CIDADES: ESPAÇOS POETICOS

CITIES: POETIC SPACES

Marcos Antonio de Menezes[1]

Resumo:
Este artigo discute a relação da poesia do francês Charles Baudelaire (1821 – 1867) e o espaço urbano que a gerou, poeta que é menos conhecido pelos seus inúmeros trabalhos como crítico de artes do que por sua obra-prima, *As Flores do Mal*, único livro de poesias que escreveu ao longo de seus 46 anos de vida, mas que o transformou em um dos poetas franceses mais conhecidos em todo mundo.
Palavras-chave: Cidades, poesia, História, Baudelaire.

Abstract:
This article discusses the relationship of the French poet Charles Baudelaire (1821 - 1867) and the urban space that generated it, a poet who is less known for his numerous works as a critic of art than by his masterpiece, The Flowers of Evil, only book of poems that he wrote along his 46 years of life, but that made him one of the most popular French poets worldwide.
Key-words: Cities, poetry, history, Baudelaire.

[1] Professor Adjunto do Depto (Jataí) e do Programa de Pós-Graduação (Goiânia) em História da Universidade Federal de Goiás. Doutor em História da Cultura pela UFPR. E-mail: pitymenezes.ufg@gmail.com

Seguindo uma tradição surgida com Denis Diderot que, entre 1759 e 1781, resenhou os salões de arte de Paris, que desde 1677 são abertos ao público, Baudelaire iniciou-se na crítica de arte, publicando na imprensa sua análise do Salão de 1845, o que repetiu no ano seguinte. Também resenhou a Exposição Universal de 1855 e o Salão de 1859.

Baudelaire, que viveu e viu a passagem do neoclassicismo para o romantismo, soube compreender as mutações que ocorreram no campo artístico e teorizou sobre o que acontecia, elaborando, de uma forma original, o conceito de "arte moderna". Ele não defendeu este ou aquele artista, mas impôs um estilo para a compreensão da "arte moderna".

Particularmente dois artistas fixaram a atenção do crítico, Eugéne Delacroix e Constantin Guys. Sobre este último, Baudelaire escreveu o ensaio O Pintor da Vida Moderna, texto no qual melhor expôs sua teoria daquilo que definiria como "arte moderna" e onde cunhou a expressão. Publicado no *Figaro*, em 26 e 29 de novembro e 3 de dezembro de 1863, refere-se Baudelaire a G, ilustrador de jornais que havia coberto a Guerra da Criméia e retratado a vida de Paris durante o Segundo Império.

Já Delacroix fascinou Baudelaire por se opor à frieza racional do neoclassicismo. A forma como o pintor usava as cores, criando uma atmosfera para além de uma fotografia da realidade, na qual existia imaginação, fez com que o crítico o apresentasse como um pintor moderno. No Salão de 1846, quando abordou as pinturas de Delacroix, Baudelaire expressou sua irritação ante a comparação que então se fazia entre o pintor e o escritor Victor Hugo — este, um romântico, segundo a crítica literária. Para Baudelaire, ao contrário, seria romântico Delacroix, a quem o público elegera chefe da escola moderna.

As qualidades pelas quais Delacroix se distancia de Hugo são, na concepção de Baudelaire, altamente significativas para sua definição do que seria romantismo e, por conseqüência, a modernidade.

> Um começa pelo detalhe, o outro, pela compreensão íntima do tema; donde resulta que só toca na pele, e o outro arranca as entranhas. Muito materialista, demasiado atento às superfícies da natureza, o Sr. Victor Hugo se tornou um pintor em poesia; Delacroix, sempre respeitando seu ideal, é muitas vezes, sem mesmo o saber, um poeta em pintura. (BAUDELAIRE, 1995, p. 663)

