UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro

Imagens e paleta de cores nos textos de Flaubert da viagem ao Oriente

Versão corrigida

São Paulo

2014

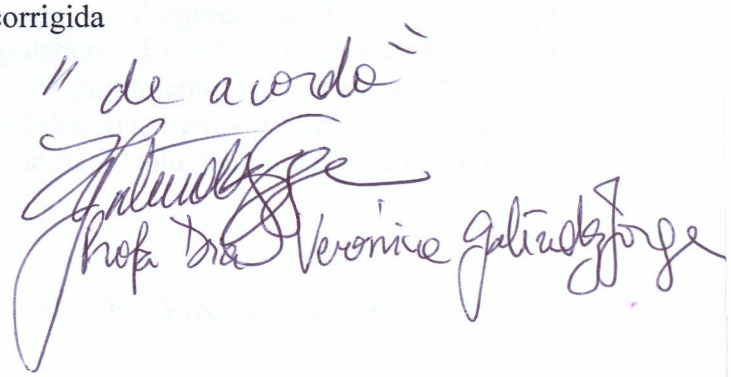
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro

Imagens e paleta de cores nos textos de Flaubert

da viagem ao oriente

Versão corrigida



São Paulo

2014

Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro

Imagens e paleta de cores nos textos de Flaubert

da viagem ao Oriente

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obter o título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Verónica Galíndez-Jorge

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

As fotografias e o mapa que constam nesta tese não podem ser reproduzidos sem autorização. A reprodução de fotografias está sujeita à autorização de bibliotecas e museus onde são conservados os documentos e obras originais. A reprodução do mapa está sujeita à autorização da editora Gallimard.

As autorizações obtidas para esta tese têm fins puramente científicos.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R484i Ribeiro, Lúcia Amaral de Oliveira
Imagens e paleta de cores nos textos de Flaubert da viagem ao Oriente / Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro; orientadora Verónica Galíndez Jorge. – São Paulo, 2014. 224 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

1. Flaubert, Gustave 1821-1880 – Crítica. 2. Anotações de viagem – século 19. Voyage en Orient. 3. Crítica genética. 4. Literatura e pintura – século 19. 5. Delacroix, Eugène 1798 – 1863. I. Jorge, Verónica Galíndez, orient. II. Título.

Nome: Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro
Título: Imagens e paleta de cores nos textos de Flaubert da viagem ao Oriente

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obter o título de Doutor em Letras.
Orientadora: Profa. Dra. Verónica Galíndez-Jorge

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. Philippe Leon Marie Ghislain Willemart

Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH, USP)

Profa. Dra. Claudia Consuelo Amigo Pino

Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH, USP)

Profa. Dra. Celina Maria Moreira de Mello

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex

Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Agradecimentos

Por ideias que começaram em aulas, conversas e leituras, por todas as oportunidades de estágio e atividades acadêmicas, pelo incentivo, confiança e amizade, agradeço a:
Verónica Galíndez-Jorge, que me orienta desde o mestrado;
Stéphanie Dord-Crouslé, minha orientadora durante o estágio de pesquisa na França, de abril a setembro de 2013;
Claudia Amigo Pino, Philippe Willemart e Marta Kawano.

Pelo apoio e acolhida no Instituto de Textos e Manuscritos Modernos (ITEM), em Paris, agradeço a: Pierre-Marc de Biasi, Anne Herschberg Pierrot, Daniel Ferrer, Irène Fenoglio, Sylvie Giraud, Martine Mesureur-Ceyrat, Lydie Rauzier, Jean-Sébastien Macke e Jérémy Pedrazzi. Agradeço especialmente a Pierre-Marc de Biasi e Sylvie Giraud por compartilharem a transcrição de excertos dos cadernos n^{os} 4 e 5 de Flaubert, da viagem ao Oriente.

Pelo apoio e acolhida em Rouen, durante o colóquio organizado pela Associação de Amigos de Flaubert e de Maupassant, agradeço a Yvan Leclerc e Joëlle Robert. Agradeço a Yvan Leclerc pela leitura e comentários sobre uma parte do meu trabalho de pesquisa.

Pelo acesso a manuscritos e acervo, agradeço a todas as pessoas que gentilmente me atenderam nas seguintes bibliotecas:
Biblioteca Nacional da França (BNF), nos seus vários endereços em Paris;
Biblioteca do Instituto da França, agradeço especialmente a Mireille Pastoureau, Françoise Bérard e Sylvie Biet;
Biblioteca histórica da Cidade de Paris (BHVP), agradeço especialmente a Emmanuelle Toulet, Claire Heudier e Marie-Françoise Garion-Roche;
Biblioteca Florestan Fernandes, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Pelo apoio de diferentes maneiras, agradeço ainda a:
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), do governo brasileiro, pela bolsa no Brasil e na França (Programa de Doutorado Sanduiche no Exterior – PDSE);
Amigos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, especialmente os que participam do Grupo de Estudos Literatura Loucura Escritura (GELLE);
Membros do Grupo de Trabalho de Crítica Genética da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística.
Minha família;
Famílias Conjaud, Dejean e Van la Beck;
Amigos, e de maneira especial, Laurie Brandão, João Fávero e Jean-Michel Lartigue.

[...] c'était comme une vue de l'Orient dans un livre[1].

> *Tendu entre l'écriture et la lecture, le champ du texte s'illumine de tous les possibles, ceux de son histoire et ceux de son avenir. Les accidents, les échecs, les triomphes de l'écriture viennent, autant que ceux de la lecture, le mettre en mouvement, le faire bouger. Mais ce mouvement, cette vibration ne le déconstruit pas: elle le fait vivre*[2].

[1][...] era como uma vista do Oriente dentro de um livro.
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed.de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 144. Tradução de Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro deste e demais textos citados quando não há indicação de tradutor. Devido à quantidade de citações em francês nesta tese, optei por traduzir somente alguns textos.

[2] Tensionado entre a escritura e a leitura, o campo do texto se ilumina de todos os possíveis, os de sua história e os de seu futuro. Os acidentes, os fracassos, os triunfos da escritura vêm, tanto quantos os da leitura, colocar o texto em movimento, fazer com que ele mude. Mas esse movimento, essa vibração não o desconstrói: ela o faz viver.
HAY, Louis. *Critiques du manuscrit*. In: *La Naissance du Texte*. Org. Louis Hay. Paris: José Corti, 1989, p. 20.

Resumo

RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. Imagens e paleta de cores nos textos de Flaubert da viagem ao Oriente. 224 p. Tese de doutorado em Letras – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

Esta tese abrange manuscritos inéditos dos cadernos da viagem ao Oriente, de Flaubert, e textos publicados postumamente, a partir do que ele copiou dos seus cadernos logo depois da viagem, fazendo mudanças e acréscimos. Esta tese também abrange cartas que ele escreveu no Oriente. Analiso movimentos da sua escritura e a mobilidade de formas textuais, que migram de cartas para textos da viagem e vice-versa. Ele não quis publicar essas anotações, que constituem um lugar de experiência com a linguagem, uma espécie de laboratório de formas, que depois, com mudanças, ele integra em seus romances. Relaciono esses textos a concepções estéticas da época. Comparo o modo descritivo que Flaubert desenvolve durante a viagem com páginas dos cadernos ilustrados de Delacroix, do Marrocos. Identifico nos textos do Oriente de Flaubert correspondências entre composição literária e composição pictural. Seu olhar e imaginação são informados pela arte orientalista, em voga na Europa, na época. O orientalismo é um elo para a análise de mudanças estéticas que acontecem nas duas artes, literatura e pintura, no século XIX. Escrever durante a viagem se associa à ideia de movimentar um repertório de imagens e, ao mesmo tempo, tornar visível o que o texto evoca.

Palavras-chave: 1. Flaubert, Gustave 1821-1880 – Crítica. 2. Anotações de viagem – século 19. *Voyage en Orient*. 3. Literatura francesa – século 19. 4. Crítica genética. 5. Literatura e pintura – século 19. 6. Delacroix, Eugène 1798 – 1863. 7. Orientalismo.

Abstract

RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. Flaubert's images and color palettes in texts from his journey to the Orient. 224 f. Thesis for a PhD Degree in Liberal Arts (Literature) – School of Philosophy, Literature and Human Sciences of the University of São Paulo. São Paulo, 2014.

This thesis encompasses Flaubert's unpublished manuscripts from his travel notes and copies he made from these travel notes, with a few changes and additions, soon after returning from his journey to the Orient and, moreover, letters written while on this journey. I have analyzed Flaubert's writing and the mobility of textual variations that migrate from his letters to travel texts and vice versa. He never wished to publish these notes that are an experience in language, a laboratory for variations, which with some changes, he later integrates into his fiction. I have compared these texts with the aesthetic conceptions at that time. I have also analyzed the descriptive mode that Flaubert developed in the Orient, comparing excerpts from his notes to pages from Delacroix's illustrated travel notes made during his trip to Morocco. I identify in Flaubert's texts from the Orient the correspondence with pictorial composition. His viewpoint and imagination are informed by Orientalist art, which was popular in Europe at the time. The Orientalism provides a link for analyzing the aesthetic changes that took place in literature and painting in the XIX century. Writing during travel is associated with the idea of creating a repertory of images while at the same time making visible what is evoked in the text.

Keywords: 1. Flaubert, Gustave 1821-1880 – Criticism. 2. Travel notes – 19th century. *Voyage en Orient.* 3. French literature – 19th century. 4. Genetic criticism. 5. Literature and painting – 19th century. 6. Delacroix, Eugène 1798 – 1863. 7. Orientalism.

Résumé

RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. Images et palette de couleurs dans les textes de Flaubert du voyage en Orient. 224 p. Thèse (Doctorat) en Lettres, soutenue à la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo. São Paulo, 2014.

