

AS ARTES PLÁSTICAS E A CRÍTICA LITERÁRIA NO SÉCULO XIX: A "ETERNA" MODERNIDADE DE BAUDELAIRE

Helena Cunha de Uzeda
Mestranda em História e Crítica da Arte
Escola de Belas Artes - UFRJ

ABSTRACT:

The 19th Century art, with the shift in historic time comprehension, following the evolutionist vision, began to be understood as a continuous linear sequency, strengthening the superiority of the "new" and narrowing the gap between "modern" and "old", such as the fruition period. The acknowledgement gradually attributed to Baudelaire confirms his contemporaneusness as a poet and as an author of essays on Salons de Art of Paris, where he would anticipate the paths to be tracked by the art. This intilmate bond between literature and visual arts, yet initiated in the 15th Century, would enrich both fields' artistry. The Baudelairean feeling of affirmation and refuse towards modernization began to exhibit synchrony with the aesthetic thinking tendencies ever since there was a distrust in progress, an aspect that would qualify him for the post-modernity herald role.

A modernidade de Baudelaire: questionamentos ao "progresso" da arte.

*Com a pós-modernidade, não fizemos mais que recuperar o atraso do pensamento em relação à arte desde Baudelaire. Foi essa defasagem que caracterizou a ilusão moderna.*¹

O século XIX vem se tornando um terreno vasto para revisões no campo artístico, por reunir fatos decisivos que estruturariam os conceitos do século XX. As profundas alterações em seus fundamentos políticos, morais e sociais, surgidos numa seqüência frenética e acelerada, faz com que essas transformações cheguem a parecer exageradas para o período de apenas um século. Todas expressões artísticas objetivam representar os sentimentos e valores - ou a luta contra eles - de uma deter-

1 COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p.126.

minada sociedade numa determinada época. Dessa forma, os valores estéticos, por sua permeabilidade às idéias, apresentam-se sempre profundamente impregnados do sentido do seu tempo. Alguns artistas, entretanto, destacam-se por conseguir perceber e assimilar em suas obras as transformações estéticas muitas vezes antes mesmo que os novos conceitos se estabeleçam por completo. Em todos os ramos da arte seria essa capacidade de vaticinar os novos caminhos, que iria destinar a esses artistas um lugar paradigmático na história da arte.

A arte produzida no século XIX carregaria a marca de uma mudança drástica na compreensão do tempo, se acorrentando ao sentido de evolução. A influência de duas importantes teorias, que grande repercussão teriam para o pensamento do período, passariam a orientar de maneira definitiva a visão sobre o desenvolvimento da arte: o positivismo e o evolucionismo. A filosofia do francês Auguste Comte (1798 - 1857), talvez tenha sido a que maior aceitação encontraria dentro do contexto "esclarecido" de progresso rápido e inevitável, onde os métodos científicos eram tidos como os únicos caminhos para o conhecimento e para a melhoria da humanidade. As teorias evolucionistas - tanto a darwiniana com sua racionalidade científica, quanto a bergsoniana com seus valores metafísicos - serviriam como ferramentas teóricas para sustentação da idéia do desenvolvimento da arte segundo um fluxo contínuo, que caminharia paralelo à própria evolução humana, firmemente atrelado à noção de seqüência evolutiva.

Esse sentido positivo de progressão histórica linear e causal colocava o acúmulo de conhecimentos como gerador de um aperfeiçoamento cada vez mais rápido e efetivo em todos os planos, inclusive, no campo artístico. A idéia desse "aperfeiçoar" do gosto iria enfraquecer a supremacia da *mimesis* do belo clássico e fortalecer a noção de superioridade dos "modernos" sobre os "antigos". O caminho percorrido pela arte no século XIX - da clássica, que se queria eterna, à moderna, que se pretendia atual - não poderia deixar de ser tortuoso. Diferente da estética clássica que cultuava a perenidade de sua beleza, a arte desses novos tempos rapidamente esgotava sua fruição, transformando o "moderno" em ultrapassado, logo substituído por um "novo moderno". Este, quase sempre, não era completamente novo esteticamente, mas metamorfoseado em "novo", o que foi chamado por Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) de "eterno retorno... o retorno do mesmo que se dá como um outro..."². Essa necessidade de renovação estética, que hoje pode parecer natural, revolucionaria a noção de beleza que até o século XVIII tinha seu ideal no eterno e imutável.

As grandes cidades foram com certeza o produto mais importante saído das linhas de montagens industriais e era na vida turbulenta das metrópoles que se concentraria o verdadeiro substrato da modernidade. Cidades de mais de um milhão de habitantes, inexistentes em 1800, já seriam doze em 1900, passando de uma centena

na segunda metade do século XIX. O filósofo alemão George Simmel (1858 - 1918) observaria que nesse ambiente moderno e populoso iria se estabelecer um novo tipo de relacionamento entre os indivíduos, com o surgimento de uma característica inerente às grandes cidades: a valorização da aparência como reconhecimento.

...uma preponderância notável da atividade da visão sobre a audição. O principal motivo para tal são os meios de transportes públicos. Antes da invenção dos trens e bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras ³.

A multidão anônima era a grande personagem das metrópoles. Observadora e observada, ela reforçava o papel das cidades como palco essencial desses novos tempos. O escritor americano Edgar Allan Poe (1809 - 49), fascinado com a multidão, criaria perfis psicológicos que inaugurariam os contos policiais, nutridos pela idéia de anonimato do indivíduo nas grandes cidades: *"Um homem se torna tanto mais suspeito na massa quanto mais difícil é encontrá-lo"* ⁴. O indivíduo, reconhecido nas pequenas cidades pelo nome, endereço e posição social, na metrópole tornava-se um completo desconhecido; um anônimo diluído na multidão. A aparência do indivíduo - ainda que potencialmente carregada com o aspecto enganoso de disfarce - é que funcionaria como a grande distinção. Para o burguês, destacar-se em meio à massa urbana passa a ser essencial como instrumento de reconhecimento. Criadora e criatura da modernidade, a metrópole centralizaria todos os acontecimentos modernos. Como já percebera Baudelaire, ela passaria a possuir *"o poder de gerar formas de 'show de aparências'..., espetáculos glamurosos, tão deslumbrantes que chegam até a cegar os indivíduos..."* ⁵. A percepção do tempo e do espaço, alterados por completo nos domínios das grandes cidades, exigiria na visão de Baudelaire, uma nova linguagem.