Já a pintura de Guys aproxima Baudelaire dos temas urbanos que, no século XIX, passaram pela corrente sangüínea da arte. É neste outro lado da arte, o "efêmero", o "contingente", que ele vai buscar a outra metade do "eterno e imutável", percebidos na obra de Guys que, para o crítico, é a própria modernidade feita de "belezas passageiras e fugazes". Recorrer a um modelo como o pintor Jacques-Louis David, que usava temas gregos ou romanos nas suas obras, tornara-se naquele momento, segundo Baudelaire, caricato para um pintor, diante da vida urbana. Em suas palavras: "O espetáculo da vida elegante e das milhares de existências flutuantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade – criminosos e prostitutas –, a Gazette des Tribunaux e o Moniteur nos provam que basta abrirmos os olhos para conhecermos nosso heroísmo" (BAUDELAIRE, 1995, p.730).

Constantin Guys é, para Baudelaire, aquele que se assemelha ao *L`Homme des Foules*, referência ao conto, traduzido por Baudelaire, do escritor americano Edgar Allan Poe, no qual um homem convalescente sai de sua posição em um café e se mistura à multidão a perseguir um velho que lhe havia despertado a atenção. Guys seria aquele que, espiritualmente, encontra-se em estado de convalescença: "Ora, a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostra as mais triviais" (BAUDELAIRE, 1988, p. 1680).

Desde metade dos anos de 1840, Baudelaire defendia uma nova atitude nas artes. Seu *Salão de 1845* é um texto curto, menos denso que suas últimas observações sobre pinturas e pintores. Era o início. Escreve ele: "O salão, em suma, assemelha-se a todos os salões precedentes" (BAUDELAIRE, 1995, p. 1079).

Chamam-lhe a atenção apenas algumas peças de Willliam Haussoulier, de Delacroix e de Alexandre-Gabriel Decamps: "Mas em matéria de invenção, de idéias, de temperamento, não houve melhora em relação ao de antes" (p. 1079). Lamenta que os artistas que expuseram neste salão não se deram conta de que "o heroísmo da vida moderna nos envolve e nos pressiona" (Ibidem, idem.). Ele espera pelo futuro em que "o pintor, o verdadeiro pintor saberá arrancar à vida atual a sua componente épica e ambiciona que possam os verdadeiros pesquisadores nos oferecer no próximo ano a alegria singular de celebrar o surgimento do novo!" (p. 1079).

Se estes comentários pareciam um pouco vagos para a renovação artística, no Salão de 1846 um estilo jornalístico arrojado é adotado. Neste texto, Baudelaire mostra o quão à beleza é múltipla e relativa: "Antes de buscar qual pode ser o épico da vida moderna, e de provar, com exemplos, que nossa época não é menos fecunda que as antigas em motivos sublimes, pode-se afirmar que, como todos os séculos e todos os povos tiveram sua beleza, nós temos inevitavelmente a nossa. Isto é normal" (p. 683.).

Para Baudelaire, o artista tem de estar vinculado com sua época. Esta é a condição da produção da arte moderna. Assim, a obra está ligada ao tempo e à história: "Existem, pois, artistas mais ou menos capazes de compreender a beleza moderna" (p. 730.). Neste caso, a modernidade é mais que um período histórico, é atitude, consiste em procurar, por uma decisão da vontade de construir uma eternidade particular: "A vida parisiense é fecunda em termos poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos envolve e nos sacia como a atmosfera; mas não o vemos" (p. 731).

O poeta nega o curso do tempo, o tempo linear. Ele o constrói e encontra o heróico. Ele heroifica o presente. Mas não se trata da sacralização do presente e nem só da sua apreensão como fugidio. Ser moderno, para Baudelaire, é tirar do agora o que ele tem de poético. É antes uma atitude. Mais uma vez ele lembra que a beleza moderna é particular. Ele termina seu *Salão de 1846* conclamando seus contemporâneos à percepção do agora, lembra que os heróis do passado são os heróis do passado e que o presente tem seus heróis e eleva Honoré de Balzac à estatura de Publius Vigílio Marco. Afirma ser Balzac: "o mais heróico, o mais singular, o mais romântico e o mais poético entre todas as personagens que tirastes de vosso peito" (p. 731).