Cette thèse comprend des textes inédits des carnets du voyage en Orient de Flaubert et des textes publiés à titre posthume, à partir de ce qu'il a copié des carnets juste après le voyage, avec des modifications et des ajouts. Cette thèse comprend aussi des lettres qu'il a écrites en Orient. J'analyse des mouvements de son écriture et la mobilité des textes, qui se déplacent des manuscrits de l'Orient vers des lettres et vice-versa. Il n'a pas voulu publier ces notes, qui constituent un espace d'expérience avec le langage, un laboratoire de formes, qu'il intègre après, avec des changements, dans ses romans. J'analyse ces textes en rapport avec des conceptions esthétiques de l'époque. J'analyse aussi le mode descriptif que Flaubert développe pendant son voyage tout en comparant des extraits de ses notes de l'Orient avec des pages des carnets illustrés de Delacroix au Maroc. J'identifie dans les notes de l'Orient de Flaubert des correspondances entre composition littéraire et composition picturale. Son regard et son imagination sont informés par l'art orientaliste, en vogue en Europe, à l'époque. L'orientalisme est un lien pour l'analyse de changements esthétiques dans les deux arts, littérature et peinture, au XIX^{e} siècle. Écrire pendant le voyage est associé à l'idée de puiser dans un répertoire d'images et, en même temps, de rendre visible ce que le texte évoque.

Mots-clés: 1. Flaubert, Gustave 1821-1880 – Critique. 2. Notes de Voyage – XIX^{e} siècle. *Voyage en Orient*. 3. Littérature française – XIX^{e} siècle. 4. Critique génétique. 5. Littérature et peinture. 6. Delacroix, Eugène 1798 – 1863. 7. Orientalisme.

Sumário

Sumário 9
1. CAMINHOS DESTA PESQUISA 10
1.1 VIAJAR E ESCREVER 11
1.2 EDIÇÕES PÓSTUMAS DE VOYAGE EN ORIENT, DE FLAUBERT 16
1.3 MANUSCRITOS DA VIAGEM 18
1.4 CONSTRUÇÃO DESTA TESE 30
2. MÓBILE 48
2.1 FORMA NÔMADE 51
2.2 ESPAÇO E TEMPO COMO EIXOS DE UMA MATRIZ PARA ESCREVER 67
2.3 CORPO E PAISAGEM EM MOVIMENTO 71
2.4 O PÔR DO SOL 77
2.5 O PÔR DO SOL NO ROMANCE L'ŒUVRE, DE ZOLA 89
2.6 ESCREVER DURANTE A VIAGEM: CADERNOS E CORRESPONDÊNCIA; DEPOIS: COPIAR, REESCREVER 92
2.7 HAI KAI, A FORÇA IMAGÉTICA DE NARRATIVAS EM POTENCIAL 113
2.8 SUCESSÃO DE IMAGENS: ESTRUTURA DE ÁLBUM. ESCREVER COM MÓDULOS 118
2.9 PROCEDIMENTOS DE ESCRITURA 122
3. MIL E UMA NOITES DO ORIENTE 128
3.1 O ORIENTE E O PROJETO ESTÉTICO DE ESCRITORES FRANCESES NO SÉCULO XIX 130
3.2 ORIENTE: TERRA DE PEREGRINAÇÃO 133
3.3 ORIENTE SONHADO E DISCURSOS SOBRE O ORIENTE 137
4. DA RELAÇÃO ENTRE AS ARTES DE ESCREVER E PINTAR 147
4.1 ARTES DE ESCREVER E PINTAR NA FRANÇA, BREVE CONTEXTO 150
4.2 CONCEPÇÕES ESTÉTICAS E A CRÍTICA AOS SALÕES DE PINTURA 156
4.3 PÁGINAS DE DELACROIX NO MARROCOS 164
4.4 CENAS E QUADROS DE FLAUBERT 172
4.4.1 Mercadores em uma aldeia no Egito 172
4.4.2 Retrato de duas meninas 178
4.4.3 Paisagens, Líbano e Grécia 180
4.4.4 Viagem para Roseta 181
4.5 SÉRIE E SIMULTANEIDADE 186
4.6 INTERCÂMBIOS ENTRE LITERATURA, PINTURA, ARTES GRÁFICAS E ARTE DO JARDIM 191
4.7 EFEITOS DE CLARO-ESCURO / VISIBILIDADE DA IMAGEM ESCRITA 196
4.8 PALETA DE CORES EM DESCRIÇÕES DO PÔR DO SOL, CÉU, NUVENS E MONTANHAS 201
5. REFLEXÕES AO FINAL DESTE PERCURSO 210
Referências bibliográficas 215

1. CAMINHOS DESTA PESQUISA

Os cadernos da viagem ao Oriente constituem um espaço de experiência com a linguagem, uma espécie de laboratório de formas textuais. Flaubert constitui um repertório de temas e imagens, formas e modos de escrever que depois, com mudanças, ele integra em seus romances. Sem uma estrutura organizadora retrospectiva, sem os inúmeros planos e roteiros que depois vão marcar seu modo de escrever os romances, sem se prender à função de articular um sistema de coerência narrativa, suas frases nos textos da viagem constituem elaborações do que é central no seu processo de escrever: a produção de imagens, que se transformam em cenas, com efeitos de visibilidade. Sem a organização em torno de um enredo, ou forma mais estruturada de relato, os diferentes fragmentos de texto da viagem constituem uma espécie de álbum de imagens. Importante para o efeito de visibilidade é a construção da imagem. Do léxico à organização dos enunciados e modos de composição, Flaubert prioriza nesses textos a produção de quadros e cenas com atributos da materialidade visível.

Meu encantamento com os textos da viagem ao Oriente começou com a leitura da edição estabelecida por Claudine Gothot-Mersch, publicada em 2006 pela editora Gallimard, com notas e mapas de Stéphanie Dord-Crouslé. Essa edição, a correspondência de Flaubert e, depois, os cadernos manuscritos da viagem, abrangendo textos inéditos, se tornaram a base e a referência principal para esta pesquisa. O que, desde o início, motivou a escolha desses textos para minha pesquisa de doutorado foi a característica de mobilidade desse material que reúne fragmentos – formas livres – sem as amarras de uma estrutura mais definida.

1.1 VIAJAR E ESCREVER

Durante a viagem, Flaubert copia trechos dos cadernos em suas cartas e vice-versa. Ao voltar para a França, copia os cadernos, modificando um pouco o que havia escrito; faz acréscimos de palavras e de trechos das cartas enviadas para a mãe e para o amigo Bouilhet.

Flaubert não quis publicar o material da viagem.

Penso que nem publicado, nem com a morte do autor, o texto se estabiliza em uma forma. As edições mudam: o que é publicado pode receber acréscimos, supressões; mudam o prefácio e a capa; mudam as leituras; mudam os conjuntos de textos selecionados para cada edição. Publicado ou não, o escritor pode reescrever o que escreveu antes, copiar, aproveitar partes, reorganizar, reformular. De maneira planejada – ou não – ele pode voltar muitas vezes ao que escreveu. É o que faz Flaubert, ele retoma continuamente em suas obras imagens e modos de escrever. Em diálogo com quem lê e escreve, o texto vive. Em diálogo com o escritor (e leitores), o texto que não se estabiliza abre espaços para a continuidade do ato de escrever. Talvez o sonho do escritor seja manter aceso esse diálogo, para sempre retomar o que escreve, sem nunca acabar seu trabalho. Mobilidade e instabilidade acompanham o pensamento e o gesto de escrever. Constituem o ponto de partida desta pesquisa. O texto móvel[3] se relaciona à continuidade do trabalho de escrever. O escritor modifica o que escreve, muda palavras de lugar, frases e parágrafos, leva partes de um texto para outro, leva folhas avulsas de uma pasta para outra. O fato de não publicar os textos da viagem implica manter esse material em meio a outros manuscritos como um quebra-cabeça desmontado, conjunto de

[3] Philippe Willemart desenvolveu o conceito de «texto móvel», que retoma em várias de suas obras: *Do manuscrito ao pensamento pela rasura*. In: *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 171-184; *Uma articulação de conceitos*. In: *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 29-33; *Comment se constitue l'écriture littéraire?* In: *Critique génétique: pratiques et théorie*. Paris: L'Harmattan, 2007, p. 195-216.

fragmentos ou peças avulsas que eventualmente podem entrar na composição de outros textos[4].

Entre os textos do Oriente, a parte intitulada *La Cange*[5], que não está nos cadernos, contempla lembranças de diversos tempos e lugares. A forma desse texto, organizado em oito capítulos pequenos, numerados, difere das anotações dos cadernos. Biasi e Gothot-Mersch mencionam o esboço de um plano para organizar em capítulos eventos desde o início da viagem, em 22 de outubro de 1849 (data da partida de Croisset, perto de Rouen, na Normandia), até fevereiro de 1850 (início da viagem de barco pelo Nilo, que corresponde ao início do relato *La Cange*)[6]. A organização em forma mais narrativa da parte inicial da viagem, desde a partida até *La Cange*, e a existência do plano corroboram a hipótese de Flaubert ter pensado na publicação de pelo menos parte do que escreveu sobre o Oriente. Se ele pensou na publicação, o projeto foi abandonado. A prática de escrever a viagem é central

[4] "*S'ajoutant au caractère intime, fragmentaire et parcellaire de son activité, on rappellera que Flaubert relit par intervalles ses notes et récits de Voyage (en Bretagne, au Moyen Orient, en Algérie et Tunisie), soit parce qu'il s'agit d'une documentation faite en vue de la réalisation d'un travail en cours (notamment* Salammbô*), soit parce qu'il s'agit des notes où il découvre des détails qu'il veut réutiliser: par exemple les descriptions des paysages ou des monuments du Moyen Orient contenues dans les* Notes de Voyages *que Flaubert reprend et développe quand il écrit* Salammbô *et* Hérodias." WETHERILL, Peter Michael. *Typologie de la lecture flaubertienne*, p. 347-352. In: LECLERC, Yvan. *La Bibliothèque de Flaubert*. *Inventaires et critiques*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 2001, p. 351.

[5] O nome se refere ao tipo de embarcação à vela utilizada para a viagem pelo rio Nilo, que Flaubert e Du Camp realizam no período de 6 de fevereiro a 25 de junho de 1850.

