

# *Charles Baudelaire, quadros de sociabilidade e o desejo de querer-ser*

*Charles Baudelaire, sociability frameworks and the desire of want-to-be*

Alexandro Neundorff

---

**Resumo:** O interesse deste trabalho reside em destacar como o contexto histórico e o zeitgeist presente na França da primeira metade do século XIX moldaram a trajetória do autor Charles Baudelaire e encaminharam suas principais linhas de força críticas e expressivas. A gestação de seu pensamento está intrinsecamente ligada aos eventos políticos, acontecimentos culturais, publicações e interações com outros escritores da época, bem como aos espaços sociais de encontro e crítica literária. Esta análise busca compreender como o ambiente intelectual e político parisiense da época teve um impacto significativo na formação de Baudelaire como poeta, alimentando seu desejo de se destacar como protagonista na cena literária e artística.

**Palavras-chave:** Charles Baudelaire; Literatura (século XIX); História intelectual.

**Abstract:** The interest of this work is to highlight how the historical context and how the zeitgeist present in France in the first half of the 19th century shaped the trajectory of the author Charles Baudelaire and guided his main critical and expressive lines of force. The gestation of his thought is intrinsically linked to political events, cultural events, publications and interactions with other writers of the time, as well as social spaces for meetings and literary criticism. This analysis seeks to understand how the Parisian intellectual and political environment of the time had a significant impact on Baudelaire's formation as a poet, fueling his desire to stand out as a protagonist on the literary and artistic scene.

**Keywords:** Charles Baudelaire; Literature (19th century); Intellectual history.

---

<sup>1</sup> Doutor e mestre em História pela Universidade Federal do Paraná. Professor adjunto no departamento de História da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: alexandroneundorff@gmail.com.

Você vê, minha querida mãe, que é um estado do espírito muito sério para um homem cuja profissão é produzir e vestir-se de ficções. (Baudelaire, carta a Caroline Aupick).

Eu não me arrependeria se você os lesse, quando tiver *Le Temps*. Duvido muito que você os compreenda completamente; não há impertinência nisso. Mas são muito especificamente parisienses e duvido que possam ser compreendidos fora dos círculos para os quais e sobre os quais foram escritos. (Baudelaire, carta a Caroline Aupick).

A primeira metade do século XIX constitui o período de importantes eventos da política e da cultura europeia e francesa, que convergem em um *zeitgeist* de inovações e efervescência no pensamento, nas percepções e nas atitudes. Charles Baudelaire, entre uma extensa plêiade de artistas, literatos, críticos e jornalistas, constitui um eixo relevante e ilustrativo da maneira como estes elaboram, sintetizam, traduzem e publicam suas considerações sobre a sua contemporaneidade. Tal como elaborado em carta à sua mãe, Caroline Aupick, seus pensamentos “são muito especificamente parisienses e duvido que possam ser compreendidos fora dos círculos para os quais e sobre os quais foram escritos” (1947, p. 87).

O interesse aqui é contribuir para demonstrar como os eventos mais amplos do contexto em que a trajetória do autor se desenvolve, o *zeitgeist* da época, contribuem para pensarmos a obra e as ideias ali veiculadas. O âmbito de gestão do pensamento se vincula com os acontecimentos políticos, com as ocorrências culturais, com as publicações e o envolvimento de autores da época, com os quadros de sociabilidades e locais de encontro, com a crítica e com as aproximações e antipatias.

Logo no início do século, com as guerras napoleônicas e a derrota do Império, a França se viu descartada do cenário político internacional, uma vez que a reorganização e a preocupação com os problemas internos assumiram a dianteira na agenda política. A derrota e a destruição da frota naval na Batalha de Trafalgar, em 1805, trataram de encaminhar a hegemonia britânica nos mares e a consequente retirada da França. Dessa forma, a influência do Império Britânico e Germânico, assim como a dos Estados Unidos, cresceu formidavelmente e ocupou o vácuo deixado pela derrocada do Império Espanhol e Português, assim como da França. Analogamente, na esfera cultural, em um processo mais lento, ocorreria um deslocamento do eixo de influência da França para a Inglaterra, aspecto que

teve fortes relações com a própria decadência da monarquia francesa como poder hegemônico europeu.

É certo que Paris ainda subsistiria como a capital cultural do mundo ocidental: “Paris não é somente a capital da França, mas de todo o mundo civilizado”, atestaria o “último dos românticos”, Heinrich Heine; Paris é a conexão onde se encontram todas as suas “notabilidades intelectuais”; “aqui está reunido tudo o que é grande pelo amor ou ódio, pelo sentir ou pensar, pelo saber ou poder, pela fortuna ou infortúnio, pelo futuro ou passado” (Heine *apud* Oehler, 1997, p. 35).

É nesse contexto, remontado como que num quadro pintado às pressas, que no encontro das ruas Hautefeuille com o Bulevar Saint-Germain, em uma residência de número 13, em um dia 9 do mês de abril, nascia em Paris Charles Baudelaire. Seu pai, Joseph-François Baudelaire, um funcionário público e artista amador, faleceu quando Charles ainda era uma criança, em 1827. Sua mãe, Caroline Archenbaut-Defays (Dufays ou Dufays), casou-se logo em seguida com o militar Jacques Aupick (mais tarde, embaixador em vários países). A casa em que Baudelaire nasceu foi demolida anos após, e o terreno ocupado pela Livraria Hachette.

Nenhum evento glorioso ocorreu nesse ano na França, ao menos da mesma magnitude que o fora algumas décadas anteriores. Somente o nascimento, em dezembro, de Gustave Flaubert ou a morte no exílio em Santa Helena de Napoleão Bonaparte, talvez a publicação de *Confessions of an English Opium-Eater*, do escritor inglês Thomas de Quincey, fariam o ano de 1821 digno de constar nas efemérides históricas. Flaubert e nem tanto o autor Quincey, mas suas “*Confessions*”, estariam ligados quase que geneticamente ao Baudelaire futuro. O primeiro, não por laços objetivos de amizade, mas pelo paralelismo em alguns momentos de sua biografia e pela afeição mútua, expressada em vários momentos. “*Confessions*”, por servir de base para um dos ensaios mais importantes do poeta, representativo de um *ethos* muito peculiar àquele momento.

No geral, o clima artístico e literário era dominado pelo Romantismo e pelas polêmicas entre este (na busca por uma forma mais livre de arte e centrada na subjetividade do artista) e os remanescentes do Neoclassicismo (uma atitude artística recorrente, cujo objetivo se encontrava na busca pela harmonia, proporção, equilíbrio e imitação da natureza). A batalha romântica dos anos 1820 envolveu não somente o nicho de escritores românticos, principalmente os jovens como Victor Hugo, Lamartine e Alfred de Vigny, mas a própria Academia Francesa e as academias provinciais.

Nesse clima, Victor Hugo publica em 1827 seu *Cromwell*, um drama que acabou por se tornar mais conhecido pelo prefácio que o abria. Nele, Hugo expõe um verdadeiro manifesto (e, de fato, este se constitui num dos textos basilares do Romantismo) em prol da liberdade de escrita e da liberdade da literatura. “Não estamos construindo sistemas aqui, porque Deus nos livre dos sistemas”, diria. Em sua crítica ao principal preceito filosófico dos neoclássicos e, por conseguinte, do que chamava ironicamente de “*Académie Éminente*”, dizia: “Se repete, no entanto, e por algum tempo ainda, sem dúvida, será repetida: – Siga as regras! Imita os modelos! Estas são as regras que formaram os modelos!”. E como conclusão da sua galhofa: “E vejam: que imitar? – Os antigos? [...] Os modernos? Ah! imitar as imitações! Obrigado!” (Hugo, 1837, p. XLV).