...uma prosa poética, musical mas sem ritmo e sem rima, suficientemente rude para adaptar-se aos impulsos líricos da alma, às modulações do sonho, aos saltos e sobressaltos da consciência. ⁶

Essa proposta de desordem, de falta de ritmo e rima, mostra que o equilibrado padrão clássico não seria suficiente para dar conta dos impulsos líricos da alma, dos sonhos e sobressaltos desse habitante da cidade do século XIX, que caminhava num terreno movediço e ambíguo, dividido entre o racional e o romântico. Contraditório como seu tempo, Baudelaire manteria, mesmo assim, a rima e a métrica em sua poesias.

Para a modernização planejada por Eugene Haussmann (1809 - 91) a massa trabalhadora se veria obrigada a transferir-se do centro para os arredores de Paris,

3 BENJAMIM, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*- Obras escolhidas III. São Paulo : Brasiliense, 1994, p. 80.

4 Ibidem, p. 45.

5 BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo : Companhia das Letras, 1986, p. 135.

6 Ibidem, p.144.

desalojando-se de suas referências culturais. O povo, entretanto, seria atraído pelo ímã do espetáculo da modernização urbana, apoderando-se do espaço da cidade e passando a experimentar o desconforto de conviver com um cenário pouco familiar e artificial, onde só lhe era permitido freqüentar e admirar, mas não viver. Em seu poema "Os olhos dos pobres", Baudelaire ilustra essa sensação, comum à maioria da população. "Como isso é belo! Mas é um lugar que só pode ser freqüentado por pessoas que não são como nós" ⁷. Por ironia, esses mesmos bulevares, que cortavam a cidade de um extremo ao outro em linha reta, feitos para o deleite da classe burguesa, facilitariam não apenas o tráfego, mas também o acesso dos pobres vindos da periferia para ao centro; a nova cidade, que pretendia expulsá-los, passaria a servi- lhes como atração e a hipnotizá-los.

Se era ao burguês que Paris queria encantar, já que fora para seu usufruto que a cidade fora transformada num espetáculo para os sentidos, o espaço sedutor da metrópole reuniria no palco comum das avenidas e bulevares - o ponto alto no espetáculo do "show de aparências" da cidade moderna - uma multidão composta por todas as classes. O novo ambiente encantava, mas também atordoava os senti- dos, obrigando a todos uma acomodação rápida dentro de uma nova estrutura men- tal. Caminhar no turbilhão das novas avenidas, lutando por um espaço em meio ao aglomerado humano e enfrentando o tráfego barulhento e perigoso, exigia que o indivíduo - reduzido à condição de pedestre anônimo na multidão da metrópole - absorvesse de forma rápida as exigências do espaço frenético da modernidade.

Para atravessar o caos, ele precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos mo- vimentos do caos, precisa aprender não apenas a por-se a salvo dele, mas a estar sempre um passo adiante. Precisa desenvolver sua habilidade em matéria de so- bressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregu- lares - e não apenas com as pernas e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade. ⁸

Baudelaire considerava que o verdadeiro artista não deveria manter-se dis- tante ou ausente desse ambiente caótico e ameaçador das ruas da cidade. Deveria, ao contrário, aproveitar-se da energia anárquica, do terror e da satisfação trazidos pela experiência de sobreviver ao cotidiano e, nutrido pelo caos, criar uma arte ver- dadeiramente moderna, o que o poeta tentaria em seu poema "Spleen".

Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa
Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites,
E, ungiendo toda a curva do horizonte, estampa
Um dia mais escuro e triste do que as noites; ⁹

O ambiente urbano, com seus apelos e perigos, seria o local de forja da estrutura mental do homem do século XIX: o grande inspirador e o proscênio para poetas, pintores, escultores e arquitetos. A cidade assume o duplo papel de palco e

⁷ Ibidem, p. 145.

⁸ Ibidem, p. 154.

⁹ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 296.

personagem principal na ópera moderna, onde a arquitetura não se constituía em simples cenário para a atuação do homem, mas na indumentária que vestiria o principal personagem da vida urbana - a cidade do século XIX. Caberia aos habitantes algo além do papel de atores, como nas orgânicas cidades medievais: o de platéia admirada ante o maravilhoso espetáculo urbano.

A arquitetura do século XIX estruturava-se como um grande teatro de ostentações, com os amplos bulevares e a ambigüidade do ecletismo arquitetônico dominando a cena. A grandiloqüência da cidade construída rapidamente, desmaterializada de sua carga cultural, configurava-se como imagem nova dentro do espaço urbano, de forma quase artificial. A celeridade da fruição estética faria diminuir a importância da durabilidade também da arquitetura, na mesma proporção com que aumentava a admiração pela rapidez com que era concluída. Quanto mais efêmera a arte, mais efeito causaria; idéia que se consubstanciaria nos edifícios das exposições internacionais - levantados rapidamente com habilidade técnica para serem desmontados logo depois - talvez a demonstração mais radical dessa teatralidade e fugacidade moderna. O processo lento e artesanal das construções fora substituído pela rapidez e pelo processo industrial: a arte dos arquitetos perdia espaço para a tecnologia dos engenheiros e a essência da arquitetura estruturada sobre uma filosofia, cedia o lugar às demandas e às urgências do progresso.

A preponderância nos projetos arquitetônicos da fachada sobre a planta, vinda como decorrência da valorização do "show de aparências" destacado por Baudelaire, encontraria nas cidades periféricas ao progresso europeu seus exemplos extremos. Ainda no decorrer do século XVIII o projeto de uma capital com aparência ocidental transformaria São Petersburgo¹⁰, alçada à capital da Rússia e preparada como um teatro para representação política, com fachadas ocidentalizadas e grandiosas, que escondiam uma caótica ordenação interior.

Exigiam-se fachadas de padrão ocidental e determinavam-se proporções... para largura das ruas e altura de edifícios... Por outro lado, não havia qualquer regulamento para o uso do espaço por detrás das fachadas dos edifícios, de forma que, principalmente quando a cidade cresceu, os exteriores majestosos escondiam favelas supuradas: 'capas de civilização'.¹¹

Como São Petersburgo, a cidade do Rio de Janeiro também orbitava na periferia do mundo europeu, configurando-se na segunda metade do século XIX como uma "colônia cultural" de Paris, de onde era absorvido avidamente tudo quanto significasse progresso e pudesse aliviar a sensação de inferioridade. Para a abertura da Avenida Central na capital federal, à época de Pereira Passos, fica clara a mesma predominância do valor dispensado à aparência, quando, para escolha dos projetos

¹⁰ São Petersburgo - depois Leningrado, retomando, recentemente, o antigo nome - escolhida para ser a nova capital por czar Pedro I, que descartaria Moscou por seus séculos de tradição e sua aura religiosa. A nova cidade se revestiria com a mesma roupagem moderna européia, seguindo projeto realizado por arquitetos ingleses, franceses holandeses e italianos. (BERMAN, op. cit., p. 154).

