

From Light to Motion. Impressionism and the Cinematic Paradox of the Present

Da Luz ao Movimento.

O Impressionismo e o Paradoxo Cinematográfico do Presente

Alexandra Tomás

Associação de Jardins Escolas João de Deus, Portugal

Abstract

The relationship between painting and cinema has often been explored through their shared concern with representing reality. However, a deeper conceptual link can be found between Impressionism and cinema through their engagement with time, perception, and the paradox of the present moment. Emerging in the late nineteenth century, Impressionism sought to capture fleeting sensations of light, atmosphere, and landscape. These artists attempted to translate their internal perception of the natural world onto the canvas.

At the core of this approach lies a paradox of the present moment. On one hand, Impressionist painting demands intense observation, contemplation, and a near-meditative immersion in the landscape. On the other, the painter experiences a sense of urgency: light constantly shifts, shadows move, and each brushstroke must respond quickly before the moment disappears. The present thus becomes both contemplative and anxious.

Cinema inherits and transforms this paradox.

Film presents itself as a representation of reality, yet this reality is carefully rehearsed, staged, and constructed. Directors anticipate and rehearse moments that will later appear spontaneous on screen. Cinematic present intensifies the Impressionist paradox, as the moment that appears immediate on screen is the result of multiple rehearsals aimed at capturing a future moment of viewing. Thus, cinema transforms Impressionism's temporal tension into a new form of artistic mediation between observation, anticipation, and representation.

Keywords: Impressionism; Movement; Perception; Present; Paradox.

Introdução

A história da arte pode ser entendida como uma história das várias formas de entender e representar aquilo a que se entende por realidade.

Cada mudança de meio implica uma transformação na relação entre o artista, o tempo e a imagem. Neste contexto, o Impressionismo surge no final do século XIX como uma rutura decisiva com a tradição, propondo uma nova forma de considerar a paisagem, a luz e a experiência sensível. Décadas depois, o cinema nasce como o primeiro meio capaz de captar e reproduzir o movimento real, inaugurando uma nova etapa na representação do tempo.

Embora frequentemente estudados separadamente, o Impressionismo e o cinema partilham uma afinidade conceptual, na medida em que ambos emergem de uma modernidade marcada pela aceleração da vida urbana, pelo avanço tecnológico e pela consciência da instabilidade do tempo presente. Mais do que dois simples movimentos artísticos, estes podem ser entendidos como etapas de um mesmo processo de transformação da percepção visual.

O presente artigo não tem como objetivo alcançar uma nova certeza, mas antes incentivar à reflexão de quem é amante da arte e da criação artística. Este é um texto para quem gosta de observar através de várias faces do prisma, para quem gosta de explorar a profundidade dos assuntos e de cruzar temas que, aparentemente, podem ser tão distantes entre si. Aqui, vamos abrir novos caminhos. É um convite à criação artística, à reflexão sobre a diversidade das artes e sobre como é que elas se podem cruzar.

O Impressionismo e o Paradoxo Cinematográfico do Presente

A relação entre a pintura e o cinema é frequentemente reduzida a uma mera partilha de motivos visuais ou à evolução tecnológica da representação da realidade. Contudo, uma análise mais profunda revela que o verdadeiro elo entre o Impressionismo e a sétima arte reside numa inquietação conceptual partilhada: a obsessão pela captura do tempo e a gestão do paradoxo do presente.

Ao deslocar o foco do objeto em si para a "impressão" que este causa no observador, os impressionistas transformaram a tela num campo de batalha temporal. O artista deste período habita um estado de dualidade constante. Por um lado, a prática exige uma imersão contemplativa e quase meditativa na paisagem, uma atenção sustentada que procura extrair a essência da luz e da atmosfera. Por outro, esta mesma contemplação é atravessada por uma urgência; o pintor sabe que a luz é mutável, que as sombras se deslocam e que o instante que tenta pintar terá desaparecido antes mesmo da tinta secar. O presente impressionista é, portanto, um tempo de tensão: simultaneamente sereno na sua observação e ansioso na sua execução.

Este paradoxo da "presença fugaz" não se extingue com a invenção do cinematógrafo; pelo contrário, o cinema herda-o e transfigura-o. Se o pintor impressionista luta para fixar o movimento num suporte estático, o cinema resolve a imobilidade da imagem, mas introduz uma nova camada de complexidade

ao paradoxo. No cinema, o que o espectador percebe como um “agora” imediato e espontâneo é, na verdade, o resultado de um processo rigoroso de ensaio, encenação e antecipação.

