

ANALOGIAS ENTRE COR E SOM NA PINTURA: DE DELACROIX A SEURAT

Analogies between color and sound in painting: from Delacroix to Seurat

Marcelo Téó

Universidade de São Paulo (USP) - Doutorado em História Social

Mestre em História

Resumo

Se até o século XVII a cor encontrava-se subordinada ao *design* do quadro, num domínio mais baixo da sensualidade, ocupará, a partir do século XVIII, lugar privilegiado entre os pintores, e a música das cores tornar-se-á um *major theme*, figurando pauta de extrema relevância quase dois séculos mais tarde, junto a alguns dos principais artistas modernos. Pode-se dizer que, no que diz respeito à cor, antes dos escritos de Isaac Newton, Aristóteles foi a grande referência, tendo sugerido também, uma série de analogias com a música. Aristóteles defendeu a cor como propriedade das superfícies – e não uma sensação produzida no olho por certas características da luz, como quis Newton. Boa parte dos pintores mais inovadores do século XIX exploraram tais aproximações, sobretudo a partir de uma perspectiva newtoniana, ou seja, de uma harmonia visual, muito próxima do sistema musical. Pode-se destacar, pela profundidade dos resultados, as personagens de Eugène Delacroix e Georges Seurat, situados em momentos históricos bastante distintos, mas com preocupações em certo sentido complementares. A presente comunicação pretende debater alguns dos caminhos disponíveis aos pintores desde fins do século XVIII no que diz respeito às aproximações entre cor e som, bem como suas causas e implicações, partindo das experiências de dois dos artistas mais emblemáticos e inventivos da pintura européia oitocentista.

Palavras-chave: pintura, literatura, música.

Abstract

If until the XVII century, color was subordinated to design, in the lower level of sensuality, it will be different on the next century, when the music of colors became a major theme between painters, remaining as a fundamental subject to the moderns, almost two hundred years later. Before the writings of Isaac Newton, Aristotle was the main reference in the color subject, suggesting some analogies with music. He defended the idea of color as a surface trait – and not as a sensation made in the eye by certain traits of light, as Newton wanted. A considered number of the most innovating painters on the XIX, inquire into

this approximation between painting and music, mostly from the Newtonian approach, what means, a conception of visual harmony akin to musical system. Eugène Delacroix and the neo-impressionist Georges Seurat, both can be considered, despite their historical distance, precursors of this experiences, with some common concerns. This article seeks to discuss some of the possible ways available to painters from the ends of XVIII to the begin of XX century, in what concerns the approaches between color and sound, as well as its causes and implications, having two of the most emblematic and inventive artists of the XIX century European painting – Delacroix and Seurat – as a starting point.

Key-words: painting, literature, music.

A história da pintura está marcada por invasões a territórios alheios, sobretudo o da música e o da poesia. A quase ausência de tratados específicos herdados da Antigüidade levou críticos e pintores desde o Renascimento a usar na busca de reconhecimento e autonomia para sua arte proposições técnicas e estéticas originalmente dedicadas à literatura e à música.¹ A teoria musical pitagórica serviu como base matemática para uma arte que se pretendia liberal, mas a grande árvore que fornecia a sombra sob a qual pintores desejavam pintar era a da literatura.

O caso de Poussin é emblemático. Sua obsessão na busca de uma pintura narrativa levou-o a resultados os mais sofisticados, chegando ao limite do que se poderia chamar de textualidade pictórica. Em carta ao amigo Chantelou, sugere a apreciação de seu quadro *Fall of the Manna in the Wilderness* como uma *leitura*, que deve ser comparada ao texto que lhe deu origem (20º. Capítulo do Êxodo): “Lisez l’histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet”. A apreciação como *leitura* sugerida por Poussin não visava testar os conhecimentos histórico-religiosos do amigo, mas sim um exercício intelectual essencial à avaliação de suas obras, cujo grau de objetividade deveria torná-las praticamente textuais.²

Na lógica da pintura narrativa, o desenho é soberano. A cor, em segundo plano, estaria submetida ao domínio das paixões. Ainda assim, Poussin

¹ LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic theory of painting*. The Art Bulletin, Vol. 22, No. 4, (Dec., 1940), p. 197-269.