¹¹ BERMAN, op. cit., p. 173.

a serem construídos na avenida, organiza-se um concurso apenas para as fachadas, sem que a planta e a distribuição interna fossem sequer citadas. A exacerbação do valor da exterioridade seria alvo de considerações de Baudelaire, em seu elogio à maquiagem da mulher, onde valoriza o papel da aparência como modo de sedução dentro do mundo moderno.

A mulher está perfeitamente nos seus direitos e cumpre até uma espécie de dever esforçando-se em parecer mágica e sobrenatural; é preciso que desperte admiração e que fascine; ídolo, deve dourar-se para ser adorada. Deve, pois, colher em todas as artes os meios para elevar-se acima da natureza para melhor subjugar os corações e surpreender os espíritos.¹²

Baudelaire corrobora, assim, a necessidade da sedução pela aparência, o que seria assumido também sob a forma de maquiagem pela metrópole do século XIX, que, como cenário de modernização, deveria parecer mágica e despertar a admiração, utilizando-se, para isso, de todas as artes para ser adorada e surpreender os espíritos. Exóticas em sua roupa e maquiagem extravagantes, as "cidades cortesãs" da modernidade investiriam muito em sua aparência, tentando, talvez, compensar seu conteúdo vazio.

A "estética do novo", como alternativa ao já constituído e cristalizado, surgiria pela via da diferenciação, com o "novo" passando a ser um valor em si, surpreendente e estranho aos sentidos, causador mesmo de certo espanto. A busca por esse "novo", estimulada pelo desenvolvimento do capitalismo, causaria uma reviravolta na esfera do consumo das obras artísticas. Consumir, de um ato ocasional, transformasse em ato freqüente, quase obrigatório. A inerência da estranheza ao novo, reconhecida por Baudelaire em sua célebre afirmação - "*o belo é sempre bizarro*"¹³ - encurtaria cada vez mais o espaço entre o "antigo" e o "moderno" dentro do tempo, pela rapidez com que esse "novo" envelheceria dentro do acelerado mundo moderno. Menos afeita ao culto da tradição e cada vez mais afetada pela aparência e pela artificialidade, a sociedade burguesa faria emergir esse "novo" volátil, presente na arte em seu duplo papel de produção e produto.

A presença do poeta Charles Baudelaire (1821 - 67) resistindo e debatendo-se dentro dessa modernidade, da qual seria a própria substanciação, materializa a ambigüidade e contradição que marcariam toda a trajetória agônica da arte moderna. O reconhecimento que alguns autores vêm dando a Baudelaire nos últimos tempos, seja através de republicações de seus textos ou da valorização do conteúdo de sua obra, ratificam sua contemporaneidade e sua pertinência como crítico maior da modernidade.

Por essa razão, em importantes publicações sobre a arte do século XIX a referência a Baudelaire torna-se imprescindível. Sua visão crítica, quase premonitória, sobre as tendências estéticas atestam sua sensibilidade para identificar caminhos em

12 COELHO, Teixeira (org.). *O pintor da vida moderna*. In: *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo, 1988, p. 202-203.

13 *Ibidem*, p. 20.

meio a desnorteante ambigüidade. O contraditório sentimento baudelairiano de afirmação e recusa a essa estética moderna surge numa época em que o progresso havia sido elevado à categoria de religião, calcado no esclarecimento "irresistível" do século XVIII, constituindo-se em pura heresia opor-se a ele. A presunção do artista, que achava possível criar algo completamente novo e definitivo, era vista por Baudelaire com a ironia dos que já antecipavam uma desilusão diante das profundas transformações da modernidade.

As vanguardas - que seguindo a visão positiva e progressista queriam romper de forma drástica com a arte do século anterior - evocariam Baudelaire, movidas pela perspectiva de ruptura com a tradição, desconsiderando que o poeta não objetivava a rejeição de toda a arte do passado. O conceito do "belo" reconhecido como tal apenas dentro da própria época em que foi criado, já surgira antes do poeta que, entretanto, entendia a modernidade como hodierna sem que para isso fosse preciso destruir a estética simbólica do "antigo" ou recusar de forma total a tradição, considerando que seria quase impossível produzir um "novo absoluto". A expressão do poeta - "Que toda modernidade mereça um dia se tornar antigüidade"¹⁴ - corrobora um sentido de permanência e não de uma ruptura radical. No entanto, "É preciso ser absolutamente moderno"¹⁵ para enfrentar esses novos tempos, como conclamava Rimbaud, mesmo que fosse difícil definir o que isso realmente significaria.

*"Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos"*¹⁶.

Essa definição de Marshall Berman (1940 -) remete ao turbilhão a que nos habituamos chamar "modernidade" e que começara a movimentar-se a partir do século XVI - pela maior consciência que o indivíduo adquiriu de si próprio e do outro, do espaço e do tempo em que vive - continuando sua trajetória cada vez mais complexa e rápida, apoiada nos avanços técnicos e científicos que seriam desenvolvidos a partir do século XVIII. A conotação de atualidade inerente ao termo "moderno"¹⁷ estenderia sua significação a todo o conjunto de transformações experimentadas pela cultura ocidental, a partir das quebras dos paradigmas medievais. As realidades tão diferentes quanto antitéticas que compunham esse extenso período tinham em comum a busca permanente pelo conhecimento e pela mudança, fatores que tornariam inevitáveis as grandes transformações da sociedade. A época moderna faria a cultura ocidental comungar valores - desconsiderando fronteiras, raças, religiões e ideologias - e a partilhar a crença única na modernidade, adorando-a e temendo-a,

¹⁴ Ibidem, p. 79.

¹⁵ COMPAGNON, op. cit. p. 16.

¹⁶ BERMAN, op. cit., p. 15.