Desta forma, o cinema não se limita a documentar a realidade; ele constrói uma temporalidade onde o momento presente é ensaiado para ser consumido numa futura visualização. A tensão temporal do Impressionismo encontra no cinema a sua concretização técnica definitiva. O presente cinematográfico intensifica o paradoxo original, transformando a arte num espaço de mediação entre a observação pura, a antecipação do futuro e a representação da memória. É nesta intersecção que proponho analisar o “Paradoxo Cinematográfico” como a evolução natural da sensibilidade impressionista.

O Impressionismo e a interiorização da paisagem

O Impressionismo surgiu em França, em meados do século XIX, num contexto marcado por profundas transformações sociais, económicas e tecnológicas. A expansão dos caminhos de ferro, o desenvolvimento da banca, a intensificação da urbanização e a consolidação de uma nova vida moderna alteraram significativamente os modos de habitar, circular e observar o mundo. Estas mudanças tiveram um impacto particular na classe burguesa, que passou a ocupar um lugar central na vida cultural e social da época, sendo também o meio de origem de muitos dos artistas associados ao movimento impressionista.

Uma das principais ruturas introduzidas pelos impressionistas consistiu no afastamento progressivo em relação ao modelo académico dominante. Em vez de seguirem exclusivamente os princípios ensinados pela Academia, estes artistas procuraram construir percursos mais independentes, frequentemente associados a ateliers privados, a círculos de debate artístico e a experiências diretas de observação. Foi nesse contexto que se formaram ou desenvolveram alguns dos nomes mais relevantes do Impressionismo e da arte moderna, como Claude Monet, Edgar Degas e Paul Cézanne.

Para o artista deste período, a paisagem deixa de ser apenas um motivo a representar e passa a ser entendida de forma mais ampla, quase como uma experiência total. O olhar impressionista interessa-se pelas alterações atmosféricas, pela incidência da luz, pela noção de impressão imediata, pelo contacto com a natureza, pela figura humana e pelo movimento que atravessa todas estas dimensões. A pintura deixa, assim, de procurar apenas a representação estável e definitiva do real, e passa a valorizar aquilo que é transitório, mutável e momentâneo.

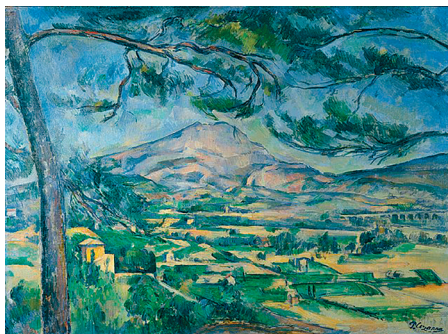


Figura 1 – Mont Saint-Victoire com grande Pinheiro, 1887, de Paul Cézanne.

Disponível em: <https://www.posterlounge.pt/p/315591.html>

Neste sentido, o artista observa muito mais do que aquilo que é visível de forma imediata. Ele procura compreender o que está diante de si, interiorizando o tempo e o espaço em que se encontra para recolher da realidade os seus elementos essenciais. A rapidez do gesto não deve, portanto, ser entendida como uma limitação ou como uma perda de rigor, mas antes como uma forma de captar a intensidade do instante. O movimento do pincel não compromete o motivo; pelo contrário, pode enfatizá-lo, tornando visível a relação entre percepção, luz e duração.

Contudo, até se chegar a esta conceção da pintura, foi necessário um longo processo de transformação na forma como a realidade era representada. O Impressionismo não surge, portanto, como uma rutura isolada, mas como parte de uma evolução mais ampla do olhar artístico. A sua importância reside precisamente nessa passagem: da representação entendida como imitação fiel do mundo para uma representação centrada na experiência sensível, na percepção subjetiva e na instabilidade do instante. Esta mudança será particularmente relevante para pensar na relação entre o Impressionismo e o cinema, uma vez que ambos partilham uma atenção especial à luz, ao movimento, ao tempo e à forma como a realidade se manifesta diante do olhar.