A natureza então! A natureza e a verdade. E aqui, para mostrar que, longe de demolir a arte, as ideias novas não querem reconstruir mais forte e melhor fundada, tentam indicar o limite intransponível que, em nossa opinião, separam a realidade de acordo com a arte da realidade da natureza. Não errar para confundi-los, como fazem alguns adeptos atrasados do Romantismo. A verdade da arte nunca pode ser, como vários já disseram, a realidade absoluta. A arte não pode dar a mesma coisa (Hugo, 1837, p. L).

Além disso, em termos marcadamente sociais, ocorria ao mesmo tempo uma espécie de antagonismo crescente entre artistas e os chamados “burgueses”. Talvez, como pretende Dolf Oehler (1997, p. 11-2), fruto de “uma profunda perplexidade diante da burguesia como fenômeno e uma ingenuidade romântica diante da função histórica da nova classe dominante”. Depois da pergunta “o que era o burguês para o artista e literato?” entre as décadas de 1820 e 40, o autor argumenta que “antes de tudo, um ser estético, intelectual e moralmente repulsivo, um bárbaro da civilização moderna, antípoda tanto do aristocrata como do próprio artista”; em outros termos, o “romântico projeta no burguês tudo quanto é odioso” (Oehler, 1997, p. 11-2). Contemporâneo de Baudelaire e da polêmica envolvendo as “Flores do Mal”, Gustave Flaubert era da opinião de que era “burguês quem quer que pense de modo mesquinho” (Flaubert *apud* Oehler, 1997, p. 12).

Tais perspectivas seriam refinadas por Baudelaire futuramente. Vários nomes importantes forneceram os elementos que constituíram a aura romântica na qual Baudelaire fora educado. Tanto Théodore Géricault quanto o artista plástico Eugène Delacroix e os escritores François-René de Chateaubriand, Madame de Staël e Alphonse de Lamartine faziam parte do “primeiro Romantismo”, de coloração católica, nacionalista e monarquista, cujas características principais faziam referência à busca do senso do pitoresco, do amor gótico e do gosto pelo

medievo. Como resumiu o poeta e romancista Ulric Guttinguer, “Ser romântico, é cantar seu país, seus afetos, sua moral e seu Deus!”. (Séché, 1908, p. IX).

Ademais, autores como Walter Scott, Goethe, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley, John Keats, Victor Hugo e Honoré de Balzac permaneceram por toda a primeira metade do Dezenove muito produtivos e gozavam de grande reputação. Poder-se-ia mesmo dizer que Baudelaire nasceu e viveu em um momento em que a sombra do Romantismo (e autores como Hugo e Balzac, principalmente) projetava-se quase que predominantemente no plano cultural francês.

Especialmente, os tempos que se seguem são sobremaneira fundamentais para Baudelaire e o que ele viria a ser. Em 1827, François Baudelaire, pai do poeta, morreu. No ano seguinte, a viúva Caroline Archimbaut-Dufaÿs contrai segundas núpcias com o militar Jacques Aupick, figura que exerceu a presença mais marcante sobre o Baudelaire futuro. Essa sequência de eventos teve uma importância fundamental para a vida posterior de Charles Baudelaire (Jackson, 2005).

À época da morte de François Baudelaire ocorreu o lançamento de *La Mort de Sardanapale*, obra de Eugène Delacroix. Esse acontecimento provocou alvoroço no salão em que a pintura foi apresentada, da mesma forma que esse artista causaria um alvoroço similar na mente do futuro crítico de arte Charles Baudelaire, nos salões de 1845 e de 1846 e na Exposição Universal de 1855. Além disso, temos Jean Auguste Dominique Ingres, que apresentou “L’Apothéose d’Homère” no mesmo ano de 1827. No entanto, o mais importante para a biografia de Baudelaire é a primeira publicação de uma seleção de contos de Edgar Allan Poe, intitulada *Tamerlane and other Poems*.

Paris desenvolvia-se sob os auspícios da monarquia restaurada, primeiramente de Luís XVIII, depois de Carlos X, e da sucessão das câmaras (chamadas *Chambre des députés des départements*), liberais nos primeiros anos e ultraconservadoras nos seguintes. Principais momentos que ocorrem como pano de fundo à vida de Baudelaire, os anos de 1824-1825 são marcados com a morte do rei Luís XVIII e a sagração de Charles X como rei sucessor.

Os anos seguintes, pelo menos no âmbito político, foram de agitação intensa nos âmbitos ministerial e parlamentar. Após a relativa estabilidade ministerial com Joseph de Villèle e as duas legislaturas dominadas pelos ultraconservadores (ou Ultraroyalistes, que venceram as eleições para a 2ª e 3ª legislaturas), o ano de 1827 marca uma virada de mesa, quando as novas eleições para a câmara dos deputados assistem a uma vitória dos liberais. Com Villèle em apuros (foi vaiado pela Guarda Nacional, criticado por Chateaubriand, obrigado a abandonar um

novo projeto de lei que agravaria a censura da imprensa, etc.) e quase forçado a se demitir, tínhamos a formação de um governo de compromisso e conciliação com o visconde de Martignac, semiliberal, subitamente substituído em 1829 por Jules de Polignac, um ultraroyaliste. Essa atitude inflamou as opiniões e a imprensa, que já estavam receosas com a falta de estabilidade e harmonia políticas. De toda forma, a conduta política dos ultras, principalmente em relação às recorrentes restrições às liberdades de um modo geral, colaborou para esse clima de desacordo com os liberais. Aliado a essa “eletricidade” dominando a atmosfera política, tivemos, em paralelo e de forma conjunta, os problemas que um rigoroso inverno provocou nas colheitas de 1829-1830. Isso ocasionou não apenas altas significativas nos preços dos alimentos, bem como um esfriamento da economia e o aumento da massa de miseráveis (e, conseqüentemente, a ameaça de levantes populares).

De forma inconsequente, Carlos X anunciou no começo de 1830, na abertura das sessões parlamentares, uma expedição militar na Argélia e, implicitamente, ameaçou os opositores com um potencial bloqueio institucional, caso suas intenções não fossem respeitadas. Tal atitude foi interpretada como o anúncio de um possível Golpe de Estado, gerando especulações na mente do monarca.

A dissolução da câmara e a convocação de novas eleições (que foram novamente ganhas pelos liberais, mas anuladas pelas Ordonnances de Juillet) só contribuíram para que um tumulto localizado se transformasse em uma revolução republicana, com sublevações populares e barricadas em Paris. Em certa medida, esse acontecimento simboliza a persistência de uma atmosfera inflamada e um espírito agitado em Paris na primeira metade do século XIX, com diversas recorrências no futuro, não apenas no âmbito político.

Por isso, 1830 é um ano chave neste segundo quarto do século francês. Nos dias 27, 28 e 29 de julho, ocorreu uma série de levantes protagonizados pela população de Paris e por sociedades secretas republicanas contra Carlos X, culminando em sua abdicação e no fim do período conhecido como “Segunda Restauração”. A “Revolução de Julho”, conhecida como “Os Três Gloriosos” (*Révolution de juillet* ou *Les Trois Glorieuses*), marcou um período em que diversos movimentos insurrecionais se espalharam por toda a Europa, sendo denominados como “Revoluções de 1830”.

