio vocabulário urbanístico, segundo o qual a cidade possui, por exemplo, artérias (de circulação viária) e coração (centro da cidade).

A decisão de reformar Paris foi tomada pelo imperador Napoleão III em 1853. Incumbiu dessa missão o prefeito da cidade, por ele nomeado, George Haussmann, que por 17 anos cuidaria do planejamento da capital. O poder exercido pelo Segundo Império, denominação do reinado de Napoleão III, possibilitou tal empreitada. Seu governo erguia-se sobre o predomínio do capital financeiro, além da concentração de poderes, o que facilitou essa decisão.

A reforma significou:

Cento e treze quilômetros de vias construídas, 640 quilômetros de calçamento colocado, 27.500 casas demolidas, porém 102.500 construídas ou reconstruídas (...), o conjunto de parques passou de 19 hectares em 1850 para 1.820 hectares em 1870. (...) Em meados da década de 1860, quando atingiu o auge, a atividade empregava cerca de vinte por cento de todos os trabalhadores parisienses. Haussmann calculou em 2,5 trilhões de francos a quantia gasta em construções entre 1851 a 1869 – o que representava aproximadamente cinquenta vezes o orçamento anual da cidade.⁵

Esses dados sobre sua envergadura e custos indicam uma obra sem precedentes. Custos que não só se restringiram ao aspecto econômico, mas também ao aspecto social. A abertura de grandes avenidas e parques significou a expropriação de milhares de moradias, gran-

⁵ FRIEDRICH, 1993, pp. 145-146.

de parte delas cortiços. Milhares de pessoas foram expulsas do centro para a periferia, sem nenhum tipo de ajuda. Uma vez aberta a cidade, a miséria de Paris foi exposta. Para se ter uma idéia, aproximadamente 15.000 pessoas moravam nos quarteirões insalubres que se amontoavam circunvizinhos a Notre Dame, na Île de la Cité, e todos eles foram derruídos. Em seu lugar ergueu-se uma praça no entorno daquela que, hoje em dia, é a catedral mais famosa do mundo.

Por outro lado, a nova cidade devia ser saneada para assegurar a saúde pública. A reforma significou quintuplicar o abastecimento de água para uma população que, até então, para tanto valia-se de fontes públicas. Da mesma forma, para uma cidade onde o esgoto corria a céu aberto e as epidemias não eram raras, construiu-se uma enorme e eficaz rede de esgoto.

Outro aspecto considerado e devidamente planejado foi a segurança pública. As vias urbanas, estreitas e desordenadas, haviam possibilitado que movimentos populares de revolta freqüentemente erguessem barricadas. Haussmann teve muito presente que o alargamento de ruas e avenidas, assim como o aplainamento delas, significava também a possibilidade de aplacar qualquer levante, rápida e facilmente. Agora esse controle poderia ser exercido através do urbanismo.

A importância dada à saúde, à segurança e ao urbanismo foi complementada com a preocupação pelo ornamento da cidade. Mais de 100.000 árvores foram plantadas em parques e avenidas, dando à urbe um ar monumental e grandioso.

Como parte desse embelezamento, criaram-se os bulevares:

As calçadas de Haussmann, como os próprios bulevares, eram extravagantemente amplas, juncadas de bancos e luxuriosamente arborizadas. Ilhas para pedestres foram instaladas para tornar mais fácil a travessia, separar o tráfego local do tráfego de longa distância e abrir vias alternativas para as caminhadas. Grandes e majestosas perspectivas foram desenhadas, com monumentos erigidos no extremo dos bulevares, de modo que cada passeio conduzisse a um clímax dramático. Todas essas características ajudaram a transformar Paris em um espetáculo particularmente sedutor, uma festa para os olhos e para os sentidos. Cinco gerações de pintores, escritores e fotógrafos (e, um pouco mais tarde, de cineastas), começando com os impressionistas em 1860, nutrir-se-iam da vida e da energia que escoavam ao longo dos bulevares.

O que os bulevares fizeram às pessoas que para aí

ocorreram, a fim de ocupá-los? Baudelaire nos mostra alguns dos seus efeitos mais notáveis. Para os amantes, como aqueles de “Os olhos dos pobres”, os bulevares criaram uma nova cena primordial: um espaço privado, em público, onde eles podiam dedicar-se à própria intimidade, sem estar fisicamente sós.⁶

Os bulevares previam, ainda, a criação de cafés com mesas ao ar livre, rapidamente transformados em símbolo da vida parisiense. Os cafés eram lugares feitos para o lazer, aproveitados pela intelectualidade da cidade também como espaço de discussão. É justamente nessa época que Paris se consolida como centro intelectual mundial. Artistas, poetas e intelectuais de todos os cantos do planeta confluem a Paris para estudar ou trabalhar.