A rutura com a representação

Historicamente, a arte europeia foi pautada pelo paradigma da representação fiel da realidade. Durante séculos, o artista atuou como um mediador cujo objetivo principal era a cópia da realidade, sendo a sua subjetividade e criatividade frequentemente condicionadas pelo rigor técnico exigido na representação realista de paisagens, naturezas-mortas e retratos. Embora se tenham verificado evoluções estilísticas significativas entre a arte medieval e o Barroco, persistiu uma intenção fundamental de espelhar o objeto ou o motivo da obra tal como ele se apresentava ao olhar empírico.

A emergência da arte moderna no século XIX introduziu uma mudança de paradigma profundamente disruptiva. A partir deste momento,

a obra de arte deixa de ser entendida apenas como uma representação objetiva do real, passando a ser configurada como a realidade mediada pelo olhar e pela sensibilidade do artista. Como se refere no *ABCedário do Impressionismo*:

O mais importante contributo dos impressionistas terá sido o de terem reinventado a paisagem, terem fixado a emoção fugaz que o aspecto mutável da natureza suscita, terem finalmente libertado a tela de qualquer intelectualismo para tentar redescobrir a inocência (...)

(Madeline, Laurence
e Lobstein, Dominique 1942,18)

Neste contexto, o papel do artista no processo criativo é enfatizado. Ele deixa de ser um mero veículo técnico de manipulação de materiais para assumir um lugar de charneira na gênese da obra. Com o Impressionismo, torna-se evidente a necessidade de uma expressão individual, o que impulsiona os artistas a procurarem no exterior e na natureza uma ressonância para a sua própria interioridade.

A paisagem como projeção do interior do artista

A paisagem é um dos temas mais recorrentes na História da Arte, adquirindo diferentes significados consoante o período histórico. No Impressionismo, a prioridade conferida à natureza decorre da necessidade de recuperar a inocência de um primeiro olhar. O artista procura, simultaneamente, transmitir o sentimento despertado pela observação e captar a fugacidade do instante. Consequentemente, as pinturas transformam-se em construções visuais que incorporam as dimensões de movimento e tempo. A temporalidade da execução é evidenciada através de pinceladas que traduzem as variações de luz e sombra, revelando o momento específico em que a obra foi produzida.

O instante que o artista fixa na tela constitui, para si, o momento presente. Esta prática exige uma atenção plena e constante. A atenção é, de facto, um dos agentes fundamentais da criação impressionista, pois é através dela que o artista extrai a essência daquilo que contempla. Estar atento implica tanto o foco num motivo específico - suspendendo momentaneamente o que o rodeia - como a manutenção de uma vigilância sobre o espaço envolvente, permitindo uma reação imediata às transformações desse contexto.

A prática da pintura *en plein air* (ao ar livre) envolvia períodos prolongados de observação, exigindo uma atenção sustentada às mutações subtis da luz, da cor e da atmosfera. Este método aproxima-se de formas de atenção contemplativa descritas pela fenomenologia e pelos estudos contemporâneos da percepção, nos quais a experiência estética é compreendida como uma intensificação da presença perceptiva.

Este estado de atenção abrange tanto o plano exterior como o interior. O indivíduo atento possui consciência das dinâmicas que ocorrem simultaneamente fora e dentro de si. É nesta interpretação que o impressionista demonstra uma capacidade singular de exteriorizar

a sua subjetividade; ao estar profundamente atento ao contexto, ele consegue transpor para a tela a sua própria paisagem interior. Assim, embora a paisagem pertença ao domínio exterior, a forma como é representada revela, sobretudo, a sensibilidade e o estado interno do artista.



Figura 2 – Impression, soleil levant, 1872, de Claude Monet.

Disponível em: <https://www.casadosaber.com.br/blog/impressionismo-obras-caracteristicas-claude-monet-pinturas>

O paradoxo do presente no Impressionismo:

A transição do século XIX para o século XX foi marcada por um forte ceticismo, pois, com o constante crescimento científico, quase diário, a sociedade foi desenvolvendo esta característica, que incentivava à experimentação como aproximação da verdade. Desta forma, a evolução era vivida em todos os campos: ciências, artes, tecnologias.

As percepções de tempo e espaço foram durante várias gerações consideradas separadamente, na medida em que, até então, eram conceitos distintos. A evolução científica que Einstein trouxe, com a Teoria da Relatividade, veio provar que, afinal, o tempo e espaço estão diretamente relacionados. Esta foi uma ideia que teve o seu lugar de experimentação nos ateliês dos seus artistas contemporâneos, com o objetivo de estes conseguirem entender na prática – no momento presente – o que é que realmente está a acontecer quando se pinta com uma determinada velocidade uma nuvem que está a passar num determinado lugar, a uma determinada hora do dia.