A luta civil generalizada, que manteve a tradição das barricadas na capital, contou inclusive com a adesão da própria Guarda Nacional. Esse clima revolucionário permeou as páginas de *Les Misérables*, de Victor Hugo, publicado alguns anos depois, quando o escritor já estava exilado em Guernsey. Um dos protagonistas da obra, chamado Marius, havia abrandado seu ímpeto político após

a revolução, assim como Hugo, que havia iniciado sua carreira política/poética (que se fundiam no contexto das batalhas românticas com os acadêmicos) exibindo o estandarte branco da restauração, monarquista e católica, sob a influência do panfletista antinapoleônico Chateaubriand. No entanto, logo após 1830, Hugo aderiu à República (Winock, 2008).

Todas as paixões, que não as do coração, se dissipam com a meditação. As febres políticas de Marius desapareceram assim. A revolução de 1830, por satisfatória e calmante, tinha-o ajudado. Ele permaneceu o mesmo, menos quanto à sua ira. Ele sempre teve as mesmas opiniões, somente as tinha temperado. Estritamente falando, ele não tinha mais opiniões, ele tinha simpatias. Qual partido era o dele? O partido da humanidade. Na humanidade ele escolheu a França; no país ele escolheu o povo; no povo ele escolheu a mulher. Era ela o máximo que sua compaixão alcançava. Agora ele preferia uma ideia à um fato, um poeta à um herói, e ele admirava mais ainda um livro como Job do que um acontecimento como Marengo. Além disso, após uma jornada de meditação, ele retornava a noite pelos Boulevards, e através dos ramos das árvores, ele podia ver o espaço sem fundo, o luar anônimo, o abismo, a escuridão, o mistério, tudo que é apenas humano parecia-lhe muito pequeno (Hugo, 1866, p. 380).

Nessa passagem, localizada no terceiro tomo da obra, intitulado com o nome de um de seus protagonistas, Marius, o eixo que conduz a narrativa é a estória do “bonapartista, do jacobino, do terrorista, do setembrista” Marius, passando por seu encontro com Cosette e Valjean, até o desfecho do tomo na cilada da casa Gorbeau.

De certa forma, na França, o Romantismo vinculou-se fortemente com as ocorrências do mundo político, uma vez que travou uma verdadeira guerra contra os acadêmicos, defensores do neoclassicismo, do liberalismo político e do absolutismo nas letras, para estabelecer sua autoridade enquanto discurso literário e legitimar sua visão de mundo, de arte e de estética.

E outro que legou à história sua versão de 1830 foi Eugène Delacroix, nome importante para Baudelaire, com seu famoso *La Liberté Guidant le Peuple*. Intérprete do zeitgeist, o artista e sua obra seriam, posteriormente, objeto de reflexões de Baudelaire, que o atribuíra a característica de “moloquista”, “horizonte apocalíptico de extermínio e sacrifício coletivos, disseminado em [algumas de suas] pinturas” (Alvim, 2015, p. 48-49).

[...] o culto ao mito napoleônico trazia embutida a crença de que o indivíduo deveria ser capaz de pôr suas forças internas em sintonia com as grandes correntes históricas. O “moloquismo” parece ser então a forma encontrada para exprimir a frustração de uma expectativa de continuidade entre novas formas de expressão individual e uma

representação social e política mais efetiva. A Liberdade guiando o povo, pintada no momento em que a Revolução de 1830 pôs fim ao regime da Restauração borbônica, representa a única vez em que o furor moloquista do pintor entra em correspondência com um momento de crise política e social aguda. O inconformismo moral e estético de Delacroix não o preservaram do sentimento geral de temor e hostilidade diante dos fulcros de insatisfação popular que continuavam a exercer pressão por mudanças sociais e políticas (Alvim, 2015, p. 48-49).

No temor de que o radicalismo da revolução saísse de controle (a pequena burguesia e o proletariado urbano foram os protagonistas da revolução), a alta burguesia recorreu a Luís Filipe de Orleans, primo do rei, para ocupar o vazio de poder deixado pela abdicação e exílio do antecessor.

É evidente que tal acontecimento não teve efeitos diretos em Baudelaire, que nessa época ainda era uma criança. No entanto, indiretamente exerceu influência ao perpetuar uma atmosfera de rebelião e contribuir para a produção de obras e o sucesso de autores cuja influência chegaria até Baudelaire. Uma implicação de maior relevância, mesmo que indireta, foi o envio do recém-nomeado tenente-coronel, que era o padraсто de Baudelaire, para Lyon no mês de novembro, a fim de reprimir distúrbios que ocorreram naquela cidade como resultado da revolução. Esse acontecimento levou toda a família a se instalar em Lyon, onde permaneceram até 1836. Baudelaire passou a estudar no Collège Royal de Lyon.

Os anos seguintes testemunharam não apenas uma epidemia desastrosa de cólera, bem como insurreições em várias regiões da França. Primeiro em novembro de 1831 e depois com uma repetição em abril de 1834, ocorreram as revoltas dos trabalhadores da seda em Lyon (*Révolte des Canuts*), e o padraсто de Baudelaire teve um papel decisivo na contenção dos insurgentes. O retorno a Paris aconteceu alguns anos depois, em 1836, devido à nomeação de Aupick como chefe do Estado Maior da Primeira Divisão Militar de Paris. Baudelaire foi transferido para o tradicional Lycée Louis-le-Grand.

Para Baudelaire, que já tinha 17 anos, o ano de 1838 foi marcado por viagens pela França. Num périplo pelo território francês, percorreu localidades como Tarbes, Auch, Agen, Bordéaus, Royan, Rochefort, La Rochelle e Nantes, mas principalmente, ele visitou a vila de Barèges nos Pirineus, onde afirmou a incompatibilidade com a figura de seu padraсто (a viagem aos Pirineus serviu de inspiração para o poema “Incompatibilité”), que, como mencionado anteriormente, desempenhou um papel significativo na formação da visão de mundo e no modelo de práticas adotado por Baudelaire.

Lá em cima, lá em cima, longe da rota segura,  
De quintas, de vales, para além das colinas,  
Para além das florestas, os tapetes de verde,  
Longe da grama última pisoteada pelos rebanhos,

Encontramos um lago escuro sacado para o abismo  
Que formam alguns dos picos nevados e desolados;  
A água, noite e dia, dormindo em um repouso sublime,  
E nunca interrompe o silêncio tempestuoso.

Neste deserto desolado, para o ouvido incerto  
Chegam em momentos de baixo ruído e longo,  
E ecos mais morto do que o sino distante  
Em uma vaca pastando nas inclinações dos vales.

Nestas montanhas onde o vento irá apagar todos os vestígios,  
Essas geleiras brilhando acendem o sol,  
Sobre essas rochas elevadas que ameaçam vertigens,  
Neste lago onde à noite mira sua pele avermelhada,

Sob os meus pés, sobre a minha cabeça e em toda parte, o silêncio,  
O silêncio que faz você querer ser salva,  
O silêncio eterno e a montanha imensa,  
Porque o ar é imóvel e tudo parece sonho.

Parece que o céu, nesta solidão,  
Se contemplada na onda, e que estas montanhas, lá,  
Ouça, recolha, em sua grave atitude,  
Um mistério divino que o homem não ouve.

E quando por acaso uma nuvem errante  
Escurece em seu voo para o lago silencioso,  
Parece que o vestido ou a sombra transparente  
Dentro de um espírito que viaja e vai para o céu (Baudelaire, 1908,  
p. 49-50).

Como veremos, nesse primeiro momento do fazer-poético de Baudelaire já podemos verificar vários dos elementos constituintes de sua poesia e daquela subsequente, com o movimento simbolista, tais como a presença desse símbolo “*l’abîme*” (o abismo), a ideia de imensidão cósmica ante a pequenez do indivíduo, o contraste entre as imagens polares claro/escuro, branco/preto, etc., mas principalmente sua natureza combativa, de embate e crítica. Claramente, a prática adotada por Baudelaire ao construir esse poema foi a do contraste entre aquele que figuraria como o seu *nêmesis* pessoal (a figura do padrasto) e si mesmo; possivelmente um paralelo com a construção de sua própria personalidade, a antessala de seu desejo de querer-ser, de impor-se como protagonista.