Baudelaire quer uma poesia e uma arte que um dia se torne clássica por ter falado de seu presente. Esta heroificação é irônica, o clássico moderno é precário, a modernidade rompe com a tradição. Então, ela será colocada à prova e verificar-se-à se ela pode ser clássica. Em Baudelaire, a modernidade cheira à morte, à destruição do tempo e a metrópole é o lugar desta morte. É em *As Flores do Mal* que a cidade grande e a multidão, sem serem um tema explícito, desenham a modernidade. Em todo *Quadros Parisienses* a cidade é mostrada em sua fragilidade: a cidade moderna como ruína antiga. No poema O Cisne (veja fragmentos abaixo), Paris é mostrada como mimese da morte.

Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel); [2]
(BAUDELAIRE, 1985, p. 327-327)

Paris muda! Mas nada em minha nostalgia.
Muda! Novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em min é alegoria.
E essas lembranças pesam mais que rochedos. [3]
(*Ibidem, Idem*.)
O Cisne. O Cisne. V- 7-8 e 29-32. (grifos meus)

A leitura que Walter Benjamin faz do conceito de modernidade em Baudelaire mostra como ele cita a Antigüidade. Benjamin faz da relação antigo/moderno em Baudelaire a aproximação com a alegoria barroca. Para ele, o mundo capitalista assemelha-se ao barroco.

O poeta já não encontra nas palavras o sentido habitual: a lírica tradicional caduca. São outras as palavras, as imagens usadas pelo poeta lírico moderno. Mas também é outra sua percepção, os seus sentidos, as suas paixões. Ressurgem-se as condições de articulação do efêmero com o eterno, como no período barroco, há uma nova função da visão alegórica no século XIX. É pela alegoria que Baudelaire põe a modernidade à distância. O *spleen* transforma o presente em antigüidade, em realidade frágil da qual, no próximo instante, só subsistem as ruínas. As àguas-forte de Méryon, tão admiradas por Baudelaire, mostram Paris simultaneamente em ruínas, em escombros, e em construção. Encarnam o caráter alegórico da modernidade face à experiência da transitoriedade e da morte.

A teoria da arte moderna de Baudelaire culmina, assim, em uma teoria do artista moderno. O artista deve aprender a observar e esquecer o que as escolas lhe ensinaram. Em suma, o artista do moderno é um sofisticado homem do mundo sem ser um cínico despreocupado. O verdadeiro artista é inteiramente treinado pela observação e pela sensibilidade e não simplesmente pela técnica. É por isso que Baudelaire achou Delacroix um grande pintor. Ao opor Delacroix a Hugo, o poeta vê no romantismo de Delacroix só imaginação e nem uma técnica.

Em *A Arte Filosófica*, Baudelaire, de início, lança a pergunta: "O que é a arte pura segundo a concepção moderna? E responde: É criar a magia sugestiva que contenha o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artis-

[2] "Le vieux Paris nèst plus (la forme d´un ville / Change plus vite, hélas! Que le coeur dún mortel);"

[3] "Paris chage! Mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé! Palais neufs, échafaudages, bloc, / Et mês souvenirs sont plus lourds que dês rocs."

ta e o próprio artista" (BAUDELAIRE, 1995, p. 789.). Não há aqui confiança exclusiva nem na razão, nem na imaginação. Se lermos as poesias de Baudelaire, especialmente às do ciclo urbano, *Quadros Parisienses*, à luz de suas reflexões sobre arte, particularmente sobre pintura, perceberemos o quanto ele incorporou destas reflexões. Em um poema como A Uma Passante é visível a execução prática destas idéias.

A Uma Passante

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa.
Erguendo e sacudindo a barra do vestido

Pernas de estátua era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia.
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... E a noite após? — Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste! [4]
(BAUDELAIRE, 1985, p. 326-327.)