O Impressionismo começa a contribuir para uma ruptura também a nível do papel do artista, uma vez que este contribui ativamente para a evolução diária em vez de a retratar nas suas obras como se fosse apenas uma ilustração da sua contemporaneidade.

A arte deixa de ser uma representação do mundo e passa a ser ela mesma uma experiência da percepção do tempo através da luz que muda, as formas que se dissolvem e a ausência de contornos rígidos. O que até meados do século XIX era considerado certo, a partir daqui foi colocado em causa. A pintura foi até aí representante do tempo eterno, com cenas

históricas e mitológicas que procuravam enaltecer e estabilizar memórias. A partir do Impressionismo, a pintura torna-se um grito do instante, do momento fugaz e do tempo que está em constante movimento e não estagnado.



Figura 3 – Bosque no Jas de Bouffan, 1871, de Paul Cézanne.

Disponível em: <https://expresso.pt/revista/fisga/2025-01-02-um-bosque-de-cezanne-em-hiroxima-cf1da4dc>

O paradoxo reside no facto de, ainda que este seja um movimento artístico caracterizado pelo imediatismo e pela captação do momento presente, ainda assim a pintura não deixa de ser ela mesma um objeto imóvel, desenvolvida com objetivos pelos quais o tempo parece não passar. O presente é ele mesmo paradoxo, na medida em que com ele a acontecer, vêm já memórias ou antecipações que castram a experiência atual que devia ser viver o momento. Com o Impressionismo, este paradoxo é intensificado, pois o momento representado é irrecuperável, fazendo sempre parte do passado, mas fica fixado na tela no presente e no futuro. A obra torna-se num meio entre a fluidez da experiência perceptiva e a necessidade de permanência material da imagem.

O cinema como extensão do Impressionismo

Antes da invenção do cinema, o pintor impressionista atuava como uma espécie de “câmara humana”. Ao praticar a pintura *en plein air*, o artista procurava anular os preconceitos intelectuais sobre a forma para se tornar um recetor puro de estímulos luminosos. Esta atitude antecipa a função da objetiva cinematográfica: captar a luz que emana dos objetos sem a hierarquia imposta pela tradição académica. O olho do artista, tal como a lente da câmara, foca-se na variação cromática e na intensidade da luz, registando a “impressão” antes que a mente a transforme num conceito estável.

A técnica impressionista de utilizar pinceladas curtas e justapostas pode ser comparada à fragmentação da realidade em *frames*. Tal como o cinema decompõe o movimento em *frames* para depois as recompor na mente do espectador, o Impressionismo decompõe a paisagem em manchas de cor. A “Câmara-Olho” do artista não vê o objeto como uma unidade sólida, mas como um conjunto de reflexos e vibrações. Esta

fragmentação visual é o precursor direto da montagem cinematográfica, onde a verdade da imagem não reside num único plano estático, mas na sucessão e na relação entre diferentes fragmentos de tempo e luz.

A relação entre o Impressionismo e o cinema torna-se evidente no conceito de “subjetividade mecânica” (Félix Guattari). Embora a câmara seja um dispositivo técnico, o cinema impressionista francês (de realizadores como Jean Epstein ou Germaine Dulac) utilizou-a para expressar estados de alma, tal como os pintores o faziam. A “Câmara-Olho” deixa de ser um observador passivo para se tornar um intérprete da realidade. Através de técnicas como o *ralenti* (câmara lenta), a sobreposição ou o desfoque, o cinema herda do Impressionismo a capacidade de mostrar que a visão é sempre um processo interpretativo e emocional.



Figura 4 – A Queda da Casa Usher, 1928, de Jean Epstein.

Disponível em: <https://mubi.com/pt/pt/films/the-fall-of-the-house-of-usher>

O fascínio pelo movimento

O fascínio pelo movimento no final do século XIX não foi um fenómeno isolado da pintura ou do cinema, mas uma resposta estética à aceleração da vida moderna.

Desta forma, o Impressionismo e o cinema partilham a mesma matéria-prima: a instabilidade do visível. Enquanto Monet tentava captar a vibração atmosférica e o vapor dos comboios através da fragmentação da cor, as primeiras fitas cinematográficas faziam o mesmo através da fragmentação da luz em *frames*. Em ambos, o objeto sólido dissolve-se em prol da representação do movimento, procurando registar não a forma eterna das coisas, mas a sua manifestação transitória. Esta obsessão revela que tanto o pintor como o cineasta deixam de ser observadores de objetos para se tornarem caçadores de instantes, onde a beleza reside precisamente naquilo que está prestes a desaparecer.