Nesse mesmo momento inclusive começa a se formar o nicho e as afinidades com que Baudelaire passará a viver sua experiência literária futura: no contato que teve principalmente no liceu Louis-le-Grand, ele começa a admirar autores como Victor Hugo, seus poemas e dramas, e Sainte-Beuve, principalmente seu romance de 1834, intitulado *Volupté*, ao mesmo passo que sente profundo desprezo por Eugène Sue.

Em relação a *Volupté*, romance com uma tonalidade fortemente autobiográfica, este foi o motivo principal do rompimento definitivo entre Sainte-Beuve e Victor Hugo (mas que foi retomado posteriormente): essa obra praticamente escancara as relações que o autor mantinha com a esposa de Victor, Adèle Hugo, através do retrato de um amor impossível entre o protagonista Amaury e a inacessível Madame de Couaën. Em seu prefácio, podemos ler:

O verdadeiro propósito deste livro é a análise de uma inclinação, uma paixão, até mesmo um vício, e todo o lado da alma em que este vício prevalece, e que ele dá o tom, do lado lânguido, ocioso, envolvente, privado e secreto, misterioso e furtivo, sonhador até a sutileza, concorrido até a maciez, voluptuoso enfim. Daí o título de *Volúpia*, que tem a desvantagem, no entanto, de não oferecer de si mesmo o justo sentido e dar lugar à ideia de algo que seria mais atraente. Mas, como tal, foi publicado pela primeira vez um pouco de ânimo leve, poderia então ser removido (Sainte-Beuve, 1840, p. 1).

É também o momento dos primeiros contatos com a obra do pintor Eugène Delacroix, por quem nutriria um grande respeito, exposto em seus trabalhos críticos do futuro. O ano de 1838 ainda é marcado pela publicação de *La Comédie de la Mort*, de Théophile Gautier, e *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, outros dois personagens absolutamente essenciais à vida de Baudelaire.

Esse momento marca igualmente a fundação da *Société des Gens de Lettres de France*, encabeçada pelas figuras já célebres de Honoré de Balzac (o idealizador), Louis Desnoyers (o executor), Victor Hugo, Alexandre Dumas, George Sand, entre outros. Caracterizava-se por ser uma associação privada de escritores e movimentada por escritores, cuja missão fora estipulada na defesa dos direitos morais, nos interesses patrimoniais e no estatuto jurídico e social dos escritores. Em 1833, quando a ideia fora lançada por Balzac à discussão, principalmente através de sua publicação de novembro na *Revue de Paris*, intitulada “Lettre aux Ecrivains français du XIX siècle”, ele contava com 34 anos e reputação literária quase nula. Balzac, que por muito tempo fora um “clerc” (jovem assistente dos “*officiers ministerels*”, também chamados de “*avoués*”, defensores junto aos Tribunais de Primeira Instância em Paris), formara-se em direito na Sorbonne já em 1819

(contava então com 20 anos) e levava toda essa aparelhagem mental proveniente do exercício do direito e da justiça não só para suas obras, mas do mesmo modo para suas ações na esfera pública.

Nada melhor do que expressar as suas intenções, nas palavras do próprio Balzac:

A palavra “sociedade” é uma transição natural para alcançar os meios de defesa que acreditamos ter encontrado, e é urgente a empregar contra a opressão legal, contra a opressão do exterior, contra as opressões íntimas que nos relatam [...] Não esperem que o governo faça um levantamento sobre o estado da literatura, considerada como interesse material, como grande produto, como uma maneira de se impor à Europa, para governar a Europa pelo pensamento, a em vez de governar pela força das armas. Não, o governo não fará nada. [...] A nossa salvação está dentro de nós. Está em um entendimento dos nossos direitos, em um reconhecimento mútuo das nossas forças. É, portanto, de grande interesse para todos nós que estejamos nós em assembleia, que nós formemos uma sociedade, tais como dramaturgos formaram as suas próprias (Balzac *apud* Royaumont, [1913], p. 22-23).

Os anos de 1830 e todo esse florescimento dos jornais e revistas coincidem com a eclosão repentina e extraordinária da imprensa diária, que, em contrapartida, possibilita e facilita colaborações múltiplas. Ao bem da verdade, tal tipo de ação colaborativa tornara-se uma necessidade premente do novo momento (Balzac *apud* Royaumont, [1913]).

À época, a figura do escritor não poderia ser descrita como melhor do que “miserável” e “injustiçada”, tal como representada por Balzac em sua “Carta aos Escritores Franceses”, publicação que representa um conjunto de outras ações e atitudes, até certo ponto espontâneas e despercebidas, mas que tem por objetivo transportar o ofício da escrita e o lugar do escritor para uma nova posição ou estatuto. Sem possuir qualquer respaldo ou garantia jurídica, a profissão ainda era vítima de uma moralidade própria da época e do campo literário, que repudiava o comércio artístico. Para isso, ao menos, o século XIX inicia uma das maiores inovações estruturais no campo artístico, com o advento e desenvolvimento de um mercado e de uma economia própria para as artes, da literatura às artes plásticas, da música à dramaturgia e ao cinema vindouro.

Nos anos 1830, principalmente a partir da sua segunda metade, a boemia parisiense começa a ganhar significativa efervescência, em meio a acontecimentos sociais e culturais marcantes da época. Essa boemia é composta por artistas “poetas, críticos, jornalistas de fofocas, contadores de anedotas, revisores, ilustradores ou

redatores publicitários e são quase exclusivamente homens”, que fluem textos jornalísticos e formatos voltados ao entretenimento, da mesma forma que gêneros literários (Pöppel, 2020, p. 2).

O ano de 1839 viu a publicação de *Pauvres Fleurs*, de Marceline Desbordes-Valmore, e *Madame Putiphar*, de Pétrus Borel (alinhado le lycanthrope), cujo prólogo, em versos, revela-se pré-baudelaireano. Madame Putiphar é seu principal trabalho, em cujo prólogo mencionado podemos ler:

Uma dor renasce do inconsciente; Quando uma tristeza sai, outra eclode; A vida é um espinheiro às lágrimas que florescem. Em meu peito escuro, assim como uma arena, Três bravos cavaleiros se enfrentam constantemente, E estes três cavaleiros para ser o meu ser encarnados, Concorrer para o meu ser, e sob seus golpes de machado, Gemeu minha natureza; mas, sobre estes ferozes, Minhas queixas têm o efeito de trompas, de tímpanos, Que bêbado de seus sons como desolado soldado, E ele feliz joga a saraivada de balas, Pagando-lhe a raiva no coração da luta. [...] Assim, depois de algum tempo, se entrechocam e se medem, Este trio infernal Rê esses três espadachins orgulhoso: Eles levaram, – os maus – para campo de batalha, Meu pobre coração, ferido por seus golpes assassinos, Meu pobre coração partido, que desaba e se esmaga, Cético, religioso, insano, mundano, incrível! Quando terminar a luta, e têm-me por presa – Deus sabe! – do Deserto, do Mundo ou do Nada? (Borel, 1877, p. 3-7).

Ao mesmo tempo, Baudelaire foi aprovado no exame para o bacharelado superior (*Baccalauréat*), inscreveu-se na escola de direito e passou a residir na pensão Lévêque e Bailly, na *rue de l'Estrapade*, mas suas preferências de leitura inclinavam-se mais para Lamartine, Hugo e Musset do que para o Direito. No ano seguinte, Baudelaire compareceu à representação de *Marion Dêlorme*, um drama de Victor Hugo, a quem escreveu posteriormente uma carta calorosa de admiração.