² Sobre o caráter poético da obra de Poussin, ver UNGLAUB, Jonathan. *Poussin and the poetics of painting: pictorial narrative and the legacy of Tasso*. Massachusetts: Brandeis University, 2006.

interessou-se pelas teorias da cor, sobretudo as de Matteo Zaccolini. Foi a partir de suas experiências sinestésicas, que Poussin desenvolveu seus *Modos*, aplicáveis à cor e também à poesia e à música. Esta última, fonte original da idéia, serviu-lhe de inspiração a partir do estudo das teorias musicais de Gioseffe Zarlino, que também escreveu sobre analogias entre cor e música.³ O intuito de Poussin, porém, seguia conectado à literatura: aumentar o potencial narrativo da pintura através de um simbolismo da cor – muito próximo das associações entre modos musicais e comportamento, lançadas por Aristóteles e Platão.

Embora o admirasse profundamente, Delacroix classificou Poussin – e David – como “peintres prosateurs”,⁴ o que quer dizer, sem a ênfase apreciada pelos românticos na idéia de uma arte livre da objetividade e das amarras literárias. Leitor de Rousseau⁵, como deixa entrever em seus diários, Delacroix desejou para a pintura a autonomia da arte musical. Concepção esta formulada também a partir de suas leituras atualizadas (de Madame de Stäel, Hoffmann, entre outros) e de suas experiências cotidianas com a música.⁶ Pregou a expressão livre das impressões pessoais, contestando a submissão do artista aos

³ Os cinco modos de Poussin eram: *Dórico*, firme, severo e cheio de sabedoria; *Frigio*, agudo e veemente; *Lídio*, lamentoso; *Hipolídio*, apropriado para assuntos divinos, devido à sua suavidade e doçura; *Jônio*, de caráter alegre, adequado para danças. Ver sua *Carta a Chantelou (24 de novembro de 1647)*. In: MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 207-8.

⁴ Nas palavras de Delacroix: “Poussin ne réveille presque jamais d’idée par d’autres moyens que la pantomime plus ou moins expressive de ses figures. Ses paysages ont quelque chose de plus ordonné; mais le plus souvent chez lui comme chez les peintre que j’appelle des prosateurs, le hasard a l’air d’avoir assemblé les tons et agencé les lignes de la composition. L’idée poétique ou expressive ne vous frappé pas au premier coup d’oeil”. DELACROIX, E. *Journal* (I, 1822-1852). Paris: Librairie Plon, 1932, p. 239-40.

⁵ Para Rousseau, “les hommes ont commencé à chanter avant de parler”. A música seria anterior por ser uma linguagem universal, ligada ao coração, às emoções, às paixões, a linguagem na natureza. As línguas articuladas representariam, então, a linguagem degenerada da Razão. A literatura estaria voltada ao espírito (busca de sentido), e a linguagem se abre sobre outra coisa para além dela mesma; a música, por outro lado, se dirige à sensibilidade e encontra significada nela mesma, numa perspectiva acima de tudo estética. LONGRE, Jean-Pierre. *Musique et Littérature*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1994, p. 18.

⁶ Além de empregar boa parte de seu tempo à apreciação de espetáculos sonoros, conviveu com grandes musicistas de sua época – dentre os quais se destaca Chopin, com quem manteve relação muito próxima.

modelos tradicionais e às fórmulas acadêmicas, ainda que por vezes tenha se definido como um *classicista*.⁷ Elegeu o sentido da visão como o mais eficiente na transmissão do conteúdo romântico, em acordo com a *Paragone* de Leonardo; e defendeu a superioridade da pintura perante as outras artes, pela capacidade não mais voltada à fixação de aspectos visíveis da natureza, mas de transmitir conteúdos subjetivos e intangíveis. Nas palavras do pintor:

Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit une pensée. C'est ce qu'ils dissent. Qu'ils sont simples. Ils ôtent à la peinture tous ses avantages. L'écrivain dit presque tout pour être compris. Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il voit des figures, de la nature extérieure; mais il pense intérieurement, de la vraie pensée qui est commune à tous les hommes: à laquelle quelques-uns donnent un corps en l'écrivant; mais en altérant son essence déliée. *Aussi les esprits grossiers sont plus émus des écrivains que des musiciens ou des peintres*.⁸

A formação do indivíduo viria, para Delacroix, a partir de uma experiência estética, e não do conhecimento direto da natureza e das leis da razão, fixadas em livros. Ao comentar suas leituras – era um leitor voraz –, assume sua perspectiva romântica diante do processo de apreensão do conhecimento: “au lieu de faire comme la plupart des gens qui ont fait leur progrès dans la guerre de la vie à l'aide de leurs lectures, il m'arrive de ne lire que pour confirmer ce que je fais à part moi.”

Pensa, portanto, num conhecimento que parte do mundo interior, submetendo a palavra à experiência, ao processo de apropriação mental, e não o contrário.