[6] O plano está no fólio 127. Cito Biasi: "*Ce document, qui a peut-être été précédé et suivi d'autres tentatives du même genre, démontre que l'auteur avait prévu de repartir en une douzaine de chapitres ce qui correspond dans le texte final aux soixante-quatorze premières pages du récit (ff° 1-38 v°) lesquelles sont vaguement organisées dans le manuscrit en six ou sept sections. Mais ce ne sont que des ébauches de plan puisque les ff° 127 e 127 v° proposent deux hypothèses de divisions différentes. On remarquera aussi, en haut du f° 127 v° que ce qui fait le tout début du récit dans le texte du manuscrit (le départ de Croisset) est donné comme section III du plan: à quoi Flaubert pensait-il pour les chapitres I et II*?"
BIASI, Pierre-Marc de. *Introduction*, p. 7-112. In: FLAUBERT, Gustave. *Voyage en Égypte*. Ed. de Pierre-Marc de Biasi. Paris: Grasset, 1991, p. 83-84.
Gothot-Mersch afirma que o fólio de número 127 foi reunido posteriormente aos manuscritos *Egito*, *Rodes* e *Ásia Menor* e que abrange três roteiros distintos: primeiro, o trajeto Paris-Marselha; segundo, de Paris a Malta (com quatro partes numeradas de VI a IX, que correspondem aproximadamente às partes VI a VIII de *La Cange*); terceiro, o roteiro composto por dez parágrafos numerados de III a XII, da partida de Croisset até o início da viagem pelo Nilo. Ela se pergunta se tais roteiros teriam por objetivo organizar os manuscritos da *Viagem ao Oriente* ao modo de *La Cange*, com a divisão em pequenos capítulos. Cito Gothot-Mersch: "*On note en tout cas que le troisième scénario et le* Voyage en Orient *commencent de façon très semblable. Flaubert a peut-être eu un moment l'idée de donner à l'ensemble de ses notes de voyage une forme plus élaborée*."
GOTHOT-MERSCH, C. *Description du dossier*, p. 587-595. In: FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Notas e mapas de Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: Gallimard, 2006, p. 589-590.

para esta pesquisa enquanto exercício de ordem poética, que pode ser dissociado de eventuais projetos de publicar um relato ou artigos sobre a viagem. Em sua correspondência, Flaubert demonstra distância e uma atitude bastante crítica em relação a modelos estabelecidos para o gênero relato de viagem. Seus cadernos e demais manuscritos da viagem ao Oriente não se estabilizam em um conjunto ordenado. Mesmo quando copia e reescreve esses cadernos logo depois de voltar do Oriente, Flaubert parece improvisar. Como nos cadernos, o texto que reescreve segue a ordem de datas e percurso da viagem (isso não acontece em *La Cange*). Seguindo uma prática romântica que associa caminhar, viajar e escrever[7], ele descreve o espaço e o que observa a seu redor, explora efeitos sensoriais de som, cheiro e textura.

Em seu aspecto formal, a literatura de viagem do século XIX se apresenta com uma grande diversidade de técnicas narrativas. Predominam descrições e o formato de diário. A perspectiva autobiográfica, de experiência vivenciada, e mesmo a aparência de improvisação, fazem parte dos artifícios do gênero. Cito Berchet:

> *La littérature de voyage se fonde, au XIX^e^ siècle, sur une double émancipation. Contre la prétension encyclopédique du «tableau raisonné», de la synthèse objective à la Volney, elle revendique le droit à un amateurisme qui semble le gage de la sincérité du narrateur. On refuse du même coup, sur le plan formel, les contraintes du genre, pour emprunter au roman la diversité de ses techniques narratives: lettres, journal, description, portrait, méditation lyrique, dialogue, etc. Mais leur mise en œuvre, non soumise à une intrigue, est des plus libres; il en résulte une cohésion moindre, une déconstruction, une pratique de la discontinuité qu'on suppose reproduire le rythme même de la vie de voyage [...]*[8]

---

[7] Cito Marcel Raymond sobre a «*rêverie ambulatoire*» de escritores românticos (Chateaubriand, Gautier, Nerval...): "*promeneurs ou voyageurs, ont connu (faut-il dire pratiqué?) une rêverie ambulatoire où le mouvement du corps et des humeurs, aussi bien que le changement du milieu ambiant, mettent en branle l'imagination*". RAYMOND, Marcel. *Romantisme et rêverie*. Paris. José Corti, 1978, p. 14, 17 e 19.
Gautier filia Nerval à «literatura ambulante» de Rousseau e Restif de la Bretonne: "*Être enfermé entre quatre murs, un pupitre devant les yeux, éteignait l'inspiration et la pensée; il* [Nerval] *appartenait à la littérature ambulante comme Jean-Jacques Rousseau et Restif de la Bretonne [...] Il travaillait en marchant et de temps à autre il s'arrêtait brusquement, cherchait dans une de ses poches profondes un petit cahier de papier cousu, y écrivait une pensée, une phrase, un mot, un rappel, un signe intelligible seulement pour lui, et refermant le cahier reprenait sa course de plus belle*". GAUTIER, Théophile. *Histoire du romantisme.* Paris: Gallimard, 2011, p. 113.
Sobre Nerval e a relação entre escrita e caminhada, remeto o leitor à obra de Marta Kawano: KAWANO, Marta. *Gérard de Nerval: A Escrita em Trânsito*. Cotia: Ateliê, 2009.

[8] BERCHET, Jean-Claude. *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIX^e^ siècle*. Paris: Robert Laffont, 2001, p. 11.

Segundo Berchet, «variação» é o princípio estético que mascara ou justifica a repetição de determinadas fórmulas nessa literatura. Ele argumenta que no século XIX o ponto de vista do viajante perde seu frescor inaugural, o relato da viagem ao Oriente se torna reescritura de relatos publicados antes[9]. No fim do século, a busca pelo exotismo passa a ter um tom convencional, as anotações de viagem se enchem de descrições de bazares, dervixes, dançarinas, caravanas[10].

Tão ou mais interessantes que os temas exóticos relativos ao Oriente são as experimentações formais de Flaubert e o modo descritivo que desenvolve ao longo da viagem, com forte apelo visual. O exercício diário de contemplar e escrever responde a uma necessidade de estudo e formação do escritor. No século XIX, a viagem ao Oriente constitui uma espécie de rito de passagem para os escritores[11].

A experiência da viagem e de escrever a viagem integram a poética de Flaubert, o trabalho que desenvolve ao longo dos anos.

A seguir, mapa com o itinerário da viagem. A numeração que aparece na borda superior corresponde às páginas do tomo II, *Œuvres complètes* de Flaubert, Pléiade, conforme consta na indicação bibliográfica em nota de rodapé. A viagem se realiza nos anos de 1849 a 1851.

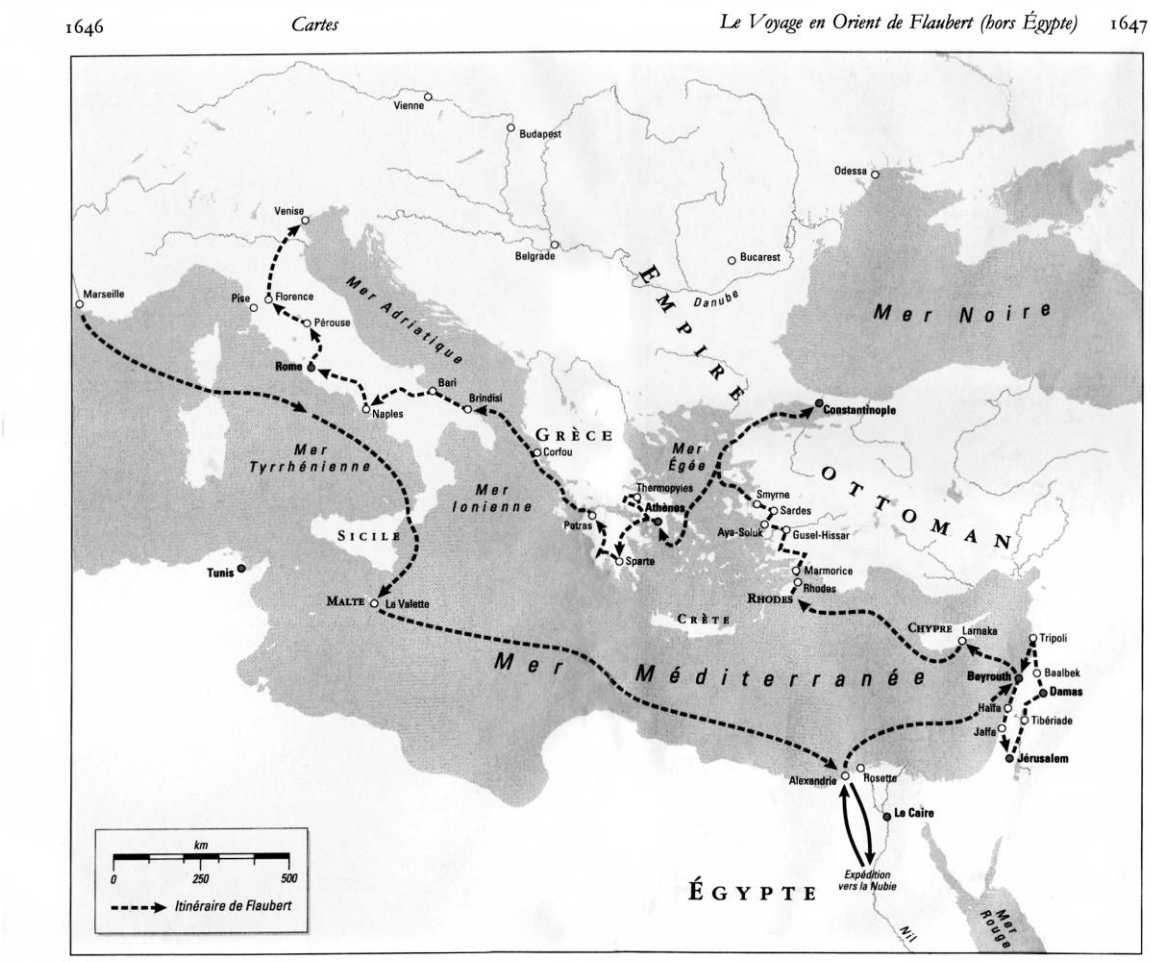
---

[9] BERCHET, Jean-Claude. *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIX^e^ siècle*. Paris: Robert Laffont, 2001, p. 11.