Vários periódicos, revistas e jornais literários começaram a ser produzidos nesse período, sob os auspícios do clima literário romântico. Os pequenos jornais e revistas da época são um importante lócus de publicação e experimentação, um campo especial para autores jovens e para os já reconhecidos. Nesses espaços, “autores e artistas projetam a boemia em descrições factuais e ficcionais de si mesmos e de outros” (Pöppel, 2020, p. 3). Uma dessas descrições mais conhecidas é *Scènes de la Bohême*, de Henry Murger, publicada no importante jornal *Le Corsaire-Satan* entre 1845 e 1849. Vale a nota: tal obra de Murger irá inspirar a ópera *La Bohême*, de Giacomo Puccini.

Por sinal, o *Le Corsaire*, chamado “*journal des spectacles, de la littérature, des arts et des modes*”, começou a circular por Paris entre os anos de 1823 e 1858,

com um intervalo entre os anos de 1844 e 1847, quando se fundiu com outro jornal, o *Satan* de Pétrus Borel, passando a se chamar *Le Corsaire-Satan*. Por ali passaram figuras notáveis, como Charles Nodier, Alphonse Karr, Léon Gozlan, Jules Sandeau, Joseph Méry, Champfleury, Théodore de Banville, Émile Cabanon, Jean Wallon, Henri Murger, Gustave Le Vavas seur, Marc Fournier, Jean de Falaise e Louis Ménard (amigo de Baudelaire dos tempos do Louis-le-Grand e que assinava L. de Senneville). E assim Charles Baudelaire se lançou oficialmente na carreira literária.

Além de ser, possivelmente, o primeiro lugar em que Baudelaire construiu sua rede de sociabilidades realmente relevante para seus futuros destinos literários (e artísticos e estéticos de maneira geral), o *Le Corsaire-Satan* igualmente desempenhou o papel de centro agregador, reunindo jovens poetas desconhecidos e insatisfeitos com a veia mais inclinada à esquerda e socialista da época.

Em 7 de setembro de 1844, o jornal diário satírico *Le Corsaire-Satan* apareceu pela primeira vez sob este título após a fusão do *Corsaire* e do *Satan* até 12 de março de 1847, quando apareceu novamente como *Corsaire* e foi finalmente descontinuado em 1852. Os dois antecessores gozam de reputações diferentes em suas histórias anteriores. Lançado em 1823, *Le Corsaire* tornou-se um dos mais influentes órgãos de oposição da *petite presse* ao lado do *Figaro* durante a Monarquia de Julho. *Satan*, por outro lado, é mais jovem, desenvolvido a partir da revista teatral *Les Coulisses* (1840 a 1843) e existiu de 1843 a 1844. Novas fundações, renomeações e fusões são comuns para pequenos jornais e revistas. Sublinham a curta duração de muitos órgãos da imprensa literária, mas também que os envolvidos trabalham em conjunto em títulos individuais e se orientam nos antecessores. Eles compensam uma vida útil curta com base em projetos anteriores. O fracasso é muitas vezes causado por gargalos financeiros causados pela falta de assinantes e por acusações e condenações dos responsáveis, resultando em multas e penas de prisão. As proibições também garantem que as revistas desapareçam ou pelo menos continuem a funcionar com um novo nome. Isso ilustra a fusão de *Corsaire* e *Satan* devido à situação precária de ambos causada pelos julgamentos e punições posteriores. Diante disso, o jornalista Lepoitevin Saint-Alme (1791 a 1854) sugeriu uma fusão e chefiou a *Corsaire-Satan* como editor-chefe até 1847 (Pöppel, 2020, p. 65-66).

Sobre a chamada *petite presse*, entendendo-a como local de trabalho da boemia artística parisiense, Nicole Pöppel (2020, p. 4) nos diz:

[...] artigos literários, satíricos e artísticos que estão isentos de imposto de selo (timbre), depósito (caução) e censura antecipada, mas também estão oficialmente excluídos do discurso político. Diferem

decididamente dos *grands journaux* no aspecto político-econômico, porque os jornais diários com conteúdo político e socioeconômico foram sujeitos a registro em grande parte do século XIX e estavam sujeitos ao timbre. No entanto, uma divisão puramente econômico-política entre grande e *petite presse* seria simplificada, pois este é um terreno dinâmico em que jornalistas e fabricantes de imprensa reapropriam-se e reinterpretam constantemente o termo *petite presse*. Como os jornais *petite presse* são menos caros para produzir, são considerados de baixo limiar para iniciantes, por isso são vistos como um campo de experimentação, principalmente para estreates e outsiders, alguns dos quais também os encontraram. Em qualquer caso, a *petite presse* é caracterizada por um “status de outsider em comparação com autoridades em vários campos (político, literário, artístico)”, o que a torna o terreno predestinado da boemia [...] Se os românticos são definidos como boêmios, o que é certamente controverso, é porque realçaram a marginalidade do poeta na sociedade e o estilo de vida especial do artista.

Ainda em 1834, uma das expressões mais eloquentes sobre o lugar ocupado pela boemia literária é dada pelo jornalista Félix Pyat: “a maneira habitual de jovens artistas viverem fora de seu tempo, com outras ideias e outros costumes, ilhados do mundo, torna-os estranhos e estranhos, coloca-os fora da lei, ao banimento social; eles são os boêmios de hoje” (Pyat *apud* Pöppel, 2020, p. 5).

Além de *Le Corsaire-Satan*, outras revistas, como *Le Sans le Sou*, *L'Appel*, *Figaro* e *Le Boulevard*, mostram a grande diversidade da chamada “*petite presse*” e são os lugares em que o movimento boêmio artístico se encontra, se organiza, se expressa, enfim, se constitui estética e cosmologicamente.

Enquanto se familiarizava com o cenário artístico e literário parisiense, Baudelaire além do mais ampliava seu círculo de relacionamentos. Isso incluiu suas primeiras reuniões com Gustave Le Vavas seur, Ernest Prarond, Edward Ourliac, Latouche, Gerard de Nerval e Balzac. Durante essa época, ele da mesma forma se envolveu com a vida boêmia de Paris e teve encontros com Sarah (uma prostituta apelidada de Louchette, que inspirou diversos poemas vindouros, incluindo o poema XXV “Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle...”, de *Les Fleurs du Mal*).

Na década de 1840, vários eventos indicam o início das atividades literárias e críticas de Baudelaire, assim como o desenvolvimento do campo em que ele se inseriu. Em 1841, no *Le Corsaire-Satan*, podemos encontrar a publicação de uma canção chamada “Un Soutien du Valet de Trèfle”, dirigida contra Casimir Delavigne e Jacques Ancelot, resultado da colaboração anônima de Baudelaire e Le Vavas seur. Nesse período, Honoré de Balzac já era um dos escritores mais reconhecidos na França e na Europa. Em 1840, ele fundou *La Revue Parisienne*, uma revista mensal que abordava literatura e política, apesar de sua experiência fracassada

com *La Chronique de Paris* em 1835. A publicação, fortemente antimonárquica, era igualmente conhecida por suas críticas literárias contundentes. Balzac frequentemente atacava Sainte-Beuve e Eugène Sue, que Baudelaire do mesmo modo desprezava. No entanto, *La Revue Parisienne* teve um destino semelhante às suas empreitadas anteriores, com apenas três volumes publicados de julho a setembro.

