



## **Relativizando Baudelaire: uma releitura da crítica ao Salão de 1859<sup>1</sup>**

Ronaldo Entler<sup>2</sup>

Faculdade de Comunicação da Fundação Armando Álvares Penteado - Faap.  
Programa de Pós-Graduação em Mídias do Instituto de Artes da Unicamp.

### **Resumo**

Graças a um célebre texto de 1859, Baudelaire tornou-se exemplar da má receptividade da fotografia entre críticos e artistas, no século XIX. Apesar da dureza de suas palavras, uma releitura do texto integral e alguns dados de sua biografia permitem repensar seu descontentamento num âmbito mais amplo da arte de seu tempo. Quanto à fotografia, podemos constatar que ela foi, nesse momento, um alvo emblemático mas, ao longo de sua vida, uma forma de expressão que não deixou de seduzi-lo.

### **Palavras-chave**

Fotografia, Baudelaire, Salão, Realismo, Crítica

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Fotografia: Comunicação e Cultura.

<sup>2</sup> Fotógrafo, mestre em Mídias pelo Instituto de Artes da Unicamp, doutor em artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP, pós-doutor pelo Departamento de Cinema do IA-Unicamp. É professor titular das Faculdades de Artes e de Comunicação da Faap e professor visitante no Programa de Pós-Graduação em Mídias do IA-Unicamp. E-mail: rentler@faap.br.



**Nadar, *Charles Baudelaire*, 1855.**

**APRESENTAÇÃO**



Quando surgiu no século XIX, a fotografia conquistou rapidamente as atenções do público, mas teve de enfrentar uma dura resistência por parte de artistas e críticos que não reconheciam em suas imagens um valor estético à altura da pintura, da escultura e mesmo da gravura. Baudelaire é o exemplo mais explícito e radical dessa desconfiança. Num texto carregado de ironia sobre o Salão Francês de Belas Artes de 1859, o poeta, já aclamado pelo livro *As Flores do Mal* (1857), destila sua aversão àquilo que julga ser responsável pela decadência do gosto francês: a obsessão pelo "real", entendendo a fotografia ao mesmo tempo como sintoma e catalisadora desse processo. "O público moderno e a fotografia" é o segundo de uma série de quatro artigos escritos para a *Revue Française* sobre a edição do Salão Francês de Belas Artes daquele ano, redigidos sob a forma de cartas ao diretor da publicação.

Baudelaire inicia este texto ironizando um conjunto de telas que assume não ter visto, mas cujos títulos parecem ser demasiadamente pomposos para obras que, pelo que acredita, exibem não mais do que cenas banais. Com um olhar formado pela tradição romântica, este gosto pelo corriqueiro e pelo não idealizado parece-lhe evidenciar a falência do espírito estético francês, afetado pela voga naturalista na pintura, pelo pragmatismo da indústria e por aquilo que dialoga profundamente com esses dois processos, a fotografia.

Traduzimos a seguir, a segunda parte desta crítica, dedicada mais pontualmente à fotografia. Para tanto, tomamos o texto original de "O público moderno e a fotografia" publicado pela revista francesa *Études Photographiques*, em 1999, sendo importante assumir que os comentários e notas de Paul-Louis Roubert, que acompanham esta edição, foram fundamentais para localizar as referências que permitiram compreender melhor o texto de Baudelaire.

### **Carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o Salão de 1859**

#### **O Público Moderno e a Fotografia** (fragmento)

(...)