Na medida em que sugeria uma pintura voltada à expressão do intangível, a música assumia o lugar de rival maior da pintura, ocupado pela escultura desde a Renascença.⁹ A *harmonia* – das partes ou do todo – tornava-se

⁷ Segundo Gilbert Chase, “when a passer-by once addressed Delacroix as 'the Victor Hugo of painting,' the artist coldly replied, 'Sir, you are mistaken; I am a pure classic'.” CHASE, Gilbert. *Delacroix and music*. Source: Music & Letters, Vol. 15, No. 3 (Jul., 1934), p. 239.

⁸ *Journal*, I, p. 17 (8/10/1822). Grifo meu.

⁹ Conf. Abrams, discutiam-se na teoria literária da época os mesmos pressupostos: “In place of painting, music becomes the art frequently pointed to as having a profound affinity with poetry”. ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. New York, 1958, p. 50.

a qualidade maior, compartilhada pela pintura e pela música¹⁰, tal qual descrita por alguns dos principais críticos lidos por Delacroix ao longo de sua vida, como Bellori e Roger de Piles, ou, anteriormente à sua obra, Diderot e Rousseau, e, mais ao final, Baudelaire, com quem trocou correspondências.

Essa mudança de referencial na pintura – da literatura para a música – não se dá só com Delacroix, embora ele tenha sido um dos grandes propulsores do tema. Já no século XVIII, críticos, artistas e filósofos discutiam as relações da pintura e da música com os novos objetivos da arte, que migravam progressivamente do *outer world* para o *inner world*, deslocamento provocado em grande parte pelos escritos de Immanuel Kant (1724-1804) e David Hume (1711-1776), responsáveis por mudar o foco da filosofia de questões de substância e ontologia (natureza das coisas, que marcou o pensamento ocidental por cerca de dois mil anos) para questões de função e epistemologia (natureza da percepção e conhecimento das coisas, que tem dominado o pensamento ocidental desde então).¹¹ Acentuam-se, neste momento, os questionamentos sobre os fins imitativos e as faculdades da arte.

¹⁰ Na música, pode ser definida como um sistema de relações de encadeamento dos sons simultâneos.

¹¹ Conforme MCGRATH, F. C. *The sensible spirit: Walter Pater and the modernism paradigm*. University of South Florida Press, 1986.

Os escritos de Lessing (1729-1781)¹², de Rousseau (1712-1778), e a apropriação tardia no meio artístico dos estudos de Isaac Newton (1643-1727) sobre a cor¹³ também fizeram cruzar os caminhos da pintura e da música. O

¹² Os questionamentos propostos no *Laocoonte* (1766) sobre o caráter narrativo da pintura indicam outro caminho, que não o da pintura narrativa: o de uma arte essencialmente espacial, voltada para a representação do corpo e do Belo. Sem buscar aproximações com a música, Lessing refuta a literatura como referência no processo de criação pictórica, clamando pela independência da pintura com relação à narrativa. Excessivamente preocupado em definir os limites da pintura, minimizou a importância da emoção e da psicologia humanas (o poder da imaginação) tanto para o pintor quanto para o poeta, o que o impediu de vislumbrar possibilidades para uma pintura livre das amarras da narrativa literária, mais afinadas com os desejos das gerações seguintes. Rensselaer W. Lee, ao comentar as limitações da obra de Lessing, argumenta: “for although Lessing’s avowed purpose in the *Laokoön* was to dispel a confusion between the temporal art of poetry and the spatial art of painting, in defining the end of painting as the representation of bodily beauty he unconsciously confused painting with sculpture. Seeking to destroy a confusion that originated in the Renaissance, he fell into another that originated in the antiquarian and archeological research of the eighteenth century and was, in a sense, ‘hoist with his own petard’”. E segue: “where Lessing went astray as a critic of painting was in defining its limits too strictly, and this appears nowhere more clearly than in his failure to take sufficiently into account that great middle-ground of human content on which both poetry and painting, as arts of expression, are equally free to draw. He was not unaware of this ground, but his reasonable objection to painting with literary intentions, his utter lack of understanding of the pictorial significance of the development of modern painting, and the dominant influence of the antique all combined to narrow his conception of formal beauty to a point that could allow the painter little room for expression of human emotion”. LEE, Rensselaer W. 1940, p. 215.