[10] "*Ce sont là les échos figurés des descriptions enchantées de Gautier devant le quotidien de l'ailleurs, sollicitation permanente de l'oeil. Cette profusion des sensations, pourtant, suffit-elle à procurer au visiteur l'impression d'avoir rencontré le pays? Ou n'est-elle qu'un écran qui satisferait au plus vite celui qui ne mériterait pas davantage, qu'il s'agisse du voyage ou de l'art?*"
PELTRE, Christine. *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX^e^ siècle*. Paris: Gallimard, 1995, p. 53.

[11] Sobre o rito de passagem para o escritor, nesse contexto, cito Philippe Antoine: "*Il est en quelque sorte mandaté pour aller vérifier sur place la puissance des sortilèges de ses prédécesseurs. On exige de lui qu'il livre à son tour des tableaux qui viendront enrichir la collection des représentations façonnant notre culture. Ajoutons un commentaire: le voyage est alors à certains égards un rite de passage permettant d'intégrer la communauté des poètes: c'est en se mettant à l'écoute de la parole des autres – mais aussi des merveilles d'une nature que l'art a embellie – qu'il devient possible de forger sa propre voix […]*".
ANTOINE, Philippe. *Quand le Voyage devient Promenade. Écritures du voyage au temps du romantisme*. Paris: PUPS, 2011, p. 185.

Itinerário da viagem ao Oriente de Flaubert (sem o Egito) 1849-1851



Mapa de Stéphanie Dord-Crouslé[12]

Direitos autorais: Editora Gallimard. Autorizado para esta tese. Reprodução proibida.

[12] FLAUBERT, G. *Œuvres complètes. Tomo II*. 1845-1851. Bibliothèque de la Pléiade, n° 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch com a colaboração de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes e Gisèle Séginger. Paris: Gallmard, 2013, p. 1646-1647.

1.2 EDIÇÕES PÓSTUMAS DE *VOYAGE EN ORIENT*, DE FLAUBERT

Em 1910, trinta anos após a morte de Flaubert, parte do que ele escreveu sobre a viagem ao Oriente foi publicado sob o título *Notes de Voyage*, na edição de Louis Conard de *Œuvres complètes*[13]. Antes, somente um relato mais curto havia sido publicado, também postumamente, o texto conhecido como *La Cange*[14]. A edição Conard da viagem ao Oriente foi realizada com supressões e a censura de Caroline Franklin-Grout, sobrinha de Flaubert. Pierre-Marc de Biasi explica que essa edição tem por base uma cópia dos manuscritos que Franklin-Grout produziu eliminando o que ela achava que poderia prejudicar a imagem do seu tio (principalmente o conteúdo erótico)[15]. As edições Belles Lettres, estabelecida e apresentada por René Dumesnil (Paris, 1948), e Rencontre, de Maurice Nadeau (Lausanne, 1964-65), também publicaram o texto com supressões. Anos depois, durante o preparo do tomo 10 das obras completas do Club de l'honnête homme (Paris, 1973)[16], o texto referente ao Egito da edição Conard foi comparado ao texto dos cadernos de viagem n^{os} 4 e 5. As inúmeras divergências demonstravam que o texto enviado por Franklin-Grout não era cópia dos cadernos, mas os editores desconheciam o manuscrito autógrafo, inédito até então. Tal manuscrito, base do que foi produzido por Franklin-Grout, foi escrito por Flaubert logo depois

---

[13] FLAUBERT, Gustave. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert, Notes de Voyage*, t. I et II. Paris: Louis Conard, 1910.

[14] Flaubert morreu em 1880. *La Cange* foi publicado pela primeira vez em 1881, no jornal parisiense de cunho literário e político *Le Gaulois*; depois, em 1885, no tomo seis de *Œuvres complètes, Trois contes, suivi de Mélanges inédits*, edição Quantin; em 1886, pela edição de Charpentier, em *Par les champs et par les grèves (Voyage en Bretagne) accompagné de mélanges et fragments inédits*; e em 1910 sob o título *Notes de voyages*, em *Les Marges*, impressão de G. Allard, no mesmo ano da publicação em *Œuvres complètes* da edição Conard. FLAUBERT, Gustave. *Voyage en Égypte*. Ed. de Pierre-Marc de Biasi. Paris: Grasset, 1991, p. 82, nota 44.

[15] BIASI, Pierre-Marc de. *Introduction*. *Le manuscrit perdu*, p. 9-18. In: FLAUBERT, Gustave. *Voyage en Égypte*. Ed. de Pierre-Marc de Biasi. Paris: Grasset, 1991, p. 15-16.

[16] O tomo 10 compreende a edição dos cadernos de viagem 2 e 3 para a parte *Par les champs et par les grèves*, que tem o mesmo título do relato redigido por Flaubert e Maxime Du Camp em capítulos alternados da viagem que fizeram em 1847 na Bretanha. O texto de Flaubert no relato conjunto apresenta diferenças com relação a suas anotações nos cadernos, transcritas para o tomo 10. A parte *Voyages et carnets de voyages* reúne textos da viagem aos Pirineus e Córsega em 1840 (reproduz o que foi estabelecido pelos primeiros editores); Itália e Suíça em 1845 (edição do caderno de viagem 1); viagem ao Oriente de 1849 a 1851 (retoma o texto da edição Conard, com comentários sobre divergências em relação aos cadernos de viagem 4 e 5); e viagem à África de 1858 (edição do caderno 10, Tunísia e Argélia), quando Flaubert se documenta para escrever Salammbô. Notice, p. 277-282. In: FLAUBERT, Gustave. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Tomo 10. *Par les champs et par les grèves*; *Voyages et carnets de voyages*. Edição estabelecida pela Sociedade de Estudos Literários Franceses. Notas de Maurice Bardèche. Paris: Club de l'honnête homme, 1973.

da viagem, quando ele copiou os cadernos, fazendo modificações. Sem acesso ao manuscrito autógrafo, a edição do Club de l'honnête homme, de 1973, estabelecida pela Sociedade de Estudos Literários Franceses, com notas de Maurice Bardèche, também retoma o texto da edição Conard, mas explica na apresentação que o texto reproduz o caderno com um pouco mais de desenvolvimento. O editor marca com colchetes alguns dos acréscimos que não constam nos cadernos, aponta divergências e insere em notas excertos dos cadernos.

Vou me referir às edições mais recentes, de Pierre-Marc de Biasi, de 1991, e de Claudine Gothot-Mersch, de 2006 e 2013, nas páginas seguintes, no item *Manuscritos da viagem*. Gothot-Mersch explica sobre a edição de 2006 que desde o final dos anos 80 recebeu do diretor literário da Pléiade um microfilme dos manuscritos: *Tebas*, que Flaubert escreveu durante a viagem, abrangendo Luxor, Karnak etc.; e *Voyage en Orient*, que ele escreveu logo depois da viagem, abrangendo Egito, Rodes e Ásia Menor[17]. Ela tomou a edição Conard como base para seu trabalho com esses manuscritos. Restituiu supressões e a pontuação de Flaubert, corrigiu erros de leitura e acrescentou textos inéditos, principalmente relativos à Itália, mantendo em letras maiúsculas etapas da viagem, o que já acontecia na edição Conard[18]. Gothot-Mersch também dirigiu a edição dos tomos II e III das obras completas de Flaubert, publicados em novembro de 2013 pela Pléiade. *Voyage en Orient* integra o tomo II[19].

[17] "*M. Pierre Buge, le précédent Directeur littéraire de la collection [Pléiade], avait obtenu de Daniel Sickles la communication de deux manuscrits de ce voyage, un carnet de route consacré à la visite de Thèbes (Louxor, Karnak, etc.), et le texte rédigé au retour sur l'Égypte, Rhodes et l'Asie Mineure. M. Jacques Cotin, Directeur actuel, a bien voulu m'autoriser à faire usage pour ma communication du microfilm de ces manuscrits que plus personne n'a utilisés depuis la première édition du Voyage chez Louis Conard en 1910*."
GOTHOT-MERSCH, Claudine. *Pour une édition du* Voyage en Orient *de Flaubert* [on line], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1991. Disponível em: < www.arllfb.be > Acesso em: 19 nov. 2013.

[18] Idem. *Établissement de notre édition*. p. 595-597. In: FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006.

[19] FLAUBERT, Gustave. *Œuvres complètes*. Tomo II. 1845-1851. Biblioteca da Pléiade, n° 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch com a colaboração de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes e Gisèle Séginger. Paris: Gallimard, 2013.

1.3 MANUSCRITOS DA VIAGEM

Dos cadernos que estão na Biblioteca histórica da Cidade de Paris, seis, numerados de 4 a 9, foram escritos no Oriente[20], esse material não foi publicado[21].

Ao manusear os cadernos na Biblioteca histórica, minha primeira sensação foi algo como: eles existem! Minha emoção era grande. Só examinei os cadernos meses depois de ter chegado à França, em 2013, no meio de um estágio de pesquisa, que durou seis meses. O acesso a esses manuscritos é bastante restrito. Primeiro, consultei cópias dos cadernos na biblioteca do Instituto de Textos e Manuscritos Modernos (ITEM)[22], em Paris. Nessas cópias, feitas a partir de um microfilme, algumas partes estavam ilegíveis, bastante apagadas. Mesmo no microfilme, que consultei no ITEM e na Biblioteca histórica, eu encontrava partes ilegíveis e páginas em branco. Há de fato páginas em branco nos cadernos, mas não tantas como no microfilme. Depois, verifiquei que alguns dos textos a lápis nos cadernos não são visíveis no microfilme (aparecem como se fossem páginas em branco). No ITEM, tive contato com Pierre-Marc de Biasi e Sylvie Giraud, que estavam terminando, na época, a transcrição dos cadernos. Eles compartilharam comigo a transcrição de excertos dos cadernos 4 e 5. Até o momento em que terminei esta tese, não havia data prevista para publicar o material transcrito.

---

[20] A referência nesta tese a «cadernos de viagem» diz respeito a esses cadernos, que Gothot-Mersh chama de «*carnets de route*», para marcar a diferença em relação a manuscritos produzidos depois da viagem.