Nestes dias deploráveis, produziu-se uma nova indústria que muito contribuirá para confirmar a idiotice da fé que nela se tem, e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulou um ideal digno de si e apropriado à sua natureza, isso está claro. Em matéria de pintura e

de escultura, o Credo atual do povo, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é este: "Creio na natureza e creio somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza (um grupo tímido e dissidente reivindica que objetos de caráter repugnante sejam descartados, como um penico ou um esqueleto). Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta". Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz a si mesma: "Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os insensatos), a arte é a fotografia". A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses novos adoradores do sol. Estranhas aberrações se produzem. Associando e reunindo homens desajeitados e mulheres desavergonhadas, afetados como os açougueiros e as lavadeiras no carnaval, pedindo a seus heróis que continuem a fazer suas caretas de circunstância pelo tempo necessário à tomada, eles se lisonjeiam de oferecer cenas, trágicas e graciosas, da história antiga. Algum escritor democrata deve ter aí visto um modo, com baixo custo, de restituir ao povo o gosto pela história e pela pintura, cometendo assim um duplo sacrilégio, insultando a divina pintura e a arte sublime do ator. Pouco tempo depois, milhares de olhos ávidos se voltavam para o orifício do estereoscópio, como uma fresta para o infinito. O amor pela obscenidade, que é tão vivaz no coração natural do homem quanto o amor por si mesmo, não deixou escapar tão bela ocasião para satisfazer-se. E que não se diga que se trata de crianças que retornam da escola e encontram nessas besteiras seus prazeres; pois elas deslumbraram a todos. Eu ouvi uma bela senhora, uma mulher da alta sociedade, não da média, responder àqueles que discretamente lhe escondiam imagens desse tipo, zelando por seu pudor: "Mostre-me tudo, não há nada demasiado forte para mim". Juro ter ouvido isso, mas quem acreditará? "Veja você que se trata de mulheres grandiosas!" disse Alexandre Dumas. "E há outras ainda maiores!" disse Cazotte.

Como a indústria fotográfica foi o refúgio de todos os pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos, esse deslumbramento universal teve não somente o caráter de cegueira e imbecilidade, mas também, a cor de uma vingança. Que uma tão estúpida conspiração, dentro da qual, como em todas as outras, encontramos os perversos e os equivocados, possa vencer de maneira absoluta, eu não acredito, ou pelo menos não gostaria de acreditar; mas estou convencido de que o progresso mal aplicado da fotografia muito contribuiu, como aliás todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro. A Fatuidade moderna rugirá forte, fará roncar todas as flatulências de sua obesa personalidade; vomitará todos os sofismas indigestos que uma filosofia recente lhe serviu até que se empanturrasse, o que torna evidente que a indústria, irrompendo-se dentro da arte, torna-se sua mais mortal inimiga, e que a confusão de funções impede que ambas realizem seus potenciais. A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se odeiam de um ódio instintivo, e quando se encontram no mesmo caminho, é necessário que um sirva ao outro. Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela logo será totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso então que ela retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que faltava a sua memória, que ela ornamente a

biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, ou mesmo, que ela acrescente ensinamentos às hipóteses do astrônomo, que ela seja enfim a secretária e o guarda-notas de quem quer que precise, em sua profissão, de uma absoluta precisão material, até aí, nada melhor. Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo de nossa memória, ela terá nossa gratidão e será ovacionada. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do palpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, que desgraça a nossa!

Sei que muitos me dirão: “A doença que você acaba de explicar é aquela dos imbecis. Que homem digno do nome de artista e que diletante verdadeiro confundiu um dia a arte com a indústria?” Eu sei e, no entanto, perguntarei por minha vez se ele acredita no contágio entre o bem e o mal, na ação das multidões sobre o indivíduo, e na obediência involuntária, forçada, do indivíduo à multidão. Que o artista aja sobre o público, e que o público reaja sobre o artista, é uma lei incontestável e irresistível; no mais, os fatos, terríveis testemunhos, são fáceis de conhecer; podemos constatar o desastre. Dia a dia, a arte perde o respeito por si mesma, se prosterna diante da realidade exterior, e o pintor se torna cada vez mais inclinado a pintar, não o que sonha, mas o que vê. Entretanto, é uma felicidade sonhar, é uma glória exprimir o que se sonha, mas o que direi? Você ainda conhece essa felicidade? Afirmará o observador de boa fé que a invasão da fotografia e a grande loucura industrial não estejam ligadas a esse resultado deplorável? Será possível supor que um povo, cujos olhos se habituaram a considerar os resultados de uma ciência material como produtos do belo, não terá, ao largo de certo tempo, particularmente diminuída sua faculdade de julgar e de sentir o que há de mais etéreo e de mais imaterial?