¹³ Sobre a apropriação dos escritos newtonianos no campo pictórico, ver KEMP, Martin. *The science of art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. Londres: Yale University Press, 1990. Vale ressaltar que, embora as teorias newtonianas tenham sido desenvolvidas a partir de linhas de pesquisa precisamente matemáticas, seu desejo de alcançar um sistema matemático-musical teve um papel preponderante no desenvolvimento de suas idéias. Suas *Optical Lectures*, só publicadas recentemente, indicam a adoção de um esquema de apenas cinco – e não sete – cores primárias (vermelho, amarelo, verde, azul e roxo). Não satisfeito, acresceu o laranja entre o vermelho e o amarelo, e o anil (índigo) entre o azul e o violeta, argumentando: “Everything appeared just as if the parts of the image occupied by the colors were proportional to a string divided so it would cause the individual degrees of the octave to sound”. *The optical papers of Isaac Newton*, vol. I, *The Optical Lectures (1670-1672)*. Cambridge: Ed. A. Shapiro, 1984, p. 543. Apud. KEMP, M. 1990, p. 286.

primeiro pela recusa do caráter narrativo da pintura; o segundo pela eleição, aceita pelas gerações seguintes, da música como arte exemplar¹⁴; e o terceiro pelas pesquisas e descobertas acerca das terias da cor, quebrando com a tradição aristotélica, que concebia a cor como propriedade dos objetos, sugerindo-a como efeito que acontece no olho e que, portanto, deveria ser entendido dentro de uma lógica harmônica, tal qual acontece com as notas musicais no processo de orquestração ou na constituição de um acorde. Na esteira de Newton, outros estudiosos procurarão decifrar, ao longo do século XIX, os enigmas da cor a partir da ciência ótica, muitos dos quais serão lidos e assimilados por pintores – Chevreul, Charles Henry, John Ruskin, Charles Blanc, Goethe, entre outros.

Esse deslocamento na concepção da cor (da mistura pigmentaria, feita na palheta, à mistura ótica, que acontece no olho do observador através de acordes cromáticos lançados na tela), unido à *Copernican revolution* kantinana – a representação faz o objeto possível, e não o contrário, sendo a mente humana um gerador ativo de experiências, e não mais um recipiente passivo da percepção – trouxe a cor para o centro das discussões sobre percepção e criação. Os paralelos com a música, já sugeridos por Newton, foram sustentados pela maioria dos teóricos subseqüentes, talvez à exceção de Goethe.¹⁵ Alguns, como Charles Henry (1859-1926), se utilizarão da música, tal qual Newton, como referência na construção de um sistema teórico para as cores, intuindo uma espécie de estética científica, apreciada pelos neo-impressionistas e simbolistas.

Parte significativa da filosofia oitocentista se utilizará da música para definir o trabalho do artista, aceitando-a como *art par excellence*. Na Inglaterra, teóricos advogaram o emocional e o intangível como terreno da música. Talvez o mais lido, inclusive por artistas e críticos dos modernismos de fins do XIX e início do XX, tenha sido Walter Pater (1839-1894), que salientou a necessidade

¹⁴ Nas palavras de Rousseau, “c'est un des plus grands avantages du musicien, de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de représenter celles qu'on ne sauroit voir... il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'ame les memes sentimens qu'on eprouve en les voyant”. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (Oeuvres complètes de J. J. Rousseau, I, Paris, 1905), p. 403. Apud: MRAS, George P. *Ut Pictura Musica: A Study of Delacroix's Paragone*. The Art Bulletin, Vol. 45, No. 3 (Sep., 1963), p. 270.

¹⁵ Sua concepção naturalista o impedia de pensar a arte a partir de categorias mentais, estado inerente à música. A cor, elemento que ele considerou primordial da percepção, encontrava seu duplo na natureza e não no mundo interior do artista.

das artes visuais aspirarem à condição da música.¹⁶ Sir Joshua Reynolds (1723-1792), o teórico inglês favorito de Delacroix, no seu *13º Discourse* de dezembro de 1786, apontou para o poder da música de apresentar seu conteúdo à imaginação sem a intervenção do assunto real ou literário.