Existe uma procura constante por algo que parece não ser possível alcançar. E é nessa perseguição do inalcançável que reside o motivo pelo qual o artista não deixa de produzir. Existe sempre algo que foi sacrificado pela pressa do momento e por isso torna-se à sua representação, de variadas formas. O fascínio pelo movimento reside na sua repetição e na procura de servir todos os elementos visíveis e invisíveis até que, finalmente, se consiga agarrar o todo, tal como ele é.

Da sensação de movimento ao movimento literal

A transição da sensação de movimento na pintura para o movimento literal no cinema representa a evolução de uma mesma vontade artística. Na pintura impressionista, a “pincelada de vírgula” funciona como um mecanismo ótico que obriga o olho do espectador a vibrar, criando uma ilusão de dinamismo. O cinema herda esta lógica, mas substitui a pincelada pelo *frame*. Podemos interpretar o cinema como uma pintura que se liberta da sua imobilidade: se isolarmos um *frame* de um filme impressionista francês, encontramos a mesma dissolução de contornos e atenção à luz que caracteriza a pintura.



Figura 5 – A Concha e o Clérigo, 1927, de Germain Dulac
Disponível em: <https://mubi.com/pt/pt/films/the-seashell-and-the-clergyman>

A grande rutura ocorre quando o cinema permite que a luz mude efetivamente no tempo, realizando o sonho de Monet de pintar a mesma catedral em diferentes horas do dia, mas condensando essa variação num fluxo contínuo. O cinema pode ser, portanto, o Impressionismo dotado de uma quarta dimensão: o tempo real.

A temporalidade cinematográfica

A temporalidade cinematográfica é a herdeira direta da “impressão” pictórica, elevando-a a um novo patamar de subjetividade. Se o Impressionismo introduziu a ideia de que o tempo é relativo à percepção do artista, o cinema transforma essa percepção numa estrutura narrativa. A luz, que na pintura era o agente que dissolvia a forma, no cinema torna-se o agente que dita o ritmo da narrativa. Esta temporalidade manifesta-se na forma como ambos tratam o presente: um presente que está em transformação constante.

O cinema impressionista utiliza a montagem e a sobreposição de imagens para criar uma densidade temporal que a pintura apenas podia sugerir. Ao fundir, por exemplo, a imagem da água com o rosto de uma personagem, o cinema realiza a ambição impressionista de mostrar que a paisagem exterior e a paisagem interior são, na verdade, uma única corrente temporal.

A imagem deixa de ser um registo do passado para se tornar uma experiência viva, onde a luz e o tempo são os verdadeiros protagonistas da obra.

O reforço do paradoxo do presente no cinema

A “Câmara-Olho” resolve o paradoxo do presente mencionado até aqui. Enquanto a pintura tenta fixar o movimento num objeto imóvel, o cinema liberta essa imagem, permitindo que o tempo flua diante do espectador. No entanto, ambos partilham a mesma obsessão: a captura do “agora”.

O artista impressionista prepara o caminho para o cinema ao educar o olhar humano para apreciar a beleza do movimento, do fumo dos comboios, do reflexo na água e do movimento das multidões – temas que se tornariam a matéria-prima das primeiras filmagens da História.

A “Câmara-Olho” é o ponto de encontro onde a sensibilidade do artista e a precisão da máquina se fundem para transformar a percepção do tempo numa nova forma de arte.

O presente como futuro antecipado e a lógica do ensaio

Nesta relação entre o Impressionismo e o Cinema, o presente deixa de ser um ponto estático entre o passado e o futuro para se tornar um espaço de antecipação e experimentação. A lógica do ensaio, intrínseca à prática impressionista da “tentativa” e do estudo constante, é transposta para a linguagem cinematográfica.

Pintar ou filmar o presente não é apenas registar o que acontece, mas antecipar a forma como essa percepção se transformará no momento seguinte.