E foram os cafés, em especial o *Café Guerbois*, que jogaram um importante papel na constituição do grupo impressionista:

Esses artistas, que até então se encontravam em pequenos grupos separados, ora no ateliê de Fantin-Latour, ora no de Édouard Manet, desejavam reunir-se de modo mais eficaz, a fim de elaborar, em consonância com o que discutiam, uma nova concepção pictórica. Por isso decidiram passar a se encontrar uma vez por semana, às quintas-feiras, num café mais calmo que o café de Bade, freqüentado até então por Manet e alguns dentre eles. A escolha recaiu então sobre o *Café Guerbois*.⁷

A mudança de café foi decisão de Manet, líder do grupo, além de ser o mais velho, depois de Pissarro. Os pintores e escritores que o seguiram fizeram-no devido ao interesse que possuíam pelo trabalho de Manet. Entre eles, Zola, Duranty, Bazille eram membros assíduos; Fantin, Renoir e Degas assistiam com freqüência; Guys e Nadar apareciam de vez em quando. E, sempre que chegavam a Paris, Cézanne, Sisley, Monet e Pissarro também por lá apareciam.

John Rewald faz interessantes observações sobre o temperamento dos impressionistas nas discussões no *Café Guerbois*, por exemplo a respeito da ironia e rivalidade estabelecidas entre Manet e Degas, que, como Bazille, eram provenientes de classe social elevada e também os mais cultos. Ou ainda sobre Monet, que, talvez por haver interrompido seus estudos muito cedo, raramente intervia nas discus-

⁶ BERMAN, 1986, p. 147.

⁷ SERULLAZ, 1989, p. 40.

sões, assim como Renoir; já Cézanne era considerado rude em suas participações.⁸

Os debates giravam em torno da nova arte e sua oposição à arte tradicional e acadêmica, por sua vez defendidas pela crítica e pelos próprios acadêmicos, que impediam ou dificultavam os membros do grupo impressionista expor nos salões. Discutia-se sobre técnicas pictóricas e a importância dos mestres da pintura.

Pelo que tudo indica, o *Café Guerbois* foi o lugar onde deve ter sido pensada a criação da Sociedade de Artistas Independentes, nome do grupo na primeira exposição.

A Paris dos impressionistas; além dos bulevares e dos cafés, foi tema constante nas telas destes pintores. Uma obra de arte urbana servindo como cenário para os inovadores artistas. No entanto, cabe registrar um pensamento de Friedrich a respeito da representação de Paris para os impressionistas:

O imperador tinha um gosto estético entre vulgar e inexistente, e Haussmann parecia interessado basicamente em fazer seu trabalho e lucrar. E, no entanto, quando consideramos a Paris que eles construíram (...), não constatamos que criaram uma obra de arte extremamente bela, de uma grandiosidade que ultrapassa qualquer coisa imaginada até por um pintor como Manet? Ou, até qualquer coisa concebida por todos os impressionistas juntos, os quais pintaram com tanta frequência o que esses dois filisteus construíram?⁹

○ IMPRESSIONISMO E A TECNOLOGIA INDUSTRIAL

A terceira via pela qual a Revolução Industrial se relacionou com o Impressionismo foi a tecnologia, aliás um dos pilares sobre os quais se sustentou a sociedade industrial e a Europa do século XIX para poder garantir seu desenvolvimento:

Outro aspecto a mais do segundo período da industrialização europeia viu-se representado pelas notáveis contribuições no campo da tecnologia e da mecanização conseguidas no continente. William Siemens, inglês de origem alemã, realizou importantes inventos para o desenvolvimento e obtenção de métodos que permitissem a rápida elaboração de aço (...).

⁸ REWALD, 1972.

⁹ FRIEDRICH, 1993, p. 140.

Um inglês inventou o cimento Portland, mas foram os franceses e os alemães quem melhoraram os métodos para produzi-lo. Um alemão descobriu o alumínio; Gottlieb Daimier, também alemão, aperfeiçoou o motor de combustão interna e o colocou em prática; o processo eletrolítico para a produção de soda a partir do sal comum foi desenvolvido pelo belga Ernest Solvay; o sueco Alfred Nobel inventou um explosivo barato chamado dinamite, enquanto que o italiano Guglielmo Marconi inventou o rádio.¹⁰

Todavia, junto ao avanço tecnológico, a ciência exerceu um importantíssimo papel no pensamento e na conduta da Europa do século XIX. O que se constata com a publicação, em 1859, do livro de Charles Darwin, *A Origem das Espécies*. O pensamento darwiniano foi fruto da tradição racionalista e laica, cuja inovação abalou os fundamentos do pensamento religioso ainda existente, dando lugar à concepção de mundo totalmente científica.