Mas foi de fato na Alemanha de fins do século XVIII e início do XIX que a exaltação da música como arte à qual todas as outras deveriam emular. “Wackenroder exaltava-a como arte suprema, como linguagem mais angélica que humana; Schlegel afirmava que toda arte acabada tem a tendência para se transformar em música; e Novalis (considerado um dos grandes profetas do romantismo em fins do século XVIII) aconselhava todos os artistas a aprenderem com os músicos”.¹⁷ Pela sua natureza abstrata, sem as possibilidades miméticas da pintura ou da literatura, a música tornou-se representante-mor do sentimentalismo romântico, conforme apontou Schopenhauer (1788-1860), para o qual a música não era imagem das idéias, como todas as outras artes, mas imagem da própria vontade, ou seja, da essência metafísica do mundo.¹⁸ Para Schelling (1775-1854), a arte sonora era a única a representar o universo justamente por estar liberta da matéria.¹⁹ Schiller já em 1794, antecipava Pater, ao estimular uma condição musical para as artes visuais. Este primado da música no Romantismo é representado também na figura do escritor polonês Ernest Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1766-1822), ele próprio músico e compositor, além de crítico, cenarista, pintor e caricaturista, que fez dos ares misteriosos que circundavam a arte musical motivo recorrente em seus escritos (contos e romances). Nas palavras de Hoffmann, “não é só em sonho e no ligeiro delírio que precede o sono, é ainda acordado, quando eu compreendo a música, que eu encontro uma analogia e uma reunião íntima entre as cores, os sons e os perfumes. Parece-me que todas estas coisas foram criadas por um mesmo raio de luz, e que elas devem se reunir num maravilhoso concerto”.²⁰ A noção explosiva do concerto romântico, com imensas orquestras e platéias numerosas, era almejada também nos projetos de comunhão entre as diferentes artes. Talvez por isso a ópera wagneriana tenha parecido a tantos o projeto ideal de arte total.

¹⁶ Ver MCGRATH, F. C. 1986.

¹⁷ D'ANGELO, Paolo. A pintura e a música como artes românticas. In: *A estética do Romantismo*. Lisboa: Editora Estampa, 1998, p. 186.

¹⁸ Conforme D'ANGELO, Paolo. 1998, p. 186.

¹⁹ Deste autor, ver *Philosophie de l'art*. Paris: Jerome Millon, 1999.

²⁰ HOFFMANN, E. T. A. *Kreisleriana*. In: BOSSEUR, Jean-Yves. 1999, p. 147.

Delacroix conviveu e dialogou com alguns dos grandes pensadores do romantismo que defenderam a música como modelo para as artes, sobretudo com este último – Hoffmann –, fixado em Paris desde 1832, com quem teve encontros freqüentes relatados em seu *Journal*. Mas quem abriu as portas para a entrada do pensamento romântico alemão acerca da natureza da música e das artes em geral na França foi Madame de Stäel, talvez a mais admirada na lista de escritores prediletos de Delacroix. Nas palavras da escritora:

Il y a de la pensée dans cette manière de concevoir les arts, comme dans les combinaisons ingénieuses de Gluck; mais les arts sont au-dessus de la pensée; leur langage, ce sont des couleurs, ou les formes ou les sons. Si l'on pouvait se figurer les impressions dont notre âme serait susceptible avant qu'elle connut la parole, on concevrait mieux l'effet de la peinture et de la musique.²¹

Delacroix, parafraseando Stäel, afirma em seu *Journal*: “Je retrouve justement dans Mme. de Staël le développement de mon idée sur la peinture. Cet art, ainsi que la musique, sont au-dessus de la pensée; de là leur avantage sur la littérature, par le vague”²²

Ao encarnar de maneira visceral as transformações propostas pelo pensamento romântico, Delacroix buscou uma expressividade essencialmente colorística para a sua pintura, acentuada ainda mais após sua viagem ao Marrocos.²³ A consciência teórica – tanto das fontes do passado quando as mais recentes – e a percepção aguçada, quase premonitória, que Delacroix teve dos sintomas e rumos que a arte moderna tomaria mais tarde, levaram-no a considerar um novo aspecto da *Paragone*, que George Mras nomeou *Ut pictura musica*, em lugar da *Ut pictura poesis*, apontando para uma nova orientação das

²¹ Madame de Stael. *De l'Allemagne*. Paris, 1869, p. 407. Apud. MRAS, George P. 1963, p. 271.

²² *Journal*, I, p. 50 (26/1/1824).

²³ Os relatos do pintor anexados ao primeiro volume do *Journal*, organizado André Joubin, acerca de sua viagem ao Marrocos em 1832, apontam para o futuro. Delacroix mostra-se atento aos detalhes de uma civilização em quase tudo diferente, sobretudo no que se apresenta aos olhos e ouvidos, sentidos aguçados no artista, mais do que seu senso político. A cor e a música servirão, por um lado, como paralelos dentro de uma teoria da cor e da luz; e, por outro, como motes identitários capazes de revelar as impressões mais profundas acerca das experiências civilizacionais por que passou Delacroix.

artes rumo à uma expressividade subjetiva.²⁴ Seu *Journal* constitui uma das primeiras fontes românticas no que diz respeito às aproximações entre o visual e o sonoro através da cor, e sua busca por um princípio comum entre a composição cromática e sonora, sobretudo as soluções encontradas, preocupadas menos com as correspondências diretas entre cores e notas e mais com o movimento das formas e a condução das cores de forma relacional, antecipam em quase um século as teorias que fundamentaram a obra de Kandinsky *Do espiritual na arte*.