Charles Baudelaire, 20/06/1859.

## **OS SALONS DE BAUDELAIRE**

Em duas edições anteriores do Salão que teve a oportunidade de comentar, Baudelaire encontrou algumas grandes realizações. Sobre o Salão de 1859, revelou de forma irônica seu descontentamento desde a primeira carta publicada pela *Revue Française*, sob o título de “O artista Moderno”:

Meu caro Morel, quando você me honrou pedindo-me a análise do Salão, você me disse: "Seja breve, não faça um catálogo, mas um arrazoado geral, algo como o relato de um rápido passeio filosófico através das pinturas". (...) O embaraço teria sido grande se eu me tivesse perdido numa floresta de originalidades, se o temperamento moderno francês, repentinamente modificado, purificado e rejuvenecido, houvesse dado flores tão vigorosas e de um perfume tão variado a ponto de criar uma comoção irrepreensível, se houvesse motivado elogios abundantes, uma admiração eloquente, e a necessidade de categorias novas dentro do idioma crítico. Mas de modo algum, felizmente (para mim). Nenhuma explosão, nada de gênios desconhecidos. Os

pensamentos sugeridos pela aparência desse Salão são de uma ordem tão simples, tão antiga, tão clássica, que poucas páginas serão sem dúvida suficientes para desenvolvê-los (Baudelaire, 1859 in *Curiosités Esthétiques*, IX, 1).

Após a publicação do quarto texto, a revista encerra suas atividades em razão de problemas financeiros, mas um conjunto total de dez textos sobre esse Salão, incluindo aqueles já editados, aparece em *Curiosidades Estéticas*, uma coletânea de críticas organizada pelo autor e publicada postumamente, em 1868. "O público moderno e a fotografia" permanece sendo a mais citada dentre um vasto universo de críticas que Baudelaire produziu, porque transcende as obras que discute, e marca uma posição face aos rumos da arte de seu tempo.

Os Salões sempre cumpriram o papel ambíguo de ser uma vitrine de novas tendências e um espaço de afirmação da tradição da arte francesa. Sua origem remonta a 1667, com a primeira grande exposição aberta ao público da Academia Francesa, proclamada quatro anos antes por Luis XIV como representação oficial da arte de seu país. Desde então, essas exposições mobilizaram as atenções de artistas, intelectuais e leigos, em edições anuais ou bienais, com ou sem a participação de estrangeiros, conforme as regras de cada momento. Sobrevivendo e adequando-se aos ideais da Revolução Francesa, os Salões permaneceram ao longo do século XIX um dos mais importantes eventos da arte européia, sem no entanto deixar de motivar constantes polêmicas entre críticos, artistas e jurados, e também entre tendências que disputam as abarrotadas paredes do *Salon Carré* do Louvre, depois, do *Pavillon des Beaux Arts* construído para a Exposição Universal de 1855, e, finalmente, do *Grand Palais* na Avenida Champs Elysées. Diante das rupturas promovidas pela arte moderna do século XX, os Salões perdem sua importância e, de modo inexpressivo, sobrevivem até hoje como exposição oficial da Sociedade dos Artistas Franceses.

Os primeiros comentários sistemáticos de Baudelaire referentes a essas exposições aparecem em 1845 e 1846, e são retomados apenas em 1859. De modo metonímico, essas críticas são denominadas pelo próprio autor apenas como *Salons*.

## **BAUDELAIRE E A FOTOGRAFIA**

Se a posição de Baudelaire sobre a fotografia é bastante explícita no texto em questão, ela permanece tanto mais enigmática ao longo de sua biografia. Ele se deixou retratar algumas vezes por grandes fotógrafos como Etienne Carjat, Charles Neyt e Nadar, tornando-se este último um amigo bastante próximo. Em seus diários, Baudelaire escreve:

"Nadar é a mais surpreendente expressão de vitalidade. Adrian me dizia que seu irmão Félix [Gaspard-Félix Tournachon, verdadeiro nome de Nadar] tinha todas as vísceras em dobro. Sinto inveja dele por vê-lo obter tanto êxito em coisas que não são abstratas" (*Journaux Intimes*, "Mon Coeur Mis à Nu", XXIX, 52).