Ainda no ano de 1842, temos a estreia, cortejada por Baudelaire através de um soneto, de Théodore de Banville (amigo de Victor Hugo e de Théophile Gautier), com *Les Cariatides*. A edição de *Gaspard de la Nuit* (feita por Victor Pavie), do escritor Aloÿsius Bertrand, e a publicação da antologia de *Poésies*, de Marcelline Valmore, ambas as obras prefaciadas por Sainte-Beuve.

No ano seguinte, em 1843, Baudelaire aceita a publicação de alguns versos seus, embora de forma anônima, na coletânea *Vers* (com edição dos irmãos Hermann) (Baudelaire, 1947), da qual também participam Gustave Le Vavas seur, Ernest Praronde A. Argonne (pseudônimo de Auguste Dozon), todos, nessa altura, colegas de Baudelaire. Com Prarond, que conheceu na pensão Bailly, inicia um projeto colaborativo que jamais será concluído: um drama intitulado *Ideolus* (Crépet *apud* Baudelaire, 1947). Ainda escreve neste ano sua única novela, *La Fanfarlo*, recusada por vários editoriais e que somente viria à luz na publicação de suas obras póstumas, organizadas por Eugène Crépet, em 1887. Notavelmente, em “La Fanfarlo”, Baudelaire ainda abusa de um estilo muito influenciado por Balzac, onde o protagonista Samuel Cramer é marcado com traços da personalidade do próprio autor.

Uma carta de 16 de novembro de 1843, endereçada à sua mãe, relata não só sua “longa entrevista com o diretor do Bulletin de l’Ami des Arts” (revista que dura dois anos, entre 1843 e 1845, e é patrocinada por Jules Janin, Charles Nodier e Guichardet), mas também que sua “novela sairá na primeira edição do mês de janeiro” (Baudelaire, 1947, p. 32-34). Ainda roga à mãe que o ajude encomendando assinaturas da revista:

Prometi-lhe mais assinaturas. É do meu interesse que esse homem tenha comigo obrigações; por isso conto com você para fazer uma assinatura, para que mais pessoas possam conhecê-lo, Paul, a Sra. Edmond Blanc, etc. A subscrição (20 francos agora) é de 36 fr. a partir de janeiro, já que o jornal publica semanalmente (Baudelaire, 1947, p. 32-34).

Por fim, revela seu maior interesse: uma vez que o redator chefe do Bulletin é o amigo Jules Janin, provável futuro redator da *L’Artiste* (uma revista hebdomadária e

ilustrada, publicada entre 1831 e 1904, dirigida, entre outros, por um futuro colega de Baudelaire, Arsène Houssaye), “aquele redator me prometeu formalmente de fazer-me entrar na redação” (Baudelaire, 1947, p. 41)..

Esse momento marca a chegada de Jules Champfleury a Paris (nativo de Laon na Picardia) e sua associação com Victor Hugo, Flaubert e sua amizade com Baudelaire, além da hostilidade que nutria em relação aos irmãos Goncourt. Considerado um dos precursores do Realismo, ele também é co-fundador da revista *Le Réalisme*.

É do período entre 1843 e 1844 o retrato de Baudelaire feito por Émile Deroy, que naquela época era seu amigo íntimo. Émile Deroy é lembrado por Charles Asselineau em sua biografia *Charles Baudelaire: Sa Vie et son Œuvre*, ao qual ele dedica algumas páginas. Da mesma forma, Théodore de Banville dedica um capítulo de suas memórias à lembrança desse pintor, que, entre outras coisas, deixou um retrato de Baudelaire, bem como de Pierre Dupont, e outras pinturas, como *La Petite Mendicante Rousse*. De Asselineau (1869, p. 8-10), podemos ler:

Entre a alcova e a lareira, eu ainda posso ver o retrato pintado por Emile Deroy em 1843, e – na parede oposta, acima de um sofá sempre coberto de livros, uma cópia (reduzida) Mulheres de Argel, trabalho do mesmo pintor, feito para Baudelaire, e que ele mostrou com orgulho. O que aconteceu com essa cópia, permaneceu bonita na minha memória? Eu não sei, e o próprio Baudelaire nunca foi capaz de me dizer. Felizmente, o retrato foi salvo e tem preservado a fisionomia do autor de *Les Fleurs du Mal* em sua primeira idade literária. [...] Baudelaire amava ele, tanto por suas qualidades de artista como por seu espírito; ele tinha feito-o seu convidado. É através do intermédio de Deroy que eu conheci Baudelaire, à ocasião do *Salon de 1845*.

Enquanto isso, já no ano seguinte de 1844, na *Revue des Deux Mondes*, Alfred de Vigny lança seu *La Maison du Berger*: uma de suas estrofes influenciaria o poema XLVII “Harmonie du Soir”, de *Les Fleurs do Mal*. Revista mensal, das mais antigas da França, fundada em 1829 por François Buloz. Em suas páginas, abrigou os principais nomes da literatura francesa, tais como Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, Honoré de Balzac, Sainte-Beuve, George Sand, Alfred de Musset, além do próprio Charles Baudelaire. Originalmente uma revista que confrontava o regime monárquico, acabou se tornando, com o passar dos anos, cada vez mais conservadora. A partir de 1877, quando morre seu fundador, passa a ser dirigida por Charles Buloz e depois pelo crítico Ferdinand Brunetière, que, sob sua influência, acaba por apoiar a Igreja Católica contra as ofensivas anticlericais do final do século XIX. Brunetière será um dos críticos mais ferrenhos do simbolismo/decadentismo.

Já Vigny, principalmente após a revolução de julho em 1830, tornou-se um escritor marcado pelo pessimismo, por uma visão desencantada da sociedade e que enfatizava temas de marginalização, do proscrito e do paria, encarnados na figura do poeta, do profeta, do nobre, de Satã e do soldado. Essa riqueza simbólica, assim como uma visão estoica do mundo, acabou contribuindo para o grande quadro de influências de Baudelaire e, posteriormente, para o movimento simbolista emergente.

Nesse momento começa uma de suas amizades mais duradouras e significativas, com o caricaturista e fotógrafo Nadar (pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon), que também é responsável por apresentar a mulher que se tornaria sua companheira ao longo da vida, Jeanne Duval, durante uma apresentação no Théâtre du Panthéon. Jeanne seria uma das três principais mulheres na vida de Baudelaire, a quem o poeta dedicaria poemas específicos. As outras seriam Madame Sabatier e Marie Daubrun (Waldrop, 2006, p. XIV-XVI).

É nesse momento que começa o contato pessoal de Baudelaire com Sainte-Beuve, através do envio de uma carta elogiosa e admirativa a esse autor, recheada de versos. Entre toda sua extensa correspondência, é com Sainte-Beuve que Baudelaire demonstra sua maior afeição e reverência. Em uma carta datada dessa época podemos ler:

Senhor, Stendhal disse isso em algum lugar, ou assim: Eu escrevo para uma dezena de almas que eu nunca poderei ver, mas eu amo sem vê-los. Estas palavras, senhor, não são elas uma ótima desculpa para esta intrusão, e não é claro que qualquer escritor é responsável pela simpatia que desperta? Estes versos foram feitos para você, e assim ingenuamente que, quando eles terminaram, eu me perguntava se eles não se pareciam com uma impertinência, e se a pessoa acertada não tinha o direito de se ofender com o elogio. – Eu espero que você se digne a me dizer sua opinião (Baudelaire, 1947, p. 61-64).