Também teceu paralelos com a música a partir de uma perspectiva mais newtoniana, ou seja, através de aproximações entre teorias da cor e da música no terreno da ciência. Contemporâneo de Chevreul, estabeleceu com ele as bases do colorismo francês do século XIX.²⁵ Sua compreensão avançada das cores prismáticas, em detrimento das chamadas ‘earth colours’ (ou cores pigmentarias), resultou numa dissolução, em algumas de suas obras, dos contornos do desenho, precedendo em vários anos algumas das inovações propostas pelos impressionistas. Sua noção de *liaisons*,²⁶ em particular, remete à idéia de harmonia no sentido musical, ou seja, na formação de combinações simultâneas e coerentes de notas, libertando a cor dos dogmas acadêmicos, e buscando a unidade a partir a partir de acordes harmônicos de cores díspares.

Charles Blanc, editor e fundador da *Gazette des Beaux Arts*, importante figura do cenário parisiense à época de Seurat e os impressionistas, dedicou-se ao estudo das cores e, em especial, aos resultados alcançados por Delacroix, constatando a busca do pintor para chegar a leis e princípios invariáveis – *mathematical rules* – próximos da música.²⁷ Martin Kemp questiona o suposto cientificismo da obra de Delacroix, ressaltando que de fato sua compreensão altamente sofisticada das relações cromáticas apontam um entendimento racional, denunciado também em seus apontamentos no *Journal*; contudo, tais proposições não devem ser entendidas como uma adesão doutrinária às prescrições científicas da época. Não explicam, portanto – não mais do que explicariam a obra de Rubens, cuja obra Delacroix estudou exaustivamente –,

²⁴ MRAS, George P. *Obra citada*, p. 271.

²⁵ Conforme KEMP, M. 1990, p. 306. Segundo Kemp, a relação entre os dois é menos clara do que a imensa influência que exerceram.

²⁶ Delacroix definiu *liaisons* como “cet air, ces reflets qui forment un tout des objets les plus disparates de couleur”. *Journal*, III, p. 14 (13/1/1857).

²⁷ Conforme KEMP, M. 1990, p. 315-6.

sua força criativa.²⁸ Mas o fato de Delacroix ter-se utilizado de uma metodologia mais ou menos fixa no exercício da cor em suas obras fez dele um precursor da geração impressionista.

Em fins do século XIX, quando novas tendências modernas suplantavam o impressionismo, praticamente superado e assimilado nas academias, pintores pós-impressionistas como Paul Signac lutavam para estabelecer seu ideal de pintura entre os modernos. Contudo, a crítica em meados da década de 1890 não era das mais favoráveis ao chamado *divisionismo* (neo-impressionismo). Seurat, após sua morte em 1891, caía rapidamente no esquecimento. Félix Fénéon, grande apoiador do neo-impressionismo – de quem Signac pintou um belíssimo retrato – havia praticamente abandonado a crítica de arte. E um crítico de tendências modernizantes como Octave Mirbeau, que buscava caminhos entre o impressionismo e o expressionismo, acabara de publicar (1894) um manifesto extremamente desfavorável ao divisionismo.²⁹ Jovens pintores modernos preferiam Van Gogh à Seurat, e nas academias, a penetração do impressionismo – criticado pelos divisionistas como arte do efêmero em oposição à sua, arte eterna –, gerava uma oposição natural.

Justamente entre 1893 e 1895, com a publicação do *Journal de Delacroix*, inédito até então, quando o movimento ao qual Signac estava vinculado passava por um momento de turbulência, sofrendo duras críticas vindas de todos os lados, a figura do pintor romântico incompreendido pareceu-lhe conveniente ao caso dos neo-impressionistas.³⁰ Mas Delacroix era conveniente não somente pela metáfora da incompreensão, mas pelo seu entendimento profundo das cores prismáticas e a ênfase na cor. E é na esteira do aparecimento do *Journal*, que Signac publica *D'Éugène Delacroix au neo-impressionisme* (1899), estabelecendo

²⁸ Segundo Kemp, “the subtle relationship in his practice between visual truth, pictorial effect, communicative execution and expressive colour precluded an unbending adherence to absolute rule”. Id. *Ibidem*, p. 310.