O artista impressionista, ao pintar a mesma série de objetos em diferentes horas, não está apenas a documentar a luz; está a ensaiar as possibilidades da visão. No cinema, esta lógica do ensaio manifesta-se na montagem e na manipulação do tempo, onde o presente é constantemente reconfigurado. O “agora” cinematográfico é um futuro antecipado na medida em que cada *frame* carrega em si a promessa do movimento que se segue. A obra torna-se, assim, um processo aberto, um ensaio sobre a percepção onde o espectador é convidado a habitar um tempo que é, simultaneamente, memória do que passou e antecipação do que virá.

Esta fluidez temporal é a herança mais profunda que o cinema recebe do Impressionismo: a compreensão de que a arte não deve estabilizar o mundo, mas sim participar no seu eterno devir.

Conclusão

A análise da relação entre o Impressionismo e o Cinema revela uma continuidade na história da percepção moderna. Ambas as artes emergem como respostas estéticas e ontológicas à mesma inquietação fundamental: a impossibilidade de representar o tempo presente num mundo em perpétua transformação.

O que une o pintor Impressionista e o Cineasta que o sucedeu é, para além do mesmo fascínio pela luz, a consciência de que a realidade é um movimento que desafia a capacidade de fixação da imagem.

O Impressionismo inaugura a consciência crítica da instabilidade do instante. Ao abdicar da procura pela eternidade e pelos temas imutáveis da tradição acadêmica, a pintura passa a perseguir o efêmero. Contudo, esta perseguição é atravessada por um paradoxo: a contemplação da paisagem exige uma suspensão do tempo, mas o instante observado desvanece-se antes que o gesto pictórico o possa conter. O presente impressionista é, assim, um tempo de tensão: um espaço onde a demora do olhar colide com a fugacidade da luz.

O cinema herda esta tensão e radicaliza-a através da técnica. A imagem em movimento transforma o desejo impressionista de “pintar o tempo” numa realidade física, mas, ao fazê-lo, introduz uma nova e complexa camada de mediação temporal. No cinema, o presente já não é apenas captado na sua espontaneidade; ele é antecipado, ensaiado e meticulosamente produzido para um futuro momento de visualização. O “agora” cinematográfico é, portanto, um presente construído: uma simulação do imediato que revela a natureza artificial de toda a representação temporal.

Desta forma, o cinema não vem substituir a pintura impressionista; pelo contrário: prolonga e expande a sua problemática central. Ambas as artes revelam que o presente absoluto é, por definição, inacessível ao olhar humano. Ele está sempre em processo de desaparecimento ou numa eterna promessa de chegada.

A modernidade visual nasce precisamente desta impossibilidade de posse. A arte afirma-se como o único território capaz de habitar o paradoxo do instante, aquele que, nunca podendo ser plenamente possuído, permanece eternamente vivo na experiência da imagem.

Bibliografia

Barnes, Rachel. 1993. Os artistas falam de si próprios – CÉZANNE. Traduzido do inglês por Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa: Dinalivro

Brettell, R. R. 1999. *Modern Art 1851–1929: Capitalism and Representation*, Oxford: Oxford University Press.

Brettell, R. R. 2000. *Impressionism: Painting Quickly in France*, New Haven: Yale University Press.

Clark, T. J. 1984. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton: Princeton University Press.

Clark, T. J. 1999. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven: Yale University Press.

Damásio, A. 2017. *A estranha ordem das coisas*, Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.

Eliade, M. 2015. *O Sagrado e o Profano*, Lisboa: Livros do Brasil.

Francastel, Pierre. 1983. *A Imagem, a Visão e a Imaginação*. Traduzido do francês por Maria do Sameiro Mendonça e Rosa Carreira, Lisboa: Edições 70.

Francastel, Pierre. 1974. *O Impressionismo*. Traduzido do francês por Maria do Sameiro Mendonça e Rosa Carreira Lisboa: Edições 70.

Fuller, P. 1983. *Arte e Psicanálise*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Gombrich, E. 1950. *A História da Arte*, Londres: Phaidon.

Herbert, R. L. 1988. *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven: Yale University Press.

Herbert, R. L. 2000. *Impressionism: Paintings Collected by European Museums*, New Haven: Yale University Press.

House, J. 1986. *Monet: Nature into Art*, New Haven: Yale University Press.

House, J. 2004. *Impressionism: Paint and Politics*, New Haven: Yale University Press.

Madeline, Laurence; Lobstein, Dominique. 1999. *ABCedário do Impressionismo*, Lisboa: Editorial Estampa.

Kandinsky, W. 1987. *Do Espiritual na Arte*, Lisboa: Edições 70.