Foi neste clima de avanços e eclosões de inventos tecnológicos e teorias científicas convergentes no industrialismo que aparece o Impressionismo como movimento artístico, portando preocupações dessas duas atividades.

A inquietação do Impressionismo com a ciência ou a partir da ciência – em todo caso, influenciado pela ciência – expressou-se basicamente em sua preocupação com a luz. Assim, quando os pintores impressionistas se animaram a sair do ateliê, o fizeram com a intenção de poder plasmar em seus quadros os diferentes matizes da luminosidade do dia, o que também possibilitou demonstrar as mutações cromáticas que a maior ou menor incidência luminosa causava nos objetos. Com isso ficavam demonstrada a fugacidade da nossa visão e o constante movimento da natureza.

A preocupação com a luz havia sido uma constante na história da pintura, como no caso do Renascimento, ou do Barroco com o claro-escuro. Mas o que diferenciou a busca impressionista foi a procura de uma realidade visual através da luminosidade baseada nos aportes na ciência:

Ligados até então à sugestão de efeitos luminosos extraídos diretamente da natureza, os novos pintores descobrem, num determinado momento, uma nova prática. Deixaram de representar a luz branca – essa

¹⁰ GARRATY & GAY, 1981, p. 175.

poeira de prata, sonho dos coloristas – por aproximação e empirismo, passando a representá-la através do método e ciência precisos. Ela passa a ser notada já não somente nos seus efeitos, mas na sua realidade analítica: o feixe branco é representado pelas cores puras que entram autenticamente na sua composição. (...) a partir de agora se trata, se abstrairmos das formas, da análise física da luz em si; já não se trata de uma investigação *in loco*, mas sim da aplicação de uma doutrina, já não é o empirismo mas sim a ciência. O Impressionismo deixa então de depender dos esforços inocentes de alguns pintores e entra no movimento geral dos gostos e das idéias.¹¹

Todavia, essa preocupação com a luminosidade viu-se sustentada em descobertas científicas da época:

Se, por um lado predomina neles [os impressionistas] a preocupação de uma melhor apresentação das suas emoções visuais, por outro lado também a sua técnica irá ser influenciada pelas novas idéias sobre a natureza e a composição da luz. Em 1878 foram publicados os trabalhos de Helmholtz sobre ótica e cor; as descobertas de Chevreul [*De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs* (1839); *L'Enseignement devant l'Étude de la Vision, la Loi du Contraste Simultané des Couleurs* (1865)] e as experiências de Rood [*Théorie Scientifique des Couleurs et ses Applications à l'Art et à l'Industrie* (1881)] (...). Através de quem é que ficaram os impressionistas a conhecê-las? De qualquer modo é difícil não encarar como uma ligação de causa e efeito a súbita evolução das teorias modernas.¹²

Esses estudos tratavam fundamentalmente de como as cores se formavam a partir da decomposição da luz. O que dava lugar a grupos cromáticos, chamados *complementares*, que ocupam naturalmente lugar específico um ao lado de outro na escala da luz. Isso demonstrava que as cores não eram superfícies separadas arbitrariamente como apareciam nos quadros. Diluindo os contornos cromáticos das figuras, os impressionistas aplicaram na pintura a continuidade tal como enunciada pelas teorias óticas e físicas das cores complementárias.

¹¹ FRANCASTEL, 1988, pp. 28-29.

¹² *Ibid.*, p. 30.

No que diz respeito à tecnologia, o movimento impressionista assinalou também outro importante diálogo da arte com essa expressão de desenvolvimento da época através da fotografia:

[o movimento impressionista] apresentou-se pela primeira vez ao público em 1874, com uma exposição de artistas “independentes” no estúdio do fotógrafo Nadar. É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade.¹³

A partir de tecnologia muito avançada para a época, a fotografia permitia uma representação muito verossímil da realidade, conseguindo fazer o que a pintura, de certa forma, não o fazia. A câmara, máquina “objetiva”, transmitia ao público uma sensação de realidade que, no caso da pintura, foi sempre mediatizada pela personalidade e a forma de representar do pintor. Sob esse aspecto, a mão do pintor, que antigamente criava imagens, podia ser substituída pela mão do fotógrafo, que controlava os processos físicos no ato do registro de imagens. É bom lembrar também a economia de gasto e tempo que a fotografia ofereceria se comparada à pintura.