¹⁷ O termo *modernus* - do latim vulgar, como uma derivação de modo - que aparece já no fim do século V, com o significado de "neste momento", "agora mesmo", seria usado pela primeira vez com o sentido que assumiria no século XIX, por Jean Jacques Rousseau (1712-78), quando utiliza a palavra *moderniste*.

como a uma divindade, pronta a distribuir suas bênçãos, mas também a exigir sacrifícios das civilizações.

A noção de progresso como seqüência evolutiva irrefreável estabeleceria o "novo" como um valor. Com as transformações ocorrendo de forma cada vez mais rápida e radical, o conceito de "moderno" passava a se diferenciar, pela sua atualidade imanente, do conceito de antigo, passando a separar-se deste por um período de tempo cada vez mais curto. Essa aceleração do tempo histórico iria opor, de forma cada vez mais acentuada, o "novo" contra o "antigo", num sistema célere de "alta rotação", que culminaria com a tentativa de ruptura total marcada pelo Modernismo do século XX.

Já a partir do século XVI, em plena fermentação renascentista, a exacerbação da visão crítica e a busca pela justificação de tendências e orientações dentro a produção artística, inaugurava a crítica de arte em seu caráter avaliador e interpretativo, sob forma de literatura artística. Levados por sua sensibilidade, escritores e poetas passariam a registrar em importantes testemunhos literários sua apreciação teórica e estética sobre obras de arte, uma tarefa para a qual se sentiam capacitados, talvez levados de forma intuitiva pela mesma compreensão de Adorno, que percebia "...toda a imagem como uma forma de escrita" ¹⁸.

Seria análise do escritor italiano Pietro Aretino (1492-1556) sobre a pintura veneziana que abriria as discussões filosóficas e teóricas sobre o fazer artístico. Mostrando-se, inicialmente, comprometida com as orientações ideológicas da época, a crítica literária de arte passaria mais tarde a se preocupar fundamentalmente com o caráter artístico da obra - e não com seu papel de registro de objetos, locais ou fatos; tampouco, com seu caráter de ensinamento moral ou religioso - reconhecendo como função principal da obra de arte sua simples existência como tal. Restringindo-se ao âmbito de literatos e de pessoas de alta condição social que, como responsáveis pelas encomendas e aquisições de objetos de arte detinham o poder de influenciar a produção artística, a crítica de arte assumiria um papel que iria além do simples juízo crítico, servindo como orientadora de gosto, preparando terreno para afirmação, ou desestabilizando e uma tendência artística. A força da opinião desses literatos, alçados a críticos, já pode ser sentida através da história da arte desde o século XVI e XVII, durante a Contra Reforma - quando a crítica estimulava a capacidade de persuasão da arte com finalidades religiosas e moralistas - ou quando reclamava a obediência dela aos princípios de autoridade - desaprovando Caravaggio (1573-1610) por sua rebeldia e recomendando a pintura "menos traumática" de Annibale Carracci (1560-1609). No século XVIII, o contexto iluminista colaboraria para o surgimento na Inglaterra de uma crítica mais científica, responsável por mudanças significativas na avaliação da arte, com a substituição do "belo" pela idéia de "qualidade", que passava,

então, a definir o valor artístico - conceito ainda hoje fundamental para crítica de arte. Recusando os dogmas normativos, a autoridade do modelo histórico e a beleza clássica, o julgamento do trabalho artístico se liberava para fixar-se à obra em si e à análise do processo criativo.

O Romantismo, em sua nova forma de interpretar a mensagem dos sentidos, privilegiava a liberdade espiritual e a imaginação do homem, introduzindo os valores românticos - centrados na simplicidade original, nas referências primitivas e nos sentidos íntimos e não coletivos - o que faria surgir uma nova maneira de decodificar o mundo e uma postura diferente perante a criação e a compreensão da arte. O caráter racional do enciclopedista Denis Diderot¹⁹ (1713 - 84), não o impediria de reconhecer e exaltar a importância da paixão e das escolhas de gosto, que comunicariam o "gênio" do artista, colaborando para tirar o observador da monotonia estética. Diderot, considerado o precursor da crítica moderna, agradecerá ao amigo Grimm²⁰ o pedido para que comentasse as exposições dos salões de arte de Paris que, segundo ele, o levava a lançar um olhar mais cuidadoso sobre a obra de arte e a fundar, em 1759, o jornal *Les Salons*, onde passaria a publicar suas críticas sobre as exposições anuais francesas.

Instituídos em Paris em 1746, para exibição dos trabalhos de pintura, escultura e arquitetura, os *Salons* de arte se transformariam num polo de atração para artistas plásticos franceses e estrangeiros. Convocados a manifestar sua opinião sobre as exposições, alguns escritores publicariam ensaios que, longe de se aterem a simples documentação e divulgação desses eventos, lançariam um olhar crítico à criação, passando a influenciar de forma positiva os rumos que seriam desenvolvidos pela produção artística. Ainda que sob a forma de trabalho encomendado por jornais e publicações especializadas, os comentários sobre os *Salons* proporcionariam aos homens de letras a oportunidade de defrontação com a difícil tarefa de transpor para a linguagem literária a expressão estética das obras. Essa estreita ligação estabelecida entre escritores e artistas plásticos— que se iniciara na esteira ideológica da Revolução Francesa— iria, através desse prolífico diálogo estético proporcionado pelos *Salons*, enriquecer a força criativa de ambas as partes, oferecendo uma oportunidade única para o desenvolvimento da crítica de arte, transformada ela própria em trabalho artístico.

Mais que divulgar obras de arte, os *Salons* seriam importantes por estimular o desenvolvimento de um diálogo fecundo entre as obras expostas pelos artistas e as idéias estéticas defendidas pelos críticos. A ideologia política havia contaminado de tal forma a arte, que muitos nutriam por ela sentimentos mais revolucionários do que

19 DIDEROT, Denis. Article Génie. In: *Oeuvres esthétiques*. Paris : Garnier, 1994.

20 STAROBINSKI, Jean. *Diderot dans l'espace des peintres*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991, p.13.

pela própria política. A afirmação de Stendhal²¹ (1783 - 1842): "Minhas opiniões, em pintura, são de extrema-esquerda"²², se mostra mais radical do que seu posicionamento no campo político, segundo ele, de centro-esquerda, aliado à grande maioria.