[21] Segundo informações que obtive na Biblioteca histórica, está em andamento um projeto para disponibilizar o acesso a esses manuscritos por meio digital. O projeto reúne a Biblioteca Nacional da França (BNF), a Biblioteca Municipal de Rouen e a Biblioteca histórica da Cidade de Paris (BHVP). Os manuscritos de Flaubert que estão na BNF e na Biblioteca Municipal de Rouen podem ser consultados pela internet a partir dos seguintes endereços, respectivamente:
<http://gallica.bnf.fr>; <http://flaubert.univ-rouen.fr>; <http://www.dossiers-flaubert.fr >.
Em 2001, em parceria com a Biblioteca Municipal de Rouen e o site <http://flaubert.univ-rouen.fr> foi criado o Centro Flaubert, dirigido por Yvan Leclerc, composto por professores, pesquisadores, doutorandos inscritos na Universidade de Rouen e membros associados. O Centro Flaubert está ligado ao *Centre d'études et de recherche Éditer-Interpréter* (CÉRÉDI), vinculado à Universidade de Rouen.

[22] O *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM) é uma unidade de pesquisa que se dedica ao estudo de manuscritos de escritores. Resulta da parceria entre o *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS), estabelecimento público de caráter científico e tecnológico, sob tutela do Ministério da Educação nacional, do Ensino superior e da Pesquisa, e a *École normale supérieure* (ENS). Disponível em: <http://www.item.ens.fr/>. Acesso em: 5 mai. 2013.

Ao copiar suas anotações dos cadernos da viagem, já na França, Flaubert fez algumas mudanças nesses textos. Ele mudou algumas palavras, mudou um pouco o modo de escrever e fez acréscimos. Não consultei (nem em cópia) o manuscrito que ele produziu logo depois da viagem ao copiar e reescrever os cadernos com acréscimos, supressões e substituições. Esse manuscrito, de uma coleção particular, foi publicado nas edições de Gothot-Mersch (que compreende partes dos cadernos de viagem e outros manuscritos) e de Pierre-Marc de Biasi (somente a parte do Egito). A edição de Biasi, intitulada *Voyage en Égypte*, data de 1991, foi a primeira publicação de parte desse manuscrito. Não comparei as transcrições relativas ao Egito nas edições de Gothot-Mersch e de Biasi. As diferenças mais evidentes se relacionam ao modo de apresentar os textos. Biasi divide o texto em segmentos e indica a numeração dos folios manuscritos. Fazendo uso de sinais convencionais de transcrição, também indica acréscimos entre linhas, ou nas margens do texto, e rasuras.

Após a morte de Franklin-Grout, em 1931, muitos manuscritos foram vendidos. Esse manuscrito, conhecido como *Voyage en Orient*, abrangendo principalmente o Egito, integrou o lote n°155 da venda de 18-19 de novembro de 1931, em Paris, *Hôtel Drouot*[23]. Adquirido mais tarde por um colecionador, coronel Daniel Sickles, foi apresentado na exposição do centenário da morte de Flaubert, em 1980, na Biblioteca Nacional da França, antes de ser

[23] Depois da morte de Flaubert, seus manuscritos foram transmitidos para sua sobrinha, Caroline Franklin-Grout (sobrenome do segundo casamento). Em 1914, ela doou manuscritos dos principais romances à Biblioteca Nacional, Biblioteca Municipal de Rouen e Museu Carnavalet. Os manuscritos doados ao Museu Carnavalet estão atualmente na Biblioteca histórica da Cidade de Paris (instalada no *Hôtel Carnavalet* até 1898, a Biblioteca histórica foi constituída após a destruição da Biblioteca da Cidade, durante o incêndio de 1871, no *Hôtel de Ville*). Por testamento, Franklin-Grout complementou doações, inclusive para a Biblioteca Nacional. Por esse complemento, a Biblioteca histórica recebeu, junto com outros manuscritos, 12 cadernos de viagem, não todos do Oriente, e o Instituto da França recebeu parte da correspondência de Flaubert. O Instituto depositou o que recebeu na Biblioteca Spoelberch de Lovenjoul em Chantilly. A correspondência da coleção Lovenjoul encontra-se atualmente na Biblioteca do Instituto em Paris. De 28 a 30 de abril de 1931, menos de três meses depois da morte de Franklin-Grout, a venda realizada na casa onde ela havia morado, em Antibes, dispersou móveis, objetos de arte, livros e manuscritos. Sob o título *Sucessão de Madame Franklin-Grout-Flaubert. Catálogo de manuscritos, projetos, anotações, estudos, cadernos de Gustave Flaubert* [etc.] ocorreu uma segunda venda, em Paris, *Hôtel Drouot*, em 18-19 de novembro de 1931. Os manuscritos de Flaubert (n^{os} 111-184 e 195-220) foram vendidos em 19 de novembro. Entre esses manuscritos, havia conjuntos da Viagem ao Oriente (n^{os} 155, 200-203). As bibliotecas que tinham recebido doações não fizeram aquisições nessa época, ainda não havia uma política de compra de manuscritos modernos para as instituições públicas.
PIERROT, Roger. *Les manuscrits de Gustave Flaubert et leur destin*, p. IX-XV. In: *Catalogue Gustave Flaubert: exposition du centenaire* (19 de novembro de 1980 - 22 de fevereiro de 1981), Biblioteca Nacional da França, p. IX-XII.

vendido novamente, após a morte de Sickles[24]. Apresento a seguir como é descrito no catálogo da exposição, item nº 120:

> *VOYAGE EN ORIENT. Manuscrit autographe. 126 ff. 29,5 x 22, la plupart r°-v° et 1 f. 24,5 x 18,5. A M. Daniel Sickles. Vente Franklin-Grout, Paris, n°155 (en partie). Mise au net par Flaubert de ses «calepins», en particulier les carnets de voyage 4, 5 et 7, conservés à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Ce manuscrit n'a pas de titre autographe. Le f. 1 débute ainsi «Je suis parti de Croisset le lundi 22 octobre 1849».*
> *F. 11 r° au bas «Ici finit «la Cange» je copie maintenant mes calepins 20 février mercredi 1850» [Au Caire depuis le 28 novembre 1849, Flaubert s'était embarqué sur le Nil à bord d'une «cange» le 6 février en direction de la Haute-Egypte.]*
> *F. 11 v°. «Marseille. Descendons à l'hôtel du Luxembourg chez Parocelle»*
> *Du f. 21 au f. 96. Notes du séjour en Egypte*
> *F. 21 «Le Caire»*
> *F. 25 «Les Pyramides Sakkara Memphis»*
> *F. 30 «Caire Mosquée de Hassan»*
> *F. 39 «Sur le Nil» [mercredi 6 février]*
> *F. 71 «Thèbes»*
> *F. 83 « Qosseyr. Samedi 18 mai nous nous levons au petit jour. »*
> *F. 90 « Denderah. Mardi 28 mai. »*
> *Les ff. 97-101 sont des notes intitulées Mots arabes, Parfums, Cophtes-Dogme.*
> *Le manuscrit ne comporte pas les notes de voyage pour la Palestine et le Liban.*
> *Ff. 102-110. « Rhodes ». Titre et 16 p. de notes, foliotées de 1 à 8 par Flaubert.*
> *Ff. 111-126. « Asie Mineure. Smyrne ». Titre et 28 p. de notes foliotées 1-14 par Flaubert, à la fin*
> *(f. 126 v°) « Fini ce copier ces notes le samedi soir minuit sonnant, 19 juillet 1851, à Croisset. Gve Flaubert* »[25].

A edição de Pierre-Marc de Biasi, *Voyage en Égypte*, tem por base 96 páginas desse manuscrito. Ele explica que o manuscrito, com 127 fólios e 237 páginas de texto, reúne cinco conjuntos: 1. 96 páginas escritas com tinta marrom e numeradas por Flaubert; 2. cinco páginas de documentação numeradas de 97 a 101 por outra pessoa que não Flaubert (fº 97 pratos árabes, fº 98 perfumes, fº 99 afrodisíaco, fº 100 religião copta, dogmas, fº 101

[24] O manuscrito fez parte do lote de venda nº 60, de 20 e 21 de abril de 1989, sala Bourdelle do espaço Drouot-Montaigne. *Catalogue vente Drouot. Bibliothèque du Colonel Daniel Sickles. Trésors de la littérature française du XIX^e siècle. Livres et manuscrits*, Paris, Drouot, 20-21 de abril de 1989. *Première partie, par le ministère de Maîtres Laurin, Guilloux, Buffetaud, Tailleur*.

[25] Consta no catálogo « *Fini ce copier ces notes* […] ». Suponho que corresponde a «*Fini de copier ces notes*». *Catalogue Gustave Flaubert: exposition du centenaire* (19 de novembro de 1980 - 22 de fevereiro de 1981), Biblioteca Nacional da França, p. 33-34.

relacionado a uma inscrição grega, sem título); 3. período em Rodes, de 8 a 14 de outubro de 1950 (1 página de título, f° 102, e 16 páginas de texto numeradas no verso a tinta, por Flaubert, de 1 a 8, e numeradas a lápis, por outra pessoa, de 103 a 110); 4. material intitulado Ásia Menor, Smyrne, de Smyrne a Constantinopla por Dardanelos, de 14 de outubro a 12 de novembro de 1850, o relato é interrompido com a chegada a Constantinopla (1 página de título, f° 112, e 27 páginas de texto numeradas no verso a tinta, por Flaubert, de 1 a 14 e a lápis, por outra pessoa, de 113 a 126); 5. um fólio com papel diferente de todos os demais na qualidade e na dimensão, numerado a lápis, por outra pessoa, com o número 127, contém na frente e no verso rascunhos de um plano que organiza os textos do início da viagem. Biasi comenta que não há nesses manuscritos nada sobre o período entre 19 de julho e 8 de outubro de 1850, quando Flaubert e Du Camp estiveram na Palestina e no Líbano [26].