Por outro lado, essa relação trouxe novos desafios para a pintura. As atividades a que se dedicavam pintores como retratistas, ilustradores de jornais e de estampas de cidades e paisagens, passaram a ser executadas por fotógrafos. Para os pintores não restou outro caminho a não ser refugiar-se na atividade artística artesanal. O que, por sua vez, significou a elitização da produção e recepção da pintura.

Em um nível mais elevado, as soluções que se apresentam são duas: 1) evita-se o problema sustentando que a arte é atividade espiritual que não pode ser substituída por um meio mecânico (é a tese de Baudelaire e, posteriormente, dos simbolistas e correntes afins); 2) reconhece-se que o problema existente é um problema de visão, que só pode ser resolvido definindo-se claramente a distinção entre os tipos e as funções da imagem pictórica e a imagem fotográfica (é a tese dos realistas e dos impressionistas). No primeiro caso, a pintura tende a se colocar como poesia ou literatura figurada; no se-

¹³ ARGAN, 1992, p. 71.

gundo, a pintura, liberada da tarefa tradicional de “representar o verdadeiro”, tende a se colocar como pura pintura, isto é, mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis.¹⁴

Assim, perante a popularização da fotografia (inventada no final da década de 1830), a pintura impressionista procurou encontrar uma poética própria, sustentada basicamente na cromaticidade. Se a fotografia criou um espaço representacional mecânico que superava o desenho (pela naturalidade com que captava a realidade), a pintura impressionista introduziu um outro (o representacional cromático), definindo um espaço próprio, essencialmente pictórico.

A influência da fotografia na pintura também foi notável, no sentido de estabeleceu ângulos de visão até então inéditos. Os quadros de Degas, praticante da fotografia, são exemplo claro disso. Sua obra demonstra o quanto a fotografia abria novos campos criativos: ângulos inéditos, primeiros planos, decomposição do movimento, em última instância: imagens como que instantâneas.

Ainda a respeito desse diálogo entre arte e tecnologia, outro importante momento foi constituído pela relação entre arte e percepção espacial, proporcionado pela difusão da locomotiva, que introduziu ao olhar uma inédita velocidade. Com o incremento cada vez maior de trens ao longo do século XIX, importantes mudanças foram trazidas à paisagem europeia. Construções de pontes, túneis, terraplanagens etc. significaram que, pela primeira vez, a máquina fazia uma intromissão racional e otimizadora no espaço e na natureza.

No caso específico da pintura, a locomotiva propiciou significativas mudanças na percepção visual tida até então como corriqueira que se refletiriam na produção artística da época. Alguns testemunhos demonstram isso. É o caso do escrito de Edward Stanley, para *Blackwood's Magazine*, quando da inauguração da linha Liverpool-Manchester em 1830:

No rápido movimento destas máquinas existe uma ilusão óptica digna de notar-se. De fato, um espectador que as veja aproximar-se quando vão em velocidade máxima não pode libertasse da idéia de que, mais do que mover-se, elas aumentam de tamanho. (...) Assim, uma locomotiva enquanto se aproxima parece aumentar de tamanho, como si tivesse que preencher todo o

¹⁴ ARGAN, 1992, p. 79.

espaço entre as plataformas e absorver tudo em sua turbina.¹⁵

Juntamente com a rapidez da locomotiva, aportou um outro elemento: a perduração da velocidade. O centro de atenção deixou de ser fixo, agora ele devia seguir o ritmo veloz da máquina. Quem estivesse dentro do trem precisava aprender a ver as coisas de outro modo: em movimento. A velocidade fez com que o usuário das estradas de ferro, ao olhar através da janela, visse uma maior quantidade de coisas de forma instantânea, iniciando-se assim um olhar impressionista, um olhar das coisas no seu instante – a partir de uma dada impressão.