Imediatamente, no ano seguinte, publica uma resenha cujo título já deixa claro seu objeto, *Salon de 1845* (Baudelaire, 1868). O trabalho como crítico de arte surge, talvez, como fruto da pressão que o autor sofria para manter seu padrão social de gastanças e excentricidades. Lembrando que os salões eram uma prática comum, iniciada em Paris no século XVIII e promovida pela Académie des Beaux-Arts, que por muito tempo foi o evento mais importante do mundo na exposição das artes. Além disso, as resenhas sobre essas exposições – igualmente chamadas de “Salões” – também acabaram se tornando um gênero literário reconhecido e de grande ressonância, cujos *salonniers* galgaram efetiva influência nos meios ilustrados parisienses (Oehler, 1997).

De toda forma, é o primeiro livro que teve seu nome assinado como autor. É a primeira exposição de fôlego, em que podemos apreciar Baudelaire, mesmo em se tratando ainda de um trabalho de juventude, expondo uma de suas principais características enquanto crítico: sua ousadia, em tempos de uma crítica mais elogiosa e com intenções de divertir e não ensinar – “a crítica dos jornais, às vezes boba, às vezes furiosa, jamais independente, tem, por suas mentiras e camaradagem descarada, desgosto pelos burgueses e seus úteis manuais chamados relatórios dos Salões” –; o fato de não poupar ninguém de sua língua ferina, como demonstra em suas críticas às obras de Horace Vernet e Schnetz – “realmente é uma dor ver um homem de espírito vagueando através do horrível” –; enfim, sua sugerida imparcialidade, afinal “o que dizemos, os jornais não se atreveriam a imprimi-lo. Vamos, portanto, ser muito cruéis e insolentes? Não, pelo contrário, imparciais” (Baudelaire, 1868, p. 1-11). Posteriormente, Baudelaire (1947, p. 119) irá dizer: “Eu tenho sido desde há muito acostumado a dizer claramente o que eu acho, então não me culpe por isso”. Em outros termos, “Baudelaire gostava de colocar suas teses de maneira chocante numa iluminação barroca” (Benjamin, 2000, p. 11).

Da mesma forma, deixa clara a sua reverência para com Eugene Delacroix, ao afirmar, tanto que “nenhum dos amigos do Sr. Delacroix, e dos mais entusiastas, não ousou lhe dizer simplesmente, claramente, ousadamente, como nós”, como que “Delacroix é, decididamente, o pintor mais original dos tempos antigos e dos tempos modernos” (Baudelaire, 1868, p. 5). Ao fim, Baudelaire (1868, p. 75-76) conclui da seguinte forma:

Nós não acreditamos ter feito omissões graves. – O Salão, em suma, parece com todas as exposições anteriores, exceto a chegada súbita, inesperada, surpreendente de William Haussoullier – e algumas coisas muito bonitas, de Delacroix e de Decamps. De resto, vendo que todos estão pintando cada vez melhor, o que nos parece desolador – mas de invenção, de ideias, de temperamento, não mais do que antes. – Ao vento que soprará amanhã ninguém ouve, mas o heroísmo da vida moderna nos rodeia e pressiona-nos. – Os nossos verdadeiros sentimentos nos sufocam o bastante para que nós os conhecêssemos. – Estes não são nem os sujeitos nem as cores que faltam aos épicos. Este será o pintor, o pintor verdadeiro, que irá arrancar a partir de sua vida presente, sua cota de épico, e nos farão ver e entender, com a cor ou o desenho, como são grandes e poéticos que estão em nossas gravatas e nossas botas polidas. – Que os verdadeiros cientistas dão-nos no próximo ano essa alegria estranha de comemorar a vinda do novo!

Nesse seu primeiro trabalho de crítica, que representa seu maior fôlego enquanto escritor profissional, Baudelaire tem como objeto a relação, por ele

idealizada, que deveria se estabelecer entre o pintor e a vida cotidiana ou, em outras palavras, entre o artista e a modernidade.

Ainda em 1845, no *L'Artiste* publica o soneto “A une dame creole”, composto durante sua viagem marítima de 1841-1842, que irá compor *Les Fleurs du Mal*. Em *L'Agiotage*, uma sátira de Pierre Dupont (1845), podemos ler o anúncio na contracapa: “Para aparecer em breve: As lésbicas, de Baudelaire-Dufaÿs” – é o título primeiro das vindouras *Flores do Mal*. Tal trabalho ainda demoraria mais de uma década para realmente vir a público, apesar de ser gestado durante todo esse período. Por sinal, Dupont, que era amigo de Nerval, Gautier, Charles Gounod e de Baudelaire, chegou a ser homenageado por esse último em uma “notice” que abre *Chants et Chansons* de 1851, ao elogiar a figura do poeta que encarna um compromisso com a sociedade da qual faz parte, em contrapartida da atitude dos românticos com sua “*individualité malade*”. Para Baudelaire (1851, p. 2), “a arte era agora inseparável da moralidade e da utilidade. O destino de Pierre Dupont foi análogo”. Sem esquecer “que por causa dos sentimentos públicos dos quais esta poesia é um sintoma, e que Pierre Dupont ecoa” (Baudelaire, 1868, p. 183-198), podemos igualmente recuperar algumas nuances presentes no imaginário daquele momento: o rescaldo da *bataille romantique* no campo literário, do mesmo modo que as reverberações das desventuras políticas recentes (a restauração e a *Monarchie de juillet*, o início da Segunda República e o golpe de Luís Napoleão em 1851, etc.).

Além de tudo isso, no *Le Corsaire-Satan*, Baudelaire publica uma fantasia sobre os costumes literários de seu tempo, *Comment on Paie Ses Dettes Quand on a du Génie*, que, a desdém das “preces para não contar a ninguém”, discorre que “é por isso que eu vou contar a todo mundo” (Baudelaire, 1908, p. 289-293), a estória sobre um fictício escritor que, ao propor dois diferentes artigos ao seu editor (por dois preços diametralmente diferentes), acaba por encomendá-los a outrem.

É, também, o ano em que Baudelaire se encontra com Charles Asselineau, um de seus amigos posteriores mais fiéis, e que irá apoiar no ano de 1857 sua publicação mais importante, *Les Fleurs du Mal* (assim como publicar, efetivamente, com a colaboração de Banville, uma terceira edição póstuma em 1868). Essa amizade foi tão duradoura e forte que, no ano de 1869, acaba por publicar uma das primeiras biografias sobre Baudelaire: *Charles Baudelaire, Sa Vie et Son Œuvre*.

Um momento importante que ilustra o papel das pequenas revistas e jornais como espaços de construção da rede de sociabilidades, não apenas como locais físicos de encontros – pois locais de trabalho –, mas como um espaço discursivo de encontros, se dá no momento da publicação da crítica do *Salon de 1846* em *Le Corsaire-Satan*. Naquele momento, Baudelaire é o editor da publicação e suas

relações com Delacroix o impedem de aceitar críticas mais ácidas à sua participação no evento.

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 Luís 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 (Entler, 2007, p. 6).

O folheto que encaminha a crítica do *Salon de 1846* “tem o mérito de situar em seu ambiente o nascimento das ideias de Baudelaire sobre a modernidade, ou melhor, sobre o heroísmo da vida moderna” (Robb, 1987, p. 415). No momento da sua publicação, dois coeditores da época, um deles o próprio Baudelaire, o outro Henri-Bonaventure Courtois, competiram para dar a direção que o número 36 de *Le Corsaire-Satan* e a crítica do Salão iriam tomar. O texto de abertura da crítica do Salão, publicado em 16 de março, é de Courtois, veterano do *Le Corsaire*, que já havia descrito “o pincel de Delacroix [como] uma vassoura bêbada” (Robb, 1987, p. 415) e que, prontamente, por conta da amizade íntima que Baudelaire tinha com o pintor, havia rebatido com a imagem de um idoso Courtois examinando uma pintura de Delacroix usando sua trompa acústica.