Por sua vez, Nadar chegou a escrever um livro intitulado *Charles Baudelaire Íntimo. O poeta virgem*, publicado em 1911, um ano após a morte do fotógrafo. Entre descrições poéticas da personalidade do poeta e algumas breves histórias, Nadar traz também fragmentos de cartas – já publicadas integralmente em 1906, numa coletânea de correspondências de Baudelaire –, em que faz referências à crítica que escreve naquele momento. Diz ele a Nadar:

(...) Escrevo agora um Salon sem tê-lo visto. Mas tenho um livreto. Exceto pelo cansaço de imaginar os quadros, é um excelente método que eu recomendo. Temendo demasiada adulação ou demasiada censura, alcança-se assim a imparcialidade. (Baudelaire, 14/05/59)

E retifica poucos dias depois:

(...) Quanto ao Salão, ai de mim! Menti um pouco, mas muito pouco. Fiz uma visita, apenas uma, dedicada à busca de novidades, que bem pouco encontrei; e para todos os velhos nomes ou nomes simplesmente conhecidos, eu me confio à minha velha memória, estimulada pelo livreto. Este método, repito, não é ruim, desde que se domine bem o que se tem de *pessoal* (Baudelaire, 16/05/1859).

Nadar foi um fotógrafo de notável influência; muitos artistas, intelectuais e políticos de seu tempo posaram para sua câmera, e seu ateliê foi palco de encontros e manifestações importantes, como a primeira exposição impressionista de 1874. Em princípio, nada a entranhar com relação a amizade cultivada entre eles.

Nesse exato ano de 1859, pela primeira vez e de modo ainda resistente, o Salão se abriu à fotografia, incorporando a 3ª Exposição da Sociedade Francesa de Fotografia, no mesmo *Pavillon des Beaux Arts*, mas com uma entrada devidamente separada para esta



nova seção. A presença da fotografia foi conquistada pela *Sociedade*, através de seu presidente, o célebre fotógrafo Gustave Le Gray, e graças ao peso de seus afiliados, dentre os quais o próprio Nadar.

As cartas de Baudelaire a Nadar tratam de negócios, política, amenidades e fatos do meio artístico que são de interesse comum. Após assumir sua visita ao Salão, ele situa algumas telas e esculturas que merecem destaque, mas não faz nenhuma menção a presença da fotografia, a qualquer uma de suas obras e, menos ainda, à dura posição que assumirá contra essa técnica no texto que está em preparação. Pelo que afirma, é possível que sequer tenha visto a parte da exposição dedicada à fotografia, mas é difícil admitir que a omissão desse assunto nas referidas cartas tenha sido apenas circunstancial. Talvez por educação ou estima, Baudelaire tenha simplesmente evitado expor sua posição sobre um tema tão caro ao amigo. Mas é provável que ele não confundisse em nada a produção de Nadar – e de outros fotógrafos com quem dialogará – com a caricatural idolatria que descreve em seu texto.

A irrupção do mercado fotográfico de massa, que efetivamente produzia em escala industrial imagens de qualidade duvidosa, parece ser um fenômeno escolhido circunstancialmente pelo autor como emblema de um processo de decadência estética. À exceção do texto publicado na Revista Francesa, não nos foi possível localizar qualquer outra investida sistemática de Baudelaire contra a fotografia. Ao contrário, é curioso observar que fragmentos virulentos da mencionada crítica, quando citados pelos historiadores, possam vir acompanhados de belos retratos que resultaram de suas tantas passagens pelos estúdios fotográficos.