²⁹ MIRBEAU, O. *Neo-impressionistes* dans *L'écho de Paris*, 13/1/1894. Conforme CACHIN, F. Introduction. In: SIGNAC, P. *D'Éugène Delacroix au neo-impressionisme*. Paris: Hermann, 1964, p. 12.

³⁰ É importante lembrar que provavelmente Seurat e Signac tenham ido juntos à exposição de Delacroix na *École des Beaux-Arts* em 1855; e em 1886, quando a imprensa lançava duras críticas contra *La Grande-Jatte*, tenham lido, para se encorajar, talvez, um pequeno recolho das incompreensões da crítica sobre Delacroix que acabara de aparecer. Conf. CACHIN, F. Introduction. In: SIGNAC, P. *Obra citada*, p. 14-5.

uma ponte, ou melhor, uma escada entre Delacroix, o impressionismo e o neo-impressionismo.³¹

A obra, que se pretende um estudo objetivo e histórico sobre a evolução da pintura no século XIX, é conduzida de forma passional, onde o autor utiliza-se de passagens que pudessem justificar historicamente – ou seja, desde Delacroix – os rumos pretendidos pelo divisionismo para a pintura moderna. A atribuição de um cientificismo da cor à Delacroix, principalmente através da obra de Charles Blanc³², concede ao pintor o papel de precursor dos modernos; papel este já aceito pelos impressionistas e por parte da crítica da época.³³ Delacroix aparece como argumento de defesa ideal ao neo-impressionismo, integrando parte de um *crescendo* em direção ao privilégio absoluto da mistura ótica.³⁴ A música, neste contexto, aparece como fio condutor entre os escritos do primeiro e os de Signac, ao mesmo tempo em que aproxima a arte deste último do ideal de arte moderna defendido pela crítica hostil ao neo-impressionismo.

Apesar das distorções, há de fato uma proximidade entre o ideal de pintura de Delacroix e o divisionismo de Seurat e Signac. E esse acercamento deve ser lido preferencialmente a partir de noções que repousam na fronteira entre pintura e música, comuns a ambos, mas não só: essa tendência à música,

³¹ Ver tabela de objetivos e resultados na obra de Delacroix, dos impressionistas e neo-impressionistas, elaborada a partir do capítulo VI – *Résumé des trois apports* – da obra de Signac.

³² *Les artistes de mon temps*. Paris, 1878; e *Grammaire des arts du dessin*. Paris, 1867.

³³ Desde 1880, a obra de Monet era associada à do *pintor da capela de Saint-Ange* por Théodore Duret; e Huysmans, cuja crítica, embora nem sempre favorável, era apreciada por Signac, declarava que Delacroix abria caminho aos impressionistas de então: “C’est à son école [de Delacroix] que M. Degas doit cette science des couleurs [...]. Cézanne descend même directement de lui”. HUYSMANS, J.-K. *Certains*. Paris, 1889. Apud. CACHIN, François (org.). Introduction. In: SIGNAC, P. Obra citada, p. 13-4.

³⁴ A justaposição de cores e tons, a exploração da mistura ótica, o uso de sombras coloridas e a diminuição do uso de cores pigmentarias – *earth colours* – em favor de um conjunto prismático de cores: todas estas conquistas são abordadas por Signac como frutos do conhecimento de Delacroix das teorias da cor de Chevreul, divulgador das teorias newtonianas e seu contemporâneo. Contudo, o relacionamento entre ambos é pouco claro. Além disso, talvez à exceção da última, todas as outras já integravam a “prática rubenista”. Martin Kemp chama a atenção para a dificuldade em estabelecer os limites entre adesão a regras científicas e preocupações pictóricas relacionadas mais especificamente à história da pintura e ao diálogo entre imagens, sobretudo com a obra de Rubens – mas também dos ingleses Reynolds, Constable e Turner, entre outros. Ver KEMP, M. Obra citada.

ou seja, esse desejo de autonomia da pintura a partir da orquestração livre de cores e linhas, marcou também parte significativa da arte moderna.