A edição de *Voyage en Orient* estabelecida por Gothot-Mersch tem sete capítulos, que correspondem aproximadamente aos capítulos da edição Conard: 1. Egito; 2. Líbano-Palestina; 3. Rodes; 4. Ásia Menor-Smyrne-de Smyrne a Constantinopla por Dardanelos; 5. Constantinopla; 6. Grécia; 7. Itália. Gothot-Mersch explica que os títulos Líbano-Palestina, Constantinopla e Grécia não figuram nos manuscritos. Para os capítulos Egito, Rodes e Ásia Menor, ela consulta cinco manuscritos agrupados sob o título Viagem ao Oriente (*La Cange*, Egito, Tebas, Rodes e Ásia Menor-Smyrne de Smyrne a Constantinopla por Dardanelos). Segundo Gothot-Mersch, *La Cange* e Tebas foram escritos no Egito[27]. O caderno intitulado Tebas (de 21 X 17 cm, com 19 folhas: 33 páginas escritas na frente e no verso e 5 páginas em branco[28]), assim como o manuscrito *La Cange* (manuscrito constituído originalmente por

[26] BIASI, Pierre-Marc de. *Introduction*. *Le manuscrit perdu*, p. 9-18. In: FLAUBERT, Gustave. *Voyage en Égypte*. Ed. de Pierre-Marc de Biasi. Paris: Grasset, 1991, p. 17-18.
[27] GOTHOT-MERSCH, C. *Description du dossier*, p. 587-595. In: FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 587-589.
[28] Consta nesse caderno: «Tebas – maio de 1850». As onze primeiras páginas, precedidas do subtítulo «Luxor», são escritas a tinta; 22 páginas que têm o subtítulo «*Médinet-Habou*» são escritas a lápis. O texto tem rasuras e uma caligrafia que aparenta descuido. Esse caderno fez parte da coleção de Daniel Sickles, foi vendido na mesma venda dos manuscritos Viagem ao Oriente (n° 59).

folhas avulsas com inúmeras correções, compreende 13 folhas numeradas de 1 a 11, acrescidas de uma folha numerada 6 bis e outra 8 bis)[29] e o relato do Egito não foram doados ao museu Carnavalet pela sobrinha de Flaubert; foram vendidos depois da morte de Caroline Franklin-Grout. De volta a Croisset, na França, Flaubert redige o texto do Egito copiando com algumas mudanças as anotações que fez ao longo da viagem nos cadernos 4 e 5 e incorporando Tebas a esse texto. O manuscrito 120, identificado por Gothot-Mersch pelo número no catálogo da exposição na Biblioteca Nacional[30], abrange três conjuntos: Egito (100 folhas, frente e verso); Rodes (8 folhas); Ásia Menor – Smyrne – de Smyrne a Constantinopla por Dardanelos (14 folhas). Na última página, Flaubert escreve que terminou de copiar suas anotações, acrescenta a data de 19 de julho de 1851 e assina[31]. Esses manuscritos, originalmente folhas avulsas de 29,5 X 22 cm e uma folha de 24,5 X 18,5 cm, estavam em pastas. Depois, foram encadernados. O título *Egito, Rodes, Ásia Menor – Smyrne – de Smyrne a Constantinopla por Dardanelos*, atribuído a Flaubert, constava no catálogo da venda Franklin-Grout de Paris (n° 155)[32].

GOTHOT-MERSCH, C. *Notes sur le texte. Carnets et manuscrits du Voyage en Orient: leur histoire*, p. 1494-1497. In: *Œuvres complètes.* Tomo II. 1845-1851. Bibliothèque de la Pléiade, n° 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2013, p. 1495.
O caderno Tebas tem a mesma largura e 4 cm a mais de comprimento que o maior dos cadernos da viagem ao Oriente que estão na Biblioteca histórica, o caderno 6. Tebas é diferente dos manuscritos reunidos como Viagem ao Oriente, constituídos por folhas avulsas maiores, posteriormente encadernadas.

[29] Três páginas estão em branco, cinco páginas apresentam uma primeira versão das páginas 5, 7 r° e v°, 8 r° e v°. O título *Voyage en Orient. I. La Cange* consta em duas páginas sucessivas. O manuscrito pertenceu à coleção Marc Loliée, fez parte da venda *Cent précieux autographes*, Drouot-Richelieu (n° 50), de 25 de abril de 1997. Ibidem, p. 1495.

[30] Para facilitar a identificação, nesta tese também me refiro a esse manuscrito pelo número 120.

[31] Idem. *Pour une édition du* Voyage en Orient *de Flaubert* [on line], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1991, p. 5.
Disponível em: <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/gothotmersch140991.pdf>.
Acesso em: 13 ago. 2012.

[32] A descrição de Gothot-Mersch considera informações dos catálogos de venda após a morte de Caroline Franklin-Grout-Flaubert (*Hôtel Drout*, 18-19 de novembro de 1931) e da biblioteca do coronel Daniel Sickles (Drout-Montaigne, 1ª parte, 20-21 de abril de 1989; 2ª parte, 28-29 de novembro de 1989; 4ª parte, 9-10 de novembro de 1990). Esses manuscritos, atualmente, fazem parte de uma coleção particular. Para a descrição dos demais manuscritos que constam na edição de Gothot-Mersch, remeto o leitor a suas anotações sobre o texto na edição de 2013.
Idem. *Notes sur le texte. Carnets et manuscrits du Voyage en Orient: leur histoire*, p. 1494-1497. In: *Œuvres complètes.* Tomo II. 1845-1851. Bibliothèque de la Pléiade, n° 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2013, p. 1494.

Na parte do Egito consta: «*On dresse la tente (c'était son inauguration; aujoud'hui, 27 juin 1851, je viens avec Bossière de la replier – très mal, c'est sa fin) [...]*[33]». A inauguração da tenda ocorre no dia 7 de dezembro de 1849, quando Flaubert vê as pirâmides e a Esfinge. Se considerarmos que a data 27 de junho de 1851 se refere ao dia em que Flaubert copia esse trecho das anotações do Egito e que a data da última página, 19 de julho, corresponde ao término do trabalho com o manuscrito 120, concluímos que o período provável para a atividade de copiar e reescrever os cadernos nesse manuscrito é de aproximadamente um mês. Flaubert volta da viagem em torno do dia 15 de junho[34].

O manuscrito 120 começa com a partida de Croisset, a passagem por Nogent, a chegada e a breve estadia em Paris com Du Camp (no caderno 4, são poucas as anotações sobre esses acontecimentos: somente algumas palavras, sem a formulação de frases). Nesse ponto, ele intercala o texto intitulado *La Cange* (que não consta nos cadernos). Flaubert escreve: «*J'intercale ici quelques pages que j'ai écrites sur le Nil à bord de notre cange*»[35]. Ele copia o texto e marca ao final: «*Ici finit la Cange*. *Je copie maintenant mes calepins*»[36]. Flaubert não desenvolve muito os textos que copia dos cadernos, entretanto, faz acréscimos. Em uma parte do manuscrito sobre o Egito, ele escreve que tem diante dos olhos uma carta enviada para a mãe (carta datada de 27 de outubro de 1849). Relacionado a isso, em comunicação de 1991, sobre a edição de *Voyage en Orient*, Gothot-Mersch explica que não procurou determinar se a

[33] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 93. Segundo nota editorial, Bossière era jardineiro da casa da família Flaubert em Croisset.
[34] Louise Colet escreve para Flaubert, em carta datada de 18 de junho de 1851, que soube da estada dele em Paris no dia 15 de junho. FLAUBERT, G. *Correspondance*. Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, v. I, 1973, p. 784.
Flaubert pode ter continuado o trabalho com os manuscritos da viagem por algum tempo mais. De todo modo, em setembro, começa a escrever *Madame Bovary*, segundo carta para Louise Colet de 20 de setembro de 1851 (consta na carta que ele havia começado a escrever o romance na véspera). Ibidem, v. II, 1980, p. 5.
[35] «Eu intercalo aqui algumas páginas que escrevi no Nilo a bordo da nossa *cange*».
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 57.
[36] «Aqui termina *la Cange*. Eu copio agora meus cadernos». FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 69.

leitura da correspondência deixou marcas no texto de Flaubert[37]. Ao comparar excertos do manuscrito 120, publicado na edição de Gothot-Mersch, com o texto correspondente nos cadernos, pude comprovar que Flaubert insere no manuscrito 120 trechos que ele copia de cartas para a mãe e para Bouilhet. Apresento a comparação no capítulo intitulado *Móbile*, na seção que se chama *Escrever durante a viagem: o caderno e a correspondência; depois: copiar e reescrever*.

Segundo Gothot-Mersch, Flaubert reúne o que é relativo a Atenas no manuscrito Atenas e arredores, sem seguir a ordem cronológica da viagem. Como havia feito antes para Tebas, ele dedica dois manuscritos distintos para duas excursões: de Atenas a Delfos e Termófilas; e Peloponeso. Ele escreve Rodes e Ásia Menor copiando os cadernos de viagem. Ao copiar, passa a tinta o que nos cadernos está a tinta e a lápis. Os cadernos contêm poucas anotações sobre a Grécia[38].

Para as partes Líbano-Palestina e Constantinopla, Gothot-Mersch consulta os cadernos. Ela suprime os fólios 65 v^{o} a 72 r^{o} do caderno 5, que Flaubert retoma no início do caderno 6. Sem acesso aos manuscritos da Grécia, ela retoma nessa parte a edição Conard, padronizando e modernizando os nomes próprios, o que também faz com os demais textos[39].

Na página seguinte, apresento um quadro com uma breve descrição material dos cadernos 4 a 8 da viagem ao Oriente, conservados na Biblioteca histórica da Cidade de Paris[40]. Não consultei o caderno 9 (com anotações de Roma), por isso não consta no quadro. Há uma variação de milímetros entre a medida das capas e das páginas. No quadro, constam dimensões em centímetros com arredondamento para números inteiros. Os cadernos 4, 5 e 7

---

[37] GOTHOT-MERSCH, Claudine. *Pour une édition du Voyage en Orient de Flaubert* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1991.
Disponível em: <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/gothotmersch140991.pdf>, p. 5 e 6
Acesso em: 13 ago. 2012.

[38] Idem. *Description du dossier*, p. 587-595. In: FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 591 e 592.

[39] GOTHOT-MERSCH, Claudine. *Établissement de notre edition*, p. 595-597. In: FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006.