Questionamentos essenciais seriam abordados nesses ensaios, como o paradigma da perenidade do "belo clássico", sua compatibilidade com os novos tempos e a manutenção do julgamento da arte baseado em padrões antigos. Stendhal em seu ensaio sobre o Salon de 1824 tentaria desmoronar as ruínas clássicas resgatadas pelo arqueólogo e historiador de arte Johann Winckelmann (1717 - 68), tidas como a representação inquestionável do "belo", num conceito que iria se internacionalizar sob a forma de modismo. "O que me importa os baixos-relevos antigos! Vamos tentar fazer uma boa pintura moderna".²³

A partir do século XIX, a crítica de arte torna-se cada vez mais polêmica, chegando a intervir de forma ativa na situação social e política e ampliando sua divulgação junto ao público. O escritor John Ruskin (1819 - 1900) e o poeta Willian Morris (1834 - 96), ambos ingleses, lançariam-se a uma revalorização da ética e da religiosidade dos mestres do passado, na tentativa de recuperar a consciência estética dos indivíduos que, para eles, havia sido destruída pelo fazer industrial. A criação por Morris do centro *Arts and Crafts*, com o objetivo de produzir objetos comprometidos tanto com a arte quanto com a função, materializava o juízo estético em objetos reais, transformando a crítica literária em participante direta e ativa na produção artística. Ruskin se dedicaria a um extenso estudo sobre arquitetura medieval, publicando livros fundamentais sobre o assunto, como "As Sete Lâmpadas da Arquitetura" e "As Pedras de Veneza", onde a análise sobre arquitetura compete em beleza com sua prosa literária, numa lucubração tanto estética quanto crítica.

A interação entre as artes continuaria a gerar frutos instigantes: o poeta simbolista Stephane Mallarmé (1842-98) relacionaria a fonética da poesia com os signos escritos; Guillaume Apollinaire (1880-1918) com sua síntese visual entre a imagem e a poesia, seguindo a decomposição formal dos pintores cubistas, criaria "poesias visuais" que seriam retomadas pelo Modernismo; o poeta italiano Filippo Marinetti (1876-1978), que lideraria pintores, escultores e arquitetos dentro do movimento futurista; o poeta russo Vadimir Mayakovski (1893-1930), inspirador da vanguarda russa; o francês Andre Breton (1896-1966), poeta que serviria de orientação para o Surrealismo figurativo - para citar alguns que com sua arte escrita influenciariam de maneira decisiva às visuais. Em contrapartida, alguns artistas plásticos seriam, atraídos para a literatura, como, o pintor Giorgio De Chirico (1888-1978), que escreveria um romance surrealista.

Fica claro que as obras de arte produzidas tanto pela literatura, como pela pintura, escultura e arquitetura - incluindo ainda a dança e a música, seguindo a visão

21 Nom de plume de Marie Henri Beyle: escritor e crítico de arte, questionador do domínio do padrão clássico, defendido por Winckelmann, para a arte da época. Stendhal escreveria sobre o Salon de 1824 no *Journal de Paris*, publicando 16 artigos, de agosto a dezembro de 1824.

22 COMPAGNON, op. cit., p. 43.

23 STENDHAL (Marie Henri Beyle). *Salon de 1824*. In: HOLT, E. G. *From the Classicists to the Impressionists: art and architecture in the 19 th Century*. London: Yale University, 1986, p. 40.

unificadora do compositor Richard Wagner (1813-83) por uma arte total - são tecidas sobre uma urdidura única, formada pelo pensamento estético e crítico de uma época. Isso torna imprescindível aos que buscam uma compreensão mais aguda em quaisquer dos campos artísticos o estudo criterioso dessas interações e mútuas influências, sob pena de se captar apenas fragmentos de um corpo único. Ainda que nem sempre essas interdependências sobressaíam no desenho da trama, nelas repousam a estabilidade da estrutura do tecido único que compõe as Artes.

Os tempos modernos em sua turbulência multifacetada, geradora de transformações rápidas, treinariam a observação e estimulariam a veia crítica. Charles Baudelaire (1821-67) seria o primeiro a refletir sobre a forte carga de contradições que percebia vir embutida na modernidade - seu lado construtor e seu lado destruidor - com a arte adquirindo a característica dual de ser expressão e protesto contra todo o processo de modernização. Para Baudelaire, ao artista caberia extrair do mal que emanava do progresso "*a beleza transitória e fugaz de nossa vida presente*"²⁴, fazendo surgir uma arte pelas vias da negação, trazendo em si a resistência a essa própria modernidade em permanente transformação, indissociável do sentido de decadência pela rápida fruição a qual está condenada.

Charles Baudelaire é considerado um marco da poesia moderna, entretanto, não seria como poeta que despontaria na literatura, e sim como um intuitivo e sensível crítico de arte, autor de ensaios críticos para os *Salons* de arte de Paris. Seu mergulho no mundo sensível das artes visuais e no processo criativo do artista plástico, certamente, há de lhe ter servido como excelente exercício estético e imaginativo para a produção de suas "*Fleurs du Mal*", publicadas em 1857. Os ensaios de Baudelaire sobre os *Salons* de arte de 1845 e 1846, abririam caminho para a crítica romântica, destacando-se por suas abordagens incomuns às críticas dos Salões de até então - presas às análises das teorias estéticas e do conteúdo narrativo - passando a fixar-se no sentimento experimentado pelo artista ao criar sua obra e em suas qualidades técnicas e espirituais. Baudelaire antecipa nesses ensaios o papel de destaque que deveria ser reservado à imaginação na criação artística, e que viria a ser seu maior legado a parnasianos, simbolistas e surrealistas, seus herdeiros diretos. Sobre as análises dos Salões de 1846, 1855 e 1859, o historiador de arte italiano Giulio Carlo Argan²⁵ observava que Baudelaire dedicara esses ensaios aos burgueses que, como detentores do poder e do governo, deveriam ser capazes de sentir o "belo" nas artes plásticas que, para ele, seria tão indispensável quanto a própria poesia.

Em vez do "belo", a "qualidade" passava a definir a obra de arte moderna e esta "qualidade" consistia, para Baudelaire, na sua contemporaneidade, que a ligava às rápidas metamorfoses do mundo moderno. No Romantismo, a crítica de arte - que no período neoclássico era teórica e fundamentada na Razão - se transforma em

²⁴ *Ibidem*, p. 80.

²⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo : Schwarcz, 1995, p. 68.

crítica literária livre e imaginativa. Baudelaire perceberia as qualidades artísticas e espirituais do artista, não utilizando-se da Razão, mas de sua intuição e sensibilidade de poeta, já que a obra de arte na visão romântica deveria convocar os sentidos e não a inteligência.