Numa carta enviada em 1863 a outro grande fotógrafo de seu tempo, Etienne Carjat, Baudelaire volta a falar brevemente da fotografia, uma em particular, possivelmente seu próprio retrato feito nesse mesmo ano. Aqui encontramos um olhar mais apaziguado, talvez por um efetivo reconhecimento do valor que essa técnica pode alcançar, talvez pelo mesmo encantamento narcisista que condenara alguns anos antes:

Manet mostrou-me recentemente a fotografia que trazia com ele na casa de Bracquemond. Eu lhe felicito, e lhe agradeço. Ela não é perfeita, *porque a perfeição é impossível*, mas eu raramente vi algo assim tão bom. Estou envergonhado de te pedir tantas coisas, e ignoro como eu poderia agradecer-lhe;



mas, caso não tenha destruído esse clichê, faça-me *algumas cópias* dele. *Algumas!* quer dizer quantas você puder (6/10/1863).

Ao confrontar o texto sobre o Salão de 59 com a herança que deixou para a arte e para a crítica posterior, enxergamos outros paradoxos: para um poeta que soube captar tão bem o sentido das transformações das mentalidades e das paisagens modernas, e que constantemente cobrou a renovação da produção artística, Baudelaire parece nesse texto avesso demais ao desenvolvimento das técnicas e soa, numa primeira leitura, quase um romântico saudosista. Até aqui, temos algo que é parte do ofício do crítico: construir um olhar imune a todo deslumbramento, desconfiar do lugar a que, por inércia, o progresso às vezes nos conduz. Quanto à forma violenta de seu texto, isso sim é algo passível de questionamento. Mas, se fosse possível contextualizar e relativizar a dureza das palavras que escolhe, até mesmo a fotografia teria ali um recado a escutar.

#### **FOTOGRAFIA E BELAS ARTES: RECONTEXTUALIZANDO A CRÍTICA DE BAUDELAIRE**

A descoberta de Daguerre, anunciada para o mundo em 1839, causou surpresa e encantamento. De um lado, essas imagens eram perfeitamente familiares ao olhar, porque reproduziam um tipo de perspectiva hegemônico desde o Renascimento e, ainda, porque passaram a repetir temáticas da tradição pictórica já suficientemente digeridas. De outro lado, garantiam uma riqueza de detalhes dificilmente alcançada pela mão do pintor e, graças a essa automatização, prometiam ao público uma irretocável fidelidade ao real. Já não é preciso argumentar sobre o quanto isso é ingênuo mas, nesses primórdios, tal discurso foi largamente explorado como propaganda e ajudou a fotografia a construir seu mercado. A fotografia veio atender a um anseio esboçado desde o século XVI, o de compreender a natureza e extrair dela alguns princípios ordenadores que pudessem se colocar a serviço de uma representação convincente do mundo. Mas, se os pintores renascentistas e barrocos investiram numa perspectiva realista, jamais pensaram a arte com uma transposição direta do mundo visível para a tela. Não se pode confundir “verossimilhança”, a coerência que a arte sempre buscou, com “veracidade”, uma obsessão peculiar ao discurso em torno da fotografia.

Para complicar ainda mais, a fotografia nasceu num momento glorioso do romantismo, tendo Delacroix como seu representante mais aclamado na França. "O Senhor Delacroix é seguramente o pintor mais original dos tempos antigos e dos tempos modernos", diz Baudelaire na crítica ao Salão de 1845 (*Curiosités Esthétiques*, I, 1). E dedicará também a ele um longo comentário na ocasião do Salão de 1846: "Delacroix parte do princípio de que um quadro deve, antes de tudo, reproduzir o pensamento íntimo do artista, que domina seu modelo, como o criador à criatura" (*Curiosités Esthétiques*, III, 4). Ou seja, nesse contexto, a arte se orgulha de poder transcender o olhar corriqueiro para dar forma aos sentimentos íntimos e ocultos do ser humano. Nada mais avesso a isso do que aquilo que a fotografia afirmava ser.