Ao fazer uma leitura do soneto, Benjamin observa a presença fenomenológica do erotismo na grande cidade: "Pode-se dizer que não trata da função da massa na existência do burguês, mas na do ser erótico" (BENJAMIN, 1994, p. 42.). Para ele, a cidade grande — aquela que nasce no século XIX — pode proporcionar experiências bizarras, como a de um encontro amoroso em que o que permanece é o trauma por uma promessa não realizada: "O arrebatamento desse habitante da cidade não é tanto um amor à primeira vista quanto à última vista. O nunca da última estrofe é o ápice do encontro, momento em que a paixão aparentemente frustrada, só então, na verdade brota do poeta como uma chama" (p. 43.).

[4] "La rue assourdissante autour de moi hurlait/ Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse/ Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé camme un extravagant, / Dans son oeil, ciel livide aù germe l'ouragan,/ La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.// Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté/ Dont le regard m'a fait soudainement renaître,/ Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?// Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!/ Car j'ignore aù tu fuis, tu ne sais aù je vais,/ O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!"

Para Benjamin, o elemento principal de *A Uma Passante*, é a multidão, que provoca o surgimento e desaparecimento da misteriosa mulher: "Nenhuma expressão, nenhuma palavra, designa a multidão no soneto 'A uma passante'. No entanto, o seu desenvolvimento repousa inteiramente nela, do mesmo modo como o curso do veleiro depende do vento" (p. 117.). Ainda no dizer de Benjamin, o poema é a marca característica do interesse de Baudelaire pela multidão anônima: a mulher que passa pode ser qualquer uma e ninguém.

A multidão está presente em toda a obra baudelairiana, embora não se faça nenhuma menção a ela. Ela deixa pegadas em toda a criação do poeta: "Como se convidada a uma dança macabra, a multidão compacta avança com seus esqueletos e espectros que abraçam o transeunte já agora em pleno dia" (JUNQUEIRA, 1985, p. 89).

O que interioriza a multidão na obra e dá sentido ao texto é a forma como o cenário é apresentado; não a vemos, mas sabemos de sua existência. Assim, na descrição do cenário, o externo se interioriza na obra. A estética acurada desse poeta francês dá conta dos temas que a métrica de um poeta mediano mataria.

O crítico alemão Dolf Oehler propõe uma analogia entre o poema *A Uma Passante*, de Baudelaire, com o quadro de Delacroix *A Liberdade Conduzindo o Povo*, de 1830, e com a Revolução de 1848: "Em meio aos gritos e uivos da rua surge diante do melancólico a viúva que passa em toda sua majestade e o tira de seu spleen — ela é como a Liberté de Delacroix ao gosto do dândi e teórico da modernidade Charles Baudelaire" (ORLHER, 1992, p. 105-106). Tal análise não só confirmaria nossa premissa da influência da teoria a respeito da arte pictórica, desenvolvida pelo poeta, sobre sua criação poética, mas também a influência das obras em si sobre sua poesia, que seria o resultado, em palavras, daquilo que seus pintores preferidos disseram com tintas, pincéis, cores. O poeta era freqüentador assíduo do ateliê de seus amigos pintores, tanto é que Coubert, ao retratar o próprio local de trabalho, *O Estúdio do Pintor*, mostra-o no canto esquerdo docilmente lendo um livro. Também Manet, em *Música nas Tulherias*, coloca-o no centro na cena.

Baudelaire, mais que trabalhar a matéria bruta, entregava à imaginação criadora elementos já elaborados: gravuras, telas, estátuas. O segundo poema publicado por Baudelaire, Dom Juan nos Infernos, nasceu de uma litografia de Pierre-Narcisse Guérin e do quadro de Delacroix intitulado *Dante e Virgílio*. O poeta

compôs versos para obras dos amigos Manet, Honoré Daumier e Delacroix. Estes poemas aparecem em *As Flores do Mal*, na seção Épigraphes.

Os *Quadros Parisienses* retratam suas caminhadas por Paris e evocam lembranças, muitas delas, de quadros dos pintores amigos, que tinham por tema a cidade. A influência de Paris lhe fez descobrir a necessidade de evasão, de liberdade. Antes mesmo da época apropriada, "pintava" a multidão do bulevar, como Monet e Renoir, os cafés da moda, como Manet e Degas, as prostitutas, como Lautrec.

> Admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedras acariciadas pela bruma ou fustigadas pelo sobro do sol. Admira as belas carruagens, os garbosos cavalos, a limpeza reluzente dos lacaios, a destreza dos criados, o andar das mulheres ondulosas, as belas crianças, felizes por viverem e estarem bem vestidas; resumindo, a vida universal (BAUDELAIRE, 1988, p. 171).

Se estas não fossem palavras de Baudelaire sobre o amigo Constantin Guys, poderiam, sem dúvida nenhuma, ser empregadas para falarmos sobre seus poemas reunidos em *Quadros Parisienses*. Esses poemas são, na verdade, pinturas escritas, ou melhor, palavras coloridas de tinta, onde a pena do poeta vira pincel e seu tinteiro, palheta com tintas de vários matizes que vão do claro ao escuro em um único movimento da mão do artista.

Em *O Pintor da Vida Moderna*, o "modernismo" não aparece como uma questão de forma, de reação contra certas convenções de estilo, mas depende dos temas escolhidos pelo artista: a vida das grandes cidades, seus tipos característicos, a moda, as multidões. A exigência em retratar o mundo moderno supera a estética romântica. Pode se dizer que o artista deixa de ser moderno no exato momento em que deixa de ser "rebelde" para ser um "herói". Este espírito de revolta estética encontra na Paris tumultuada pela reforma urbanística de Haussmann, uma realidade já em ruínas. Essa cidade-sujeito em mutação materializa a impureza de tudo o que há, em sua vocação para a metamorfose. Este presente, em que se prepara o futuro, encontra-se numa relação indissolúvel com o passado, uma vez que coabita com suas ruínas.

Na crítica sobre o Salão de 1859, Baudelaire faz o seguinte comentário sobre as águas-fortes de Charles Méryon:

> Raramente vi representada com mais poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades de pedras edificadas, os campanários indicando o céu, os obeliscos da indústria vomitando para o firmamento seus blocos de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos em reparação, revestindo o corpo sólido da arquitetura com sua própria arquitetura vazada de uma beleza tão paradoxal, o céu tumultuoso, carregado de cólera e rancor, a profundidade das perspectivas aumentada pelo pensamento de todos os dramas que nela estão contidos; nenhum dos elementos complexos que compõem o doloroso e glorioso cenário da civilização fora esquecido (BAUDELAIRE, 1988, p. 136.).

Suas ideias se assemelham às encontradas no poema Paisagem, que abre a série *Quadros Parisiense* e que foi publicado pela primeira vez a 15 de abril de 1857 em *Le présent*. Tal qual na descrição do trabalho de Méryon, que era amigo de Baudelaire, a quem tinha como seu principal crítico, o poema mostra a cidade com suas luzes, seus ruídos, seus edifícios, paradigma da imaginação que voluntariamente se priva de todo e qualquer espetáculo natural.

> Quero, para compor os meus castos monólogos,
> Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,
> E, junto aos campanários, escutar sonhando.
> Solenes cânticos que o vento vai levando, só, na água-furtada,
> Verei a fábrica em azáfama engolfada;
> Torres e chaminés, os mastros da cidade,
> *E o vasto céu que faz sonhar a eternidade.* [5]
> (BAUDELAIRE, 1985, p. 316-317.).
> *Paisagem. V. 01-08.* (grifo meu)

É o mesmo céu, a indústria lançando no firmamento sua fumaça, a mesma cidade e a mesma imaginação criadora a serviço da arte. O mesmo sentimento diante de um mundo que está sendo transformado em ruínas, onde o que fica gravado na memória são os traços da pintura que retratam tais acontecimentos ou o risco da pena que descreve tal cenário.