*Eu sinceramente acredito que a melhor crítica é a que é ao mesmo tempo divertida e poética: não uma crítica fria e matemática a qual, sob o pretexto de explicar tudo, não tem amor nem ódio e se despe voluntariamente de todo fragmento de temperamento. Mas, entendendo que um bom quadro é a natureza refletida por um artista, a crítica que eu aprovo será este quadro refletido por uma mente inteligente e sensível.*²⁶

A imaginação, como chave para a criação artística, decomporia o mundo para recompô-lo segundo uma nova concepção, com o artista captando e transportando a realidade, numa metamorfose criativa, para sua obra: esta seria a função essencial do artista moderno. A natureza, sendo eterna, não poderia ser compreendida como "moderna", não cabendo a arte que se pressupõe moderna imitá-la, mas transmutá-la pela intermediação do olhar sensível do artista.

*Assim como cada idade e cada povo tem desfrutado a expressão de sua própria beleza e tradição—e se, pelo Romantismo, você é preparado para entender a mais recente, a mais moderna expressão do belo—então, para o crítico justo e apaixonado, o grande artista será aquele que combinará... à qualidade de naïveté o maior valor possível do romantismo"*²⁷.

A definição de Romantismo feita por Baudelaire - "...Romantismo não se situa nem na escolha dos temas nem na fidelidade exata, mas num modo de sentir" - dimensiona o valor dado à imaginação e à liberdade criativa pelo pensamento romântico, que se enquadrava perfeitamente nessa realidade variada e cheia de angústias dos tempos modernos. A sua sensibilidade para com as idéias latentes no campo estético pareciam, por vezes, antecipar tendências, como quando, na terceira parte do ensaio sobre o Salon de 1846, Baudelaire teoriza sobre a cor, antecipando as pesquisas artísticas modernas, que começariam a ser desenvolvidas entre anos de 1860 e 1870 em Paris, pelo movimento impressionista.

*Vamos imaginar uma bela expansão da natureza, onde há completa liberdade para tudo ser tão verde, vermelho, empoeirado ou iridescente quanto se deseje; onde todas as coisas, variadamente coloridas de acordo com suas estruturas moleculares, sofram contínua alteração pela transposição de sombra e luz*²⁸.

Apesar de não estar vivo para presenciar a primeira exposição dos artistas impressionistas "independentes", no estúdio do fotógrafo Nadar em 1874, Baudelaire conseguira levantar a discussão sobre as experimentações estéticas, levada a cabo pelos impressionistas, que pretendiam revolucionar a arte clássica dos Salons, considerada tediosa tanto por eles quanto pelo poeta que, em seu ensaio sobre a exposição

38 1859, queixava-se da monotonia das exposições.

²⁶ BAUDELAIRE, Charles. The salon of 1846. In: HOLT, E. G. *From the Classicists to the Impressionists: art and architecture in the 19 th Century*. London : Yale University, 1986, p.173.

²⁷ Ibidem, p. 173-174.

²⁸ Ibidem, p. 176.

...esse gênero de mercadoria tão fastidioso a que se dá o nome de Salão... Os pensamentos sugeridos pela visita deste Salão são de uma ordem tão simples, tão antiga, tão clássica, que sem dúvida poucas páginas me serão suficientes para expô-los²⁹.

A imaginação do artista valorizada por Baudelaire indicava o caminho da observação da natureza nas suas possibilidades de variações e metamorfoses, idéias que fundamentariam o impressionismo dos artistas rebeldes. Em alguns trechos a crítica parece referir-se diretamente aos estudos de sombras coloridas e relações entre as cores complementares.

*De acordo com a alteração da posição do sol, tons mudam seus valores, mas, sempre respeitando suas simpatias e antipatias naturais, continuam a viver em harmonia fazendo concessões recíprocas. Sombras deslocam-se vagarosamente e as cores são colocadas em luta com elas... Algumas cores lançam de volta seus reflexos uma sobre outra, modificando suas qualidades próprias com um brilho de transparência, tomam emprestado essas qualidades, combinando e recombinao numa série infinita de casamentos melodiosos...*³⁰.

Considerando que "os coloristas eram poetas épicos" e que os "puros desenhistas eram filósofos e dialéticos"³¹, Baudelaire elegeria o pintor Eugène Delacroix (1798-1863) como representante dos coloristas românticos, conseguindo utilizar as cores como tonalidades da emoção, ligando-se ao que seria o "novo" moderno da pintura daquela época.

*Excelente desenhista, prodigioso colorista, compositor ardente e fecundo, tudo isso é evidente e foi dito. Mas como explicar que ele produza a sensação de novidade? ...dotado de imaginação mais rica, ele expressa sobretudo o íntimo da mente, o aspecto surpreendente das coisas... Numa Palavra, Eugène Delacroix pinta sobretudo a alma em seus melhores momentos.*³²

Admirador tanto da cor quanto da linha, Baudelaire perceberia ainda - como Diderot já havia feito - a importância dos "traços do instante" como forma de expressão. Constantin Guys (1805-92) e Honore Daumier (1808-79) seriam exaltados por Baudelaire pela capacidade de absorver a essência dos novos tempos, através da rapidez de seu traço e da atualidade de seus temas. A caricatura teve um papel de destaque no século XIX, chegando a contagiar coloristas como Delacroix, que aventuraram-se pelos caminhos dos traços rápidos. Exagerando as características principais, sem deixar de ser fiel ao espírito do retratado, Daumier utilizava-se da liberdade do traço e da precisão da memória para captar o fragmento, o não-acabado, que para Baudelaire era a representação que mais se adequava a vida moderna "...há na vida trivial, na metamorfose diária das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista uma igual velocidade de execução".³³

29 COELHO, Teixeira (org.). O salão de 1859: O artista moderno. In: A modernidade de Baudelaire. São Paulo, 1988, p. 59-60.

30 BAUDELAIRE, 1986, op. cit., p. 177.

31 Ibidem, p. 178.

32-COELHO, O pintor da vida moderna. In: A modernidade de Baudelaire. São Paulo, 1988, p. 96-97.

33-Ibidem, p. 163.