[40] Cadernos de viagem n^{os} 4 a 8, BHVP Flaubert Rés. Ms 85-89.

têm as mesmas dimensões. Algumas folhas dos cadernos foram arrancadas. No caderno 8, observei que foram arrancadas pelo menos duas, uma depois do fólio 38 e outra depois do fólio 72. Nesses dois casos, o texto e a numeração continuam em ordem sequencial nos fólios seguintes. Manipulei pouco os cadernos e com extremo cuidado; não abri folha por folha para localizar outros indícios de páginas arrancadas e contar com exatidão o número de folhas de cada caderno.

O quadro apresenta um número aproximado de folhas. Na primeira linha consta o número que identifica o manuscrito na Biblioteca histórica (*Réserve Manuscrit, Rés. Ms*).

Anotações da viagem ao Oriente	Caderno 4 Rés. Ms 85	Caderno 5 Rés. Ms 86	Caderno 6 Rés. Ms 87	Caderno 7 Rés. Ms 88	Caderno 8 Rés. Ms 89
tempo	22/10/1849 a 18/03/1850	18/03/1850 a 11/08/1850	11/08/1850 a 06/10/1850	08/10/1850 a 19/12/1850	desde janeiro de 1851
espaço	de Croisset a Amada	de Amada a Jerusalém	de Jerusalém a Lazaret de Rodes	de Rodes a Pireus	Atenas; de Patras a Nápoles
fólios	Egito f2 a 74	Egito f2 a 47v Palestina f48 a 65	Palestina f2 a 57	Ásia Menor e Rodes f 2 a 55	Grécia f2 a 8v e Itália
dimensões	16 X 10 cm	16 X 10 cm	21 X 13 cm	16 X 10 cm	14 X 8 cm
folhas	82	80 a 82	56 a 58	79 a 81	72 ou 73
cor da capa	marrom	preta	azul	preta	preta
papel do lado interno da capa	estrelas douradas sobre fundo amarelo	estampado com várias cores	branco	estrelas douradas sobre fundo amarelo	estampa geométrica dourada sobre fundo amarelo

Os cadernos 4, 5, 7 e 8 apresentam, na parte interna da capa, uma espécie de bolso para guardar papéis e, na lateral, um espaço para lápis. Os cadernos 5, 7 e 8 apresentam um fecho metálico na capa. No caderno 4, não há mais o fecho, há somente um sinal no lugar dele.

caderno 5 e estojo, BHVP

caderno 4 f° 74 v°, f° 75 e estojos, BHVP

Em etiqueta colada nos cadernos 4, 5, 7 e 8 consta uma frase que, curiosamente, faz eco com o interesse de Flaubert em preservar suas anotações: *« This will be found of great advantage to Travellers & all persons who wish to preserve their Writing* ».

Etiqueta do caderno 8, BHVP

Fotografias autorizadas pela Biblioteca histórica da cidade de Paris para esta tese

Em etiqueta menor colada no caderno 7, que não reproduzo aqui, consta o seguinte endereço: « n^{o} 92, Rue de Richelieu, English Dépôt, Paris ».

Os cadernos são conservados em estojos, que parecem ter sido confeccionados em época posterior, com cores que não necessariamente coincidem com a dos cadernos. Os textos são escritos a lápis e a tinta, de maneira alternada. De um modo geral, a caligrafia é bem cuidada, legível, com poucas rasuras e poucos desenhos (além de serem poucos, os desenhos não têm muito desenvolvimento). Não sabemos se o que está nos cadernos é a primeira versão do texto.

De tamanho pequeno, próprios para o transporte, os cadernos possibilitavam anotações em locais os mais diversos, também durante percursos ou visitas. Talvez Flaubert escrevesse a lápis durante o dia, em movimento, e a tinta à noite, instalado em lugar com mais comodidade para escrever – isso parece plausível[41]. Talvez escrevesse a tinta sobre anotações a lápis. Procurei marcas de lápis sob o texto a tinta, mas não localizei nada que pudesse identificar a escritura de uma camada sobre a outra. Não procurei essas marcas de maneira sistemática nem com recursos mais técnicos. Flaubert poderia ter apagado os traços a lápis sem deixar vestígios muito evidentes? Predomina a tinta de cor marrom, mas também há textos em cor preta. Predominam textos a lápis no caderno 8.

Para descrever o que contêm os cadernos, tomo por base o dossiê de Gothot-Mersch e o que pude observar na Biblioteca histórica, e em cópias. O caderno 4 abrange a partida de Croisset até Korosko, no Nilo. Há no final desse caderno, começando na última página, de ponta cabeça e seguindo a ordem de trás pra frente, há uma lista com vários itens de bagagem. O caderno 5 começa com a data 18 de março de 1850 e anotações do templo de Amada. Os cadernos 4 e o início do 5 abrangem o Egito. No caderno 5, consta a chegada a Luxor. Há

[41] Cito Ducamp, sobre o que parece ser um hábito dos dois viajantes, pelo menos no Egito – eles escrevem à noite as impressões do dia: "*Tout en passant nos journées à voir et nos soirées à noter les impressions recueillies, nous faisons nos préparatifs pour notre Voyage en Haute-Égypte et en Nubie*."
DU CAMP, Maxime. *Souvenirs littéraires*. Paris: Balland, 1984, p. 123.

desde esse ponto uma interrupção do relato, que é retomado em Keneh, após a partida de Tebas[42]. O fim do caderno 5 e o 6 abrangem a Palestina, a Síria e o Líbano. No fólio 48 do caderno 5, começa o trajeto por navio de Alexandria a Beirute. Flaubert e Du Camp vão até Jerusalém pela costa da Síria. No fim do caderno 5, há um poema de Louis Bouilhet, inspirado em cartas de Flaubert (*Kuchiuk-Hanem, souvenir*). O caderno 6 vai de Jerusalém (11 de agosto de 1850) até a chegada a Rodes. Nas últimas páginas, ele copia trechos de duas cartas que escreve: uma para sua mãe (de 9 de setembro de 1850) e a outra para Louis Bouilhet (de Damas, 4 de setembro de 1850). O caderno 7 começa com a visita a Rodes, em 8 de outubro de 1850. Abrange a viagem pela Ásia Menor, a estada em Constantinopla, a chegada a Pireus, algumas linhas sobre o Citerão e duas listas curtas de lugares no trajeto Atenas-Delfos, a segunda lista com datas. Depois de quarenta páginas em branco, duas anedotas. No caderno 8 consta Atenas, janeiro de 1851. Abrange a Grécia e a Itália. Há no início três páginas sobre monumentos antigos de Atenas e doze páginas sobre o Peloponeso. Depois, a travessia de Patras a Brindisi e o trajeto até Nápoles, a menção de dois quadros do museu Borbonico, de Nápoles, e uma descrição de monumentos antigos, criptas, com o título *Pouzzoles*. Misturadas com a descrição, anotações sobre Roma em páginas que Flaubert havia deixado em branco. Depois, igrejas romanas, um museu, um esquema do trajeto Roma-Florença, monumentos de Perugia e Veneza, itinerário da volta Veneza-Rouen. O caderno 9 é datado de Roma, abril de 1851. Abrange descrições de quadros do museu do Vaticano, em Roma, depois de Florença, e da igreja São Sebastião, de Veneza. Os cadernos 8 e 9 têm uma concepção diferente dos demais, contêm principalmente descrições sem ordem cronológica.

[42] Um traço horizontal no fólio 35 marca a interrupção do relato, que é retomado depois. Gothot-Mersch explica que Flaubert dedica um caderno separado para Luxor e Karnak. Além dos cadernos, ele constitui dossiês abrangendo leituras e as aulas que, junto com Maxime Du Camp, recebe de Khalil-Effendi, no Cairo, sobre costumes muçulmanos e preceitos do islamismo. Flaubert se interessa pelo estudo das religiões, procura se instruir em conversas, assiste ritos, cerimônias e festas.
GOTHOT-MERSCH, C. *Description du dossier*. p. 587-595. In: FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006.

As anotações da Itália priorizam a descrição de lugares, museus e a análise de obras de arte[43]. Flaubert fica quatro meses na Itália, no caminho de volta do Oriente.

1.4 CONSTRUÇÃO DESTA TESE

Durante o estágio de pesquisa na França, o acesso aos manuscritos de Flaubert me possibilitou analisar em camadas processos do seu modo de escrever[44]. Ao olhar, considerando relações entre textos da viagem e outras obras (de Flaubert e de outros autores) – o lado de fora do texto – acrescentei o olhar para outros do mesmo texto, uma espécie de olhar para o lado de dentro da escritura[45]. Passei a alternar minha análise entre um plano bidimensional, o texto na página, manuscrito ou impresso, e uma dimensão com relevo, a topografia de textos reescritos. Comecei a interrogar esses acréscimos e mudanças do texto reescrito comparado a sua versão no caderno de viagem. Essas diferentes versões se mostram como camadas, o relevo do gesto de escrever, reescrever. Em geral, os textos nos cadernos e nas cartas, tal como em um diário, correspondem ou simulam uma coincidência ou proximidade entre o gesto de escrever e a experiência, que acompanha o deslocamento no espaço ao longo da viagem. Essa proximidade tende a permanecer nos textos copiados e

---

[43] GOTHOT-MERSCH, C. *Description du dossier*. p. 587-595. In: FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 587-595.

[44] Minha pesquisa se insere na área de crítica genética, que analisa processos de criação. Abrange manuscritos, diferentes versões de um mesmo texto e o material de trabalho de escritores. Anotações de leituras, listas, planos, esboços constituem documentos da gênese de uma obra. Philippe Willemmart, um dos pioneiros dessa linha de pesquisa, que teve início na França, introduziu a crítica genética no Brasil. A ideia de incluir planos, rascunhos e documentos que contribuem para a análise de processos de criação literária também se aplica à crítica de obras plásticas e arte, de maneira geral. Almuth Grésillon situa a primeira ocorrência do termo em obra com estudos de dossiês genéticos, publicada pela Flammarion em 1979 com o título *Ensaios de crítica genética*. Em um dos ensaios, Louis Aragon explica as razões da doação de seus manuscritos ao Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS). Louis Hay escreve o posfácio, *La critique génétique: origine et perspectives*. GRÉSILLON, Almuth. *La critique génétique, aujourd'hui et demain*, Item [on line].
Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174>. Acesso em: 3 nov. 2013.