Acreditamos que um estudo mais acurado dos textos de Baudelaire sobre arte e seus comentários

[5] "Je veux, pour composer chastement mês églogues, / Coucher auprès du cil, comme les astrologues, / Et, voisin des clochrs, écouter en rêvant / Leurs hymnes solennels emportés par le vent. / Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde, / Je verrai l`atelier Qui chante et Qui bavarde; / Les tuyaux, les clocherrs, ces mâts de la cité, / Et les grands ciels Qui font rêver d`éternité."

sobre obras, telas, artistas e pintores e a comparação cuidadosa com suas poesias, sobretudo as que tratam do urbano, comprovarão nossa tese de que há uma iluminação recíproca entre crítico e poeta e uma inegável circularidade entre ambos.

A intenção não é fazer uma crítica literária através das artes plásticas ou o contrario, apesar de nossa convicção da existência de uma interrelação das artes, em particular entre a literatura e as artes visuais. A despeito de toda colaboração existente entre artes plásticas e literatura ela mão transforma necessariamente um poema em uma criação plástica e nem vice-versa.

Há vários estudos sobre a relação da literária e as belas-artes, só para citar há o estudo de René Wellek que foi traduzido e lançado no Brasil em 1962, em que é feita uma discussão consciente de algumas dificuldades que envolvem o tema. Helmut Hatzfeld, em livro publicado no Brasil em 1952, também, fez estudos onde há a comparação da literatura à pintura para melhor compreensão mútua.

Temos clareza que cada arte tem sua linguagem individual e que se um pintor e um poeta usarem o mesmo tema, eles terão que criar suas obras de acordo com os meios expresscionais próprios de suas artes. Esta discussão pode ser vista em *A Correspondência da Arte* de Etiene Sourian, obra publicada no Brasil em 1983.

Então nossa preocupação não fica presa só a estas discussões e sim na tentativa de entender como as visões sobre artes plásticas que tinha Baudelaire, em particular sobre pintura, influenciaram seu gosto estético e, por conseguinte seu fazer poético. Nosso objetivo geral desta pesquisa é demonstrar, através do intercruzamento dos dados, que a visão sobre arte desenvolvida por Baudelaire, a partir da década de 40 do século XIX, alimentou suas poesias, principalmente aquelas do ciclo urbano, e que, ao mesmo tempo, ao compor tais poemas, ao perscrutar a grande cidade, sua visão da arte "moderna" se aprimora. Há, em nossa visão, uma circularidade, uma iluminação recíproca entre o crítico e o poeta.

Importa destacar que Baudelaire é o artista que lutou contra um mundo filisteu no qual o público ainda se orientava pela arte do período anterior. Um mundo em transição: a velha estrutura estava agonizando e os homens, perdidos, não sabiam, ainda, para onde correr. Arte e política estavam especialmente entrelaçadas na França pós Revolução de 1789, por isso, críticos e políticos tendiam a ver na arte uma forma engajada de expressão, o que fez cair sobre o mundo

artístico forte censura e repressão. Os movimentos revolucionários da década de 1840 são frutos da tradição política que, na França, remonta à grande Revolução de 1789. Ainda se acreditava na possibilidade de um governo popular emergir das lutas sociais, mas as sucessivas derrotas da classe operária parisiense e a ação repressora dos governos burgueses remeteram para a clandestinidade tudo e todos que fizeram oposição ao sistema então instalado.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. O salão de 1846. *Poesia e prosa:* volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução, Suely Cassal. Rio de Janeiro; Paz e terra, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal.* 5 ed. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire:* um lírico no auge do capitalismo. 3 ed. Obras escolhidas, vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HATZFELD, Helmut A. *Literatura through Art*: A new approch to french literature. New York: Oxford Universidade Press, 1952.

JUNQUEIRA, Ivan. A arte de Baudelaire. In: *As Flores do Mal.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

OEHLER, Dolf. Art Névrose: Análise sócio-psicologica do fracasso da Revolução em Flaubert e Baudelaire. In: *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, nº 32, 1992, p. 105-106.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes.* São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1983.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962.

Artigo recebido em: 21/11/2012
Aprovado para publicação em: 28/12/2012