O fragmento era tudo o que se poderia assimilar das velozes imagens do cotidiano— resultado de mais uma angustiante escolha do artista moderno. A agudeza da observação e a precisão do registro desses fragmentos captados pela memória por Daumier faria da caricatura a arte mais apropriada para a comunicação estética desses tempos, voláteis e urgentes, da modernidade.

Um artista ... se vê ... invadido por um batalhão de detalhes, todos pedindo justiça com a fúria de uma multidão ávida de igualdade absoluta. Toda justiça se acha obrigatoriamente violada; toda harmonia destruída, sacrificada; a mínima trivialidade torna-se enorme; a mínima pequenês, usurpadora. ³⁴

Baudelaire admirava esse "registro do instante" - resumos instantâneos em forma de esboços feitos para a imprensa - um gênero de trabalho que seria depois substituído pela fotografia. Entretanto, a imagem fotográfica iria receber o desprezo do escritor, que via na fidelidade de seu realismo um perigo para a arte, temor que expressa em sua crítica ao *Salon* de 1859.

Um Deus vingativo atendeu os pedidos dessa multidão. Daguerre foi seu messias... a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal...

... um povo cujos olhos se acostumam a considerar os resultados de uma ciência material como produtos do belo, não diminuiu singularmente, ao cabo de um certo tempo, a faculdade de julgar e de sentir o que há de mais etéreo e de mais imaterial ? ³⁵

Servindo como um elo de união para a humanidade, a modernidade revela-se uma unidade paradoxal, pelo seu caráter de desunidade, de desintegração e mudança constante, atirando a todos num turbilhão de ambigüidades, gerador de ansiedade e angústia. Esse sentido contraditório justificaria visões antagônicas - melancólica e irônica em Baudelaire, positiva e progressista em Victor Hugo (1802-85) - encarnando um misto de desconfiança e entusiasmo, que envolveria tudo quanto fosse novo: entusiasmo pelo inusitado; desconfiança pelas suas conseqüências e efetividade. Todas essas modernidades eram únicas, mas interligadas, fazendo com que o crítico Marshall Berman (1940 -) afirmasse que "O fato de você não poder pisar duas vezes na mesma modernidade tornará a vida moderna especialmente indefinível, difícil de compreender" ³⁶.

As duas grandes revoluções dos tempos modernos - a francesa e a industrial - inauguraram um período a partir do qual tudo pareceu tornar-se contraditório e de difícil definição. O anseio do homem por liberdade e por sua autodeterminação colocariam todos os antigos valores em cheque, já que nenhum deles parecia ser adequado para explicar o significado ou fornecer diretrizes a esses novos tempos. A velo-

34-Ibdem, p. 179.

35-Ibdem, p. 74.

36-BERMAN, op. cit., p. 139.

cidade com que a tecnologia invadiria o século XIX alteraria todo o sentido de tempo e de espaço, forçando o indivíduo a assumir uma nova estrutura mental. Nas metrópoles modernas, o ritmo da vida acelerado forçava seus habitantes a um convívio frenético, quase hostil, com uma multidão sobre a qual nada sabiam, num ambiente pouco familiar e que lhe oferecia perigo. A multidão acentuava a condição da solidão humana e, entretanto, seria ela a grande companheira do indivíduo na cidade moderna. Esses sentimentos paradoxais fundamentariam essa nova era, onde a tudo se permite conferir um duplo sentido. Tudo é múltiplo: múltiplas ideologias, múltiplas opiniões, múltiplas sensações. Euforia e agonia como faces contrapostas e complementares de uma mesma moeda. A autonomia de pensamento garantindo ao homem a angustiante oportunidade das múltiplas escolhas.

Baudelaire em sua literatura crítica e poética, encarna as angústias dilacerantes pelas quais iriam passar todos os artistas a partir dos românticos, em busca do que seria o "moderno". Apesar de buscar o "novo", o poeta resistia à modernização da sociedade e à industrialização. A modernidade baudelairiana é ambígua e nisso reside seu sentido agudo de contemporaneidade, onde o convívio com as contradições e indefinições posiciona a modernidade como um momento em aberto, ainda por construir-se. A arte, desvinculada dos padrões antigos, assume a autonomia que viria a ser um fator essencial na arte moderna, mas que também colocaria em risco seu próprio futuro.

A visão de Baudelaire vem sendo sentida como a mais pertinente às leituras pelas quais a arte tem passado na atualidade. Não por ser a mais importante, já que a condição de indefinível afasta da modernidade qualquer possibilidade de hierarquização, mas pelo sentido de *spleen*, pela sensação de desespero e de desastre iminente - sentimentos comuns aos finais de século - e que aparece nos diários do poeta na expressão: "*O mundo vai acabar*". O conceito de modernidade identificado desde a primeira hora com Baudelaire, mantém-se atual em seus fundamentos de perplexidade, admiração e temor ante a seqüência evolutiva do progresso, onde ela poderia levar e seu sentido de decadência.

Baudelaire, acima de tudo, queria inserir-se no presente, o que de fato conseguiu, sem precisar para isso levantar barricadas contra o passado. Diferente do poeta Arthur Rimbaud (1854-91) que recusava firmemente o antigo - Baudelaire não se alistaria nas fileiras dos poetas "multiplicadores do progresso", mantendo um vínculo profícuo com as referências do passado. Na inexorabilidade do "moderno", trazido pelo progresso, ao qual se via obrigado a aderir, e na certeza da evanescência desse "novo", residia toda a angústia que faria Baudelaire, em 1855, questionar: "*Mas onde está, eu vos pergunto, a garantia do progresso para o amanhã? Digo que ela só existe na vossa credulidade e na vossa fatuidade*"³⁷.

37-COMPAGNON, op. cit. p.126.

A pós-modernidade nos colocaria face a face com a questão: o progresso da arte continuará percorrendo essa linha aberta pela modernidade rumo ao desconhecido, sem parâmetros ou sentido prévio? A renúncia às referências históricas feitas pela arte moderna, assim como a autonomia que a desvinculava das funções política e social, a encaminharia para um vazio, onde o "novo" perde a força de sua conotação pelo próprio descrédito de sua permanência como tal. As antigas tradições haviam sido recusadas sem que se estabelecesse o que as substituiria; a própria habilidade manual do artista fora desprezada, não sendo exigido, paradoxalmente, que para ser pintor fosse preciso saber pintar. É nesse ponto que a modernidade baudelaireana revela-se tão atual, quase visionária em sua percepção imediata das contradições, sobre as quais estava sendo construída a estética moderna. A convivência de duas idéias contraditórias: a liberdade e a fatalidade, estruturava o ideal do progresso sobre bases de difícil sustentação. Essa consciência Baudelaire teria desde o começo e se manifestaria em sua poesia através de uma ironia e agressividade, compreensíveis em quem conseguia antever a desilusão para com a trajetória dessa modernidade, ainda em seus primeiros passos.