Desse modo, o movimento impressionista também significou um importante momento no diálogo entre arte e ciência, e entre arte e técnica. Diálogo que se havia interrompido no período em que esse movimento se separara da pintura renascentista. O diálogo entre técnica e ciência significou um momento para reflexão e experimentação de uma linguagem que, sem ignorar os fenômenos tecnológicos e científicos surgidos na época, levou tais descobertas ao terreno da arte:

A técnica pictórica [impressionista] é, portanto, uma técnica de conhecimento que não pode ser excluída do sistema cultural do mundo moderno, eminentemente científico. Não sustenta que, numa época científica, a arte deva fingir ser científica; indaga-se sobre o caráter e a função possíveis da arte numa época científica, e como deve se transformar para ser uma técnica rigorosa, como a técnica industrial, que depende da ciência.¹⁶

A pintura, com o Impressionismo, fundamentou-se na ciência e passou a ser uma forma de conhecimento como outras atividades, às quais – ou a partir das quais – aplicou-se uma aproximação baseada no rigor do método científico. Além da busca de soluções a problemas colocados pela ciência e a técnica do século XIX, foram trazidos para o campo da pintura outros questionamentos. Um movimento que rompia com quatrocentos anos de tradição representativa e que propunha a si mesmo estabelecer mudança, inevitavelmente abriu as portas para novas pesquisas visuais no terreno das artes.

As possibilidades ocorridas pela inovação na pintura a partir desse movimento foram tão férteis que, inclusive dentro do próprio mo-

¹⁵ RAMIREZ, 1976, p. 53.

¹⁶ ARGAN, 1992, p. 76.

vimento, tornaram inevitáveis que novas propostas começassem a ser apontadas. Dissidências dentro do Impressionismo, como da parte de Van Gogh, Cézanne e Seraut, anunciavam transformações que ocorreriam na pintura no século seguinte.

O IMPRESSIONISMO E A MODERNIDADE

A modernidade do século XIX foi detectada, ainda nesse período, por Baudelaire. Importantes trabalhos sobre o tema, nos últimos anos, tomam como ponto de partida a definição desse escritor:

A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Existiu uma modernidade para cada pintor e o imutável. Existiu uma modernidade para cada pintor antigo (...). Este elemento transitório, fugitivo, cujas metamorfoses são tão freqüentes, não tendes o direito de desprezar ou de dispensar.¹⁷

Segundo Baudelaire, o pintor precisa representar o que a vida traz de transitório para justamente torná-lo imutável. Portanto, o pintor moderno deveria representar esse lado efêmero da vida quotidiana, do pensamento, do sentir do homem da sociedade industrial. Nesse seu livro *O Pintor da Vida Moderna*, o poeta francês aludia especificamente ao problema do tema da pintura, o qual ele soube relacionar à moda. Para Baudelaire, caberia ao pintor moderno deixar de representar temas universais com personagens vestidos segundo a moda clássica da Antiguidade ou da Renascença. Tais personagens deveriam estar vestidas, isso sim, como as pessoas da própria época dos pintores impressionistas.

O Impressionismo reuniu artistas insatisfeitos com o academicismo estético. E a história deste movimento mostra, a cada momento, as lutas por eles travadas com os representantes da pintura acadêmica em prol de uma pintura realista que substituísse o idealismo tradicional. Para os impressionistas, a pintura de tradição renascentista ao longo dos séculos havia se tornado um repertório vazio e oco de preceitos rígidos que, longe de representar as coisas tal como eram, representava meras idealizações.

Os princípios sustentados por esse movimento, como execução da arte fora do ateliê, a busca por uma luminosidade natural, a representação dos objetos em sua efemeridade e movimento, os temas cor-

¹⁷ BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Passagens, 1993, p. 22.

riqueiros e urbanos como resposta a temas clássicos etc. obedeceram, em última instância, a procura de uma nova arte, mais solta e natural. Ou seja, uma arte não tradicional, não acadêmica, não circunscrita à sala de desenho: uma arte moderna.

A **modernidade**, expressão cultural da sociedade industrial do século XIX, ofereceu ao movimento impressionista a possibilidade de se envolver com a sociedade, a cultura, a ciência e a tecnologia de sua época. Em outras palavras, o Impressionismo pode ser definido como o primeiro movimento moderno, devido à sua articulação com uma época na qual a economia capitalista e industrial, o urbanismo, a ciência e a técnica começaram a adquirir um papel hegemônico na sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BERMAN, M. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- FRANCASTEL, P. *O Impressionismo*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- FRIEDRICH, O. *Olimpya*. Paris no tempo dos impressionistas. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- GARRATY, J. & GAY, P. *História Universal*. Barcelona: Bruguera, 1981, v. 4.
- McLELLAN, D. *Karl Marx Selected Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- OELHER, D. *Quadros Parisienses. Estética antiburguesa 1830-1848*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RAMIREZ, J.A. *Medios de Masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1976.
- REWALD, J. *História del Impresionismo*. Barcelona: Barral, 1972, 2 v.
- SERULLAZ, M. *O Impressionismo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