[45] Emprego o termo escritura alinhada com concepções que Barthes desenvolve desde o artigo *La mort de l'auteur*, publicado em 1968. O autor cede a frente para o texto, a escritura e a linguagem. BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*. In: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, p. 63-69. Paris: Seuil, 1984.
Sobre o estudo de movimentos escriturais, que permeia a crítica genética, remeto o leitor ao livro de Claudia Amigo Pino e Roberto Zular. PINO, Claudia Amigo e ZULAR, Roberto. Capítulo 3. *A crítica genética como prática*, p. 101-154. *Escrever sobre escrever. Uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 127.

reescritos depois, funciona como um artifício que dá força ao conjunto de anotações, criando, por vezes, um efeito dramático. Procurei estabelecer categorias para os acréscimos nos textos reescritos. Verifiquei que muitas vezes definem o ponto de vista para a imagem que o texto evoca e a posição espacial de um elemento da imagem em relação aos demais. Configuram uma matriz que estabelece relações de ordem espacial para diferentes elementos que compõem a imagem. Segundo Philippe Hamon, em um romance, a matriz cardeal (constituída por indicações, tais como «ao norte», «acima», «à esquerda», etc.) rege e organiza descrições conduzidas ou justificadas pelo olhar de um personagem, possibilitando distribuir de maneira homogênea os itens lexicais e também delimitar o enunciado descritivo em um quadro[46]. O procedimento retórico de organizar o modo descritivo segundo uma matriz que define relações espaciais é encontrado em relatos de viagem e romances de diferentes escritores do século XIX, especialmente em descrições de paisagem. O que caracteriza Flaubert e o modo como escreve os textos do Oriente (e depois romances) é não só o uso recorrente desse procedimento retórico, mas a força que tem na sua escritura a produção de imagens, frequentemente ancoradas na descrição do espaço. A seguir, excerto de *Un cœur simple*. Nos dois primeiros parágrafos, exemplos de matriz cardeal na descrição do espaço da igreja («à direita», «à esquerda» etc.); e do espaço representado nos vitrais[47] («em frente», «atrás»). A descrição é conduzida pelo olhar da personagem, que «passeia os olhos a seu redor»:

> *Quand elle avait fait à la porte une génuflexion, elle s'avançait sous la haute nef entre la double ligne des chaises, ouvrait le banc de Mme Aubain, s'asseyait, et promenait ses yeux autour d'elle.*
> *Les garçons à droite, les filles à gauche, emplissaient les stalles du chœur; le curé se tenait debout près du lutrin; sur un vitrail de l'abside, le Saint-Esprit dominait la Vierge; un autre la montrait à genoux devant l'Enfant-Jésus, et, derrière le tabernacle, un groupe en bois représentait saint Michel terrassant le dragon.*
> *Le prêtre fit d'abord un abrégé de l'Histoire sainte. Elle croyait voir le paradis, le déluge, la tour de Babel, des villes en flammes, des peuples qui mouraient, des idoles renversées; et elle garda de cet éblouissement le*

[46] HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris: Hachette, 1993 (1981), p. 140 e 168.
[47] Flaubert descreve nesse conto os vitrais da igreja Saint-Michel, de Pont-l'Évêque, destruídos pelo bombardeio à cidade durante a Guerra, em 1944.

> *respect du Très-Haut et la crainte de sa colère. Puis, elle pleura en écoutant la Passion*[48].

No terceiro parágrafo, identificamos outro procedimento de escritura que se repete em romances de Flaubert: a formulação «*elle croyait voir*», seguida de uma lista de elementos justapostos. O texto produz diversas imagens – a cena na igreja, o que a personagem vê nos vitrais e o que imagina ou acredita ver ao ouvir a fala do padre.

Especialmente no capítulo *Móbile* desta tese, procuro identificar o que é recorrente nas anotações e nos movimentos de copiar e reescrever – formas que constituem procedimentos e marcam a escritura de Flaubert. Analiso nos textos do Oriente a gênese de modos de escrever e o que tem força expressiva.

Sem a estrutura de um enredo encadeado, sem a referência a discursos do saber, os textos da viagem chamam a atenção pela força de imagens com apelos sensoriais, onde predomina o efeito visual. A prática do modo descritivo nos cadernos é para Flaubert um exercício que equivale ao esboço de um pintor. Escrever durante a viagem se associa à ideia de tornar o texto, e o que ele evoca, visível. O procedimento se aproxima a modos de composição pictural. Os detalhes e a disposição dos elementos no espaço dão força à visibilidade, que resulta não do emprego de formas retóricas, mas da arte na composição de cenas. Esse é o caráter iniciático da viagem ao Oriente para Flaubert, o desenvolvimento de uma forma poética. Nos textos da viagem (e depois em romances), ele organiza elementos em espaços relativamente circunscritos e espaços de percursos (nos romances, espaços onde os personagens se movimentam). Nos textos da viagem são frequentes as descrições de espaços que correspondem ao que Flaubert observa em seu caminho (entre montanhas; no deserto; em um barco; ou em ruas estreitas de uma cidade, por exemplo). Quando descreve um percurso da viagem, ele organiza os diferentes elementos do que observa ou imagina em cenas

[48] FLAUBERT, Gustave. *Le cœur simple*. In: *Trois contes.* [Paris: 1877]. Dossiê de Marie Basuyaux. Paris: Gallimard, Folioplus classiques, 2010, p. 25.

independentes que se sucedem. Tais descrições equivalem a uma série de quadros. A organização dos elementos no espaço representado aproxima modos de escrever a modos de composição pictural. Essa questão me intrigava desde o início da pesquisa, quando eu refletia sobre a proximidade de escritores e pintores franceses nessa época, e a relação de pintores e escritores com o Oriente. O orientalismo me parecia um elo para a análise de mudanças estéticas que acontecem na literatura e na pintura do século XIX.

Analiso textos que resultam da mobilidade de perspectiva. Flaubert descreve seu percurso como sucessão de quadros justapostos. O olhar do viajante justifica e dá coesão aos diferentes fragmentos de texto.

Também analiso o movimento de formas textuais, imagens e modos de escrever que circulam em diferentes espaços escriturais[49] – cadernos de viagem, romances, correspondência. Flaubert retoma estruturas, formas de sintaxe, modos de empregar tempos verbais – procedimentos de escritura os mais diversos, relacionados a escolhas formais e processos de criação, imaginação.

Comparo diferentes textos com o objetivo de analisar mudanças de uma versão para outra, entender o que há em comum nessas mudanças. Não faço isso de maneira sistemática e extensiva a uma grande amostra de textos, mas com uma seleção que abrange excertos dos cadernos de viagem, de cartas e do que Flaubert copia e reescreve logo depois da viagem a partir de suas anotações dos cadernos. Minha seleção contempla principalmente textos que se referem ao Egito. Fiz essa seleção de maneira mais ou menos aleatória, pelo interesse estético. Ao comparar diferentes textos de Flaubert sobre a viagem com suas cartas, pude comprovar que ele retoma no que reescreve na França partes do que havia escrito em cartas. Ao

[49]Verónica Galíndez-Jorge desenvolve os conceitos de espaços escriturais e espaço de relações em consonância com procedimentos de Flaubert, que faz circular partes do que escreve em diferentes manuscritos – planos e rascunhos de romances, correspondência etc. GALÍNDEZ-JORGE, Verónica. *Fogos de artifício: Flaubert e a escritura*. Cotia: Ateliê, 2009, p. 83-89. Idem. *Descontinuidade e leitura de manuscritos*, p. 10-24. In: *Manuscríta. Revista de crítica genética*, n. 16, 2008.

reescrever textos da viagem, ele tinha diante dos olhos cartas que enviou do Egito para a mãe e para Louis Bouilhet.

A atividade de copiar e reescrever os cadernos da viagem difere do conjunto de práticas que ele fará depois, de maneira sistematizada, ao copiar, inúmeras vezes, diferentes versões do que escreve para seus romances. Cito análise de Leclerc sobre a gênese de *Madame Bovary*:

> *La lecture suivie des plans et des scénarios donne la sensation, presque physique, d'une très lente avancée du texte, aussi lente à venir que le travail du style plus tard, ratures en moins. Écrire commence par copier, recopier. Il semble que l'attention soit à ce stade absorbée par le soin de n'omettre dans la reprise aucun ajout de la version antérieure. Tout y est scrupuleusement mis à la place que fixait l'appel de note. Pourtant, cette phase de recopiage, quasi compulsive est déterminante. Entre réflexion et rêverie, attention flottante et associations réglées, elle participe à ce que Flaubert appelle d'un quasi normandisme,* rumination[50].

Há nos rascunhos de *Madame Bovary* inúmeras rasuras e acréscimos entre linhas e nas margens; cada página é saturada de texto, com traços que indicam onde inserir os acréscimos. Flaubert sistematiza um modo de escrever: esboça em planos e roteiros a organização do conjunto e trabalha cada cena (e página) como uma unidade. Ao copiar um rascunho em outra página, ele integra partes e comentários, deixando um espaço livre ao redor do texto para novas inserções e modificações. Não é esse o trabalho que realiza ao copiar as anotações da viagem. Ele modifica modos de escrever e faz acréscimos sem riscar, sem inserir comentários nas páginas dos cadernos. Copiar o texto do caderno logo depois da viagem é uma atividade em parte passiva, há poucas intervenções. Em geral, a pequena página dos cadernos é toda preenchida com texto, quase sem rasuras. Não há margens nem espaço livre para inserções. Ao copiar os cadernos, Flaubert faz algumas modificações e acréscimos. Os manuscritos da viagem diferem do que ele vai produzir depois, com inúmeras marcas de trabalho: rasuras;

[50] LECLERC, Yvan. *Introduction*, p. 5-24. In: *Plans et scénarios de Madame Bovary*. *Gustave Flaubert*. Apresentação, transcrição e notas de LECLERC, Yvan. Paris: CNRS / Cadeilhan: Zulma, 1995, p. 16.

páginas riscadas depois de copiadas e recopiadas várias vezes; e planos com modificações na organização de