Igualmente marcante é o fato de Baudelaire aderir à *Société des Gens de Lettres* nesse ano, que fora criada por Desnoyers, a partir de uma ideia de Balzac, e reuniu, além dos mencionados, ao mesmo tempo Victor Hugo, Alexandre Dumas e George Sand, entre outros. Em carta aos “*membres du comite de la Société*”, provavelmente datada de junho de 1846, Baudelaire (1947, p. 78) anuncia que deseja “participar dos benefícios que a Companhia dos Homens de Letras assegura aos seus membros para a reprodução de suas obras, eu lhe peço a gentileza de me permitir fazer parte”.

Da mesma forma, é o momento em que se firma e é prestigiado como um crítico de arte importante, com sua publicação do *Salon de 1846*, que acaba por se

tornar um marco da crítica moderna, por não ser apenas um relato das tendências estéticas contemporâneas, mas uma reflexão ampla sobre a arte e seus temas mais caros. Em sua abertura, dedicada “*aux bourgeois*”, podemos ler:

Vocês são a maioria, – número e inteligência – assim como vocês são a força – que é a justiça. Alguns estudiosos, outros proprietários – um dia glorioso virá quando os estudiosos serão os proprietários e os proprietários estudiosos. Em seguida, seu poder será completo, e ninguém vai protestar contra isso. Atendendo a esta harmonia suprema, é justo que aqueles que são os proprietários aspirem a serem estudiosos, porque a ciência é um prazer, não menor que a propriedade. Vocês possuem o governo da cidade, e isso é justo, porque vocês são a força. Mas vocês devem ser capazes de sentir a beleza, porque como qualquer um dentre vós hoje não pode passar sem alimento, ninguém tem o direito de viver sem poesia. Vocês podem viver três dias sem pão – sem a poesia, jamais; e aqueles que dizem o contrário estão errados: eles não sabem (Baudelaire, 1868, p. 77-78).

Baudelaire conclama a unificação de dois campos, referenciados, de um lado, pela posse da força/justiça/propriedade/governo das cidades e, de outro, pela erudição/sabedoria. Dois campos apartados, mas que, para o bem da “*harmonie suprême*”, devem se unificar, quando estudiosos serão ao mesmo tempo proprietários e proprietários serão também estudiosos. De certa forma, podemos supô-lo, Baudelaire está reverberando, nessa sua crítica, um discurso de Victor Hugo, apresentado alguns poucos meses antes à *Chambre des Pairs* e que abordava a questão da propriedade das obras de arte (Hugo, 1875).

De toda forma, todo esse *ethos* acumulado, de sua vivência particular no seio familiar e depois, bem como derivado do clima geral e comum parisiense, colaborou para aquilo que viria a ser um de seus maiores e mais expressivos trabalhos: a publicação de *Les Fleurs du Mal* em meados de 1857.

Para este texto, nosso objetivo se resume a proporcionar um quadro mínimo contextual para as principais linhas de força do pensamento baudelairiano gestadas na primeira metade do século XIX, mas ao mesmo tempo, fornecer uma visão panorâmica das ancoragens baudelairianas em relação ao seu contexto pessoal e histórico. Por isso mesmo, uma questão inicial para se desenvolver diz respeito à busca por estabelecer a relação e a influência, não somente do contexto histórico, político e cultural, mas dos quadros de sociabilidade e da trajetória pessoal, no fabrico do sujeito Baudelaire como uma das facetas fundamentais do que poderíamos chamar de “momento de formação” da corrente estética simbolista. Se

tomarmos o movimento simbolista como foco, Baudelaire apresenta-se como sua pré-figuração.

Enunciado por Baudelaire como sendo seu mal, a questão real sobre o papel que Paris deteve na construção do sujeito, efetivamente, não recai sobre os malefícios ou benesses que a atmosfera da capital proporcionou, mas no sistema de ideias que foram apropriadas, transformadas ou amplificadas pelo autor, que encontrou no clima parisiense o solo perfeito para enraizar sua visão de mundo particular. E esse primeiro momento de formação passa, inadvertidamente, por um trabalho de perscrutar o espaço que Baudelaire ocupa, e a correlação com sua trajetória, com sua obra, com seu contexto histórico e com seu complexo quadro de relacionamentos.

## Referências

---

- ALVIM, P. O Outono do Convulsionário: Delacroix e as Estações Hartmann. *INTERFACES* [Online], v. 22, n. 1, p. 45-62, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29711>. Acesso em: 8 set. 2023.
- ASSELINEAU, Charles. *Charles Baudelaire: Sa Vie et son Œuvre*. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur, 1869.
- BAUDELAIRE, Charles. Comment on Paie Ses Dettes Quand on a du Génie. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Posthumes*. Paris: Société du Mercure de France, 1908, p.289-93.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1845*. Paris: Jules Labitte, 1845.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Correspondance générale, Tome Premier 1833-1856. Paris: Éditions Louis Conard, 1947.
- BAUDELAIRE, Charles. Notice sur Pierre Dupont. In: DUPONT, Pierre. *Chants et Chansons (poésie et musique)*. Tome 1. Paris: L'éditeur et A. Houssiaux, 1851.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Paradis artificiels: Opium et Haschisch*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise Éditeurs, 1860.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 2. ed. Paris: Poulet-Malassis et De Broise Éditeurs, 1861.
- BAUDELAIRE, Charles. Notice sur Pierre Dupont. In: BAUDELAIRE. *L'Art Romantique*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.183-98.
- BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1845. In: BAUDELAIRE. *Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p.01-76.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BOREL, Pétrus. *Madame Putiphar*. Tome Premier. 2. ed. Paris: Léon Willem, Éditeur, 1877.
- DUPONT, Pierre. *L'Agiotage, Satire*. Paris: Chez Tous Les Librairies, 1845.
- ENTLER, Ronaldo. Relativizando Baudelaire: uma releitura da crítica ao Salão de 1859. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 29 de agosto a 02 de setembro de 2007. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r2208-2.pdf>. Acesso em: 8 set. 2023.
- HUGO, Victor. *Cromwell*. Bruxelas: Méline, Cans, 1837.
- HUGO, Victor. *Les Misérables*. Paris: Hetzel & Lacroix, Éditeurs, 1866.
- HUGO, Victor. *Oeuvres complètes de Victor Hugo*. Actes et Paroles 1, Avant l'exil, 1875. Paris: J. Hetzel; A. Quantin; Société d'éditions littéraires et artistiques; Albin Michel, 1880-1926, p.549-52.

JACKSON, John E. Charles Baudelaire, a Life in Writing. In: Lloyd, Rosemary (Edit.) *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PÖPPEL, Nicole. *Die Pariser Bohème in der petite presse: Freibeuter auf dem Boulevard*. Berlim: J.B. Metzler, 2020.

ROBB, Graham. Le “Salon de 1846”: Baudelaire s’explique. *Nineteenth-Century French Studies*, v. 15, n. 4, p. 415-424, Summer 1987. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23532176>. Acesso em: 8 set. 2023.

ROYAUMONT, Louis de. *Balzac et la Société des gens de lettres, (1833-1913)*. Paris: Leopold Classic Library, 2015.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *Volupté*. 2. ed. Paris: Charpentier, 1840

SÉCHÉ, Léon. *Études d’histoire romantique. Le Cénacle de la Muse française: 1823-1827*. Paris: Mercure de France, 1908.

WALDROP, Keith. Translator’s introduction. In: BAUDELAIRE, Charles. *The Flowers of Evil*. Wesleyan University Press, 2006.

WINOCK, Michel. *Victor Hugo na Arena Política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008.