Delacroix foi de fato profético em seu *Journal*. Basta que consultemos os escritos de Whistler, Redon, Gauguin, Matisse, Kandinsky, entre outros, para perceber o quão importante foram as analogias entre pintura e música na constituição da arte moderna. E muito embora o neo-impressionismo não tenha emplacado, devido, sobretudo, ao excessivo rigor científico, sua herança é bastante ampla. Se o impressionismo cumpre a função de livrar a pintura do *sujet* literário, é o divisionismo quem aponta para a arte abstrata, livrando a pintura da natureza. A ciência da cor de Seurat e Signac influenciou muitos dos mais importantes pintores e movimentos modernos: parte de suas teorias a religião da cor dos fauves; pelo ascetismo e disciplina, os cubistas; pelo esforço de uma análise racional, Matisse³⁵; pela vontade de estilo, pelo distanciamento da natureza e pela vontade de uma pintura pura e da cor, Delaunay³⁶, Klee, Kandinsky, pais da abstração. O livro de Signac, traduzido para o alemão em 1903, foi lido pelos expressionistas e por Klee, cujo interesse pelas teorias da cor já o preocupavam antes de conhecer Kandinsky.³⁷ A obra dos neo-impressionistas encoraja, ainda, pela precisão das pesquisas, as tendências anti-acadêmicas. Os futuristas (Severini em particular) viram-se até certo ponto como herdeiros do divisionismo, associando sua decomposição do movimento à decomposição da luz, acreditando também num simbolismo – mas agora da linha. Apesar das tendências decorativas na obra de Seurat e Signac, que os afastavam do abstracionismo, Kandinsky encontrou neles um encorajamento teórico para distanciar-se da natureza, aproveitando-se das idéias acerca da influência das linhas sobre a sensibilidade, e da nomenclatura musical – não mais literária – utilizada por Signac para suas obras.

Os distanciamentos entre todas estas escolas é evidente. Mas o desejo de alcançar a condição de música como forma de conquistar a autonomia da

³⁵ Matisse, mesmo depois de abandonar o *pontillisme de touche*, segue valendo-se da lei do contraste de cores desenvolvida pelos divisionistas. Segundo o pintor: “On peut obtenir par les couleurs, en s'appuyant sur leur parenté ou sur leurs contrastes, des effets plein d'agrément [...]. Tous mes rapports de tons trouvés, il doit en résulter un accord de couleurs vivant, une harmonie analogue à celle d'une composition musicale”. MATISSE, H. *La grand Révue*. Paris, dec. 1908. Apud. CACHIN, F. Obra citada, p. 24.

³⁶ Delaunay foi o mais influenciado pelas teorias neo-impressionistas. Leu Rood e Chevreul e viu Seurat como um dos primeiros teóricos da cor.

³⁷ Sobre Seurat, Klee afirma que “ce peintre arrive à un art totalement libre, se libérant de la couleur comme les cubistes de la forme”. Conf. CACHIN, F. Introduction. In: SIGNAC, P. Obra citada, p. 24.

pintura é comum a quase todas elas; e muito embora tenha sido almejado desde muito antes, é no século XIX, com Delacroix e, mais a frente, com Signac e Seurat, que esse intento se realiza de forma mais efetiva. A apropriação destes discursos acerca de uma pintura musical unida à compreensão individual que muitos desses artistas tinham da música – boa parte deles possuía formação musical (Kandinsky, Klee, Chagall, etc.) – emerge, a meu ver, como um recurso essencial ao entendimento de boa parte da arte moderna. E embora, em termos estéticos, tais aproximações não confundam história da arte e história da música numa mesma historiografia, talvez seja interessante pensarmos, para além de uma história da criação artística, em que termos - recepção, apreciação, história da crítica – esses cruzamentos se fazem efetivos, se é que se fazem. Sabemos que o relacionamento com a música se estreita ainda mais com a Bauhaus, a escola de Ulm, o concretismo, e outras tendências da arte contemporânea. Terá o público acompanhado tais transformações? Paul Signac, já em 1899, lança a crítica, com a qual acaba seu livro:

Un monde nouveau créera une nouvelle culture; lorsque le rude labeur des hommes sera soulagé, presque tous pourront ressentir les émotions et les joies de la peinture comme telle. Dans tous les pays, une quantité de travailleurs sont sensibles à la musique et les sociétés chorales abondent. C'est faute d'éducation et de loisir que les masses restent insensibles au pictural et s'en tiennent au pittoresque.³⁸

Terá esta situação mudado? Se as artes plásticas proclamam-se autônomas, sobretudo com relação à literatura, terá o seu público acompanhado tais transformações? Ou seria essa incompreensão o motivo de encontrarmos exposições de pintura acadêmica mais freqüentadas que as de arte contemporânea? Ainda sem respostas, a reflexão acerca da equivalência *ut pictura musica* precisa ser aprofundada, e não só no âmbito da criação.

³⁸ SIGNAC, Paul. Obra citada, p. 165.