O que parece assustar Baudelaire não é a fotografia em si mas, com a devida razão, seu discurso anacrônico, ingênuo e, no entanto, amplamente respaldado por um público burguês de gosto recém-formado, ávido por consumir todo tipo de novidade. Depois disso, a fotografia passaria décadas tentando reverter os efeitos negativos de sua própria propaganda, afirmando a intervenção criativa do fotógrafo, estabelecendo critérios e hierarquias para julgar sua produção e reivindicando espaços nos meios artísticos consolidados. Na prática, podemos dizer que tanto mais êxitos tiveram os fotógrafos quanto menos eles estiveram preocupados em se afirmar como artistas. Este foi o caso de Nadar e outros tantos de sua geração. Em contrapartida, diante do medo de permanecer na condição de serva das Belas Artes, tal qual reivindicou Baudelaire, muitos fotógrafos se colocaram numa posição ainda mais desastrosa, a de tentar ascender ao nível da pintura imitando seus padrões mais superficiais.

Paralelamente aos descaminhos da fotografia, outros dois fenômenos atormentavam Baudelaire. Primeiro, o desenvolvimento da lógica industrial, funcionalista, quantitativa e, portanto, demasiadamente impura para querer dialogar com a arte. A ênfase na eficiência da máquina e, em seguida, sua capacidade de proliferar imagens parecia alinhar a fotografia com essa lógica, mais do que com a da arte. Segundo, as tendências naturalistas e realistas que ganhavam força nesse momento como contraponto ao romantismo.

Neste país, a pintura naturalista, assim como o poeta naturalista, é quase um monstro. O gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quando limitado a suas

verdadeiras aplicações), neste caso, oprime e sufoca o gosto pelo Belo. Onde seria preciso ver apenas o Belo (eu penso numa bela pintura, e pode-se facilmente adivinhar o que estou imaginando), nosso público busca apenas o Verdadeiro ("O público moderno e a Fotografia", 1959).

Pelo que sugere Baudelaire, compreendidas de modo simplista por alguns pintores, as noções de realismo e naturalismo corriam o risco de se confundirem com um culto à banalidade do real. Em contrapartida, sabemos do respeito e admiração que cultivou por seus representantes maiores, como Courbet e o jovem Manet. Num texto de 1862, que também integra suas *Curiosidades Estéticas* (IX, 13), Baudelaire destacou o valor particular das obras deste último: "reúnem a um gosto firme pela realidade, a realidade moderna – o que já é um bom sintoma –, essa imaginação viva e ampla, sensível, audaciosa, sem a qual, é preciso dizer claramente, as melhores faculdades são apenas escravos sem mestre, servidores sem governo".

Com exceções devidamente sublinhadas, esses fenômenos ameaçavam conduzir o pensamento e a arte francesa a um apocalipse, e não faltaram ao texto de Baudelaire metáforas religiosas e violentas que visavam alertar para esse perigo. Olhando hoje para a história da fotografia, podemos acusar Baudelaire de ter sido injusto e precipitado, não tanto pelo mérito de sua análise, mas pela forma e pela medida de suas palavras. No entanto, com um pouco de humildade, podemos pensar também que ele próprio ajudou a colocar a fotografia em condições de responder à sua crítica.

### **Bibliografia:**

Baudelaire, Charles. *Lettres: 1841 – 1866*. (1906) Facsimile publicado em Gallica, Biblioteca Nacional da França: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96352b>, consultado em 04/05/2007.

Baudelaire, Charles. *Curiosités Esthétiques* (1868). *L'art romantique*. Paris: Garnier, 1999.

Baudelaire, Charles. *Journaux Intimes* (1909). Paris: Frenhofer, 2006.

Nadar (Tournachon, Felix). *Charles Baudelaire intime. Le poète vierge*. (1911). Facsimile publicado na Biblioteca Digital Gallica, Biblioteca Nacional da França. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k22909f>, consultado em 04/05/2007.



Roubert, Paul-Louis. "Public Moderne et la photographie. Édition commentée" in *Études Photographiques* n° VI. Paris: Société Française de Photographie, maio/1999, pp.22-32.