Para o historiador de arte, que se ocupa com as obras do passado, reconhecer o verdadeiro artista não é tão difícil, bastando esperar o que de valioso sobrar na bateia do tempo; para o crítico, que precisa trabalhar com a arte contemporânea, a tarefa torna-se mais complicada. Se é verdade que Baudelaire acertou com Delacroix e enganou-se supervalorizando Constantin Guy (1805-92), desconsiderando Gustave Courbet (1819-77) e Edouard Manet (1832-83), sua força como crítico se mantém, graças à agudeza de suas idéias e pela antevisão de tendências que se confirmariam no campo das artes plásticas.

As vanguardas artísticas lutariam pela autonomia da arte e por um desligamento da história, que havia condicionado toda sua trajetória, abandonando o sentido de continuidade e libertando-se da obrigatoriedade da inovação. Esta auto-suficiência descomprometida com o desenvolvimento progressivo, garantia uma liberdade de criação que se mostraria um tanto difícil de ser aplicada e que não encontraria apoio de importantes críticos contemporâneos, como Clement Greenberg (1909-94).

Nada poderia estar mais longe da autêntica arte de nosso tempo que a idéia de ruptura de continuidade. Arte é —entre outras coisas— continuidade, e é impensável sem ela. ³⁸

42 A arte que lutou por uma ruptura com a tradição acabaria, pela repetição dessa ação continuada, estabelecendo também uma tradição de ruptura. A pós-modernidade, parece se encaminhar na direção de um rompimento com a própria ruptura, renunciando em parte ao Modernismo do século XX e mostrando uma tentativa de retomada, ainda que de forma fragmentada, dos estilos e técnicas históricas.

38-GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura: ensaios críticos*. São Paulo : Ática, 1996, p. 13.

Querendo se posicionar além da atualidade, a pós-modernidade busca um lugar à frente da própria inovação, tornando-se tão contraditória quanto a própria modernidade.

Baudelaire conseguiu antever o perigoso caminho pelo qual a arte intencionava trilhar, perseguindo a recusa da tradição e rompendo totalmente com a continuidade histórica. A volta apontada pela pós-modernidade - ou talvez melhor chamar de pós-modernismo, já que o sentido de modernidade parece não ter se esgotado - e o desejo de projetar-se para além de seu próprio tempo, mostra uma resistência da arte à ideologia de ruptura das vanguardas e uma inclinação ao retorno à linha de continuidade, sem que ela volte a aprisionar-se na história. Assim, como afirma Compagnon, "*Apesar de livres da história, acabamos por voltar a Baudelaire*"³⁹.

A estreita ligação de parentesco entre a literatura e as artes visuais, da qual Baudelaire é um dos melhores exemplos, mantém a arte e literatura ligados numa simbiose, que coloca toda a energia criativa a serviço da decodificação e expressão das emoções humanas. Obras e autores de diferentes campos artísticos são com frequência retomados pela historiografia da arte, justamente por aquele sentido de "eterno", tão valorizado na obra de Baudelaire, e que permite conjugar à inauguração de um "novo", certo caráter de perenidade. A verdadeira obra moderna resultaria dessa busca baudelairana, tentando impedir que a progressão do tempo lhe retire o poder de emocionar e de surpreender os espíritos.



Figura 1. Charles Baudelaire retratado por Fantin-Latour (1836-1904) na pintura "Homenagem a Delacroix"⁴⁰, exibida no *Salon* de 1864, onde o poeta aparece rodeado por admiradores do pintor romântico, falecido um ano antes. Ao fundo, da esquerda para a direita: Cordier, Legros, Whistler, Manet; À frente: Duranny, Fantin-Latour, Champfleury e Charles Baudelaire, sentado no canto direito

39-COMPAGNON, op. cit., p.126.

40- Imagem reproduzida de ORLANDI, E. *The life and times of Delacroix*. London : Hamlyn Publishing Group, 1968. p. 20.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARGAN, G. C. (1995 a) Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo : Schwarcz.,
- _____. (1995 b) Arte e crítica de arte. Lisboa : Estampa.,
- BAUDELAIRE, C. (1985) As flores do mal. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.
- _____. (1965). Critique d'art. Paris : Armand Colin.
- _____. (1986). The salon of 1846. In: HOLT, Elizabeth Gilmore. From the classicists to the impressionists: art and architecture in the 19th Century. London : Yale University.
- BENJAMIN, W. (1994). Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo : Brasiliense (Obras escolhidas III).
- BEYLE, M. H. Salon de 1824. In: HOLT, E. G. (1986). From the classicists to the impressionists: art and architecture in the 19th Century. London : Yale University.
- BERMAN, M. (1986). Tudo que é sólido desmancha no ar; a aventura da modernidade. São Paulo : Companhia das Letras.
- COELHO, T. (org.) (1988). O salão de 1859: O artista moderno. In: A modernidade de Baudelaire. São Paulo.,
- _____. (1988). O pintor da vida moderna. In: A modernidade de Baudelaire. São Paulo.
- COMPAGNON, A. (1996). Os cinco paradoxos da modernidade. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- DELACROIX, E. (1979). Diário. (estratos). Lisboa : Estampa.
- DIDEROT, D. (1994). Article Génie. In: Oeuvres esthétiques. Paris : Garnier.
- GREENBERG, C. (1996). Arte e cultura: ensaios críticos. São Paulo: Ática.
- HAAR, M. (1994). Art et vérité. In: Essai sur l'ontologie des œuvres. Paris : Hatier.
- ORLANDI, E. (ed.) (1968). The life and times of Delacroix. London : Hamlyn Publishing Group.
- PEVSNER, N. (1995). The sources of modern architecture and design. Londres : Thames and Hudson.
- STAROBINSKI, J. (1991). Diderot dans l'espace des peintres. Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- _____. (1994). La vision fidèle. In: L'Invention de la liberté. Genève : Skira.
- STENDHAL (1986). Salon de 1824. In: HOLT, Elizabeth Gilmore. From the classicists to the impressionists: art and architecture in the 19th Century. London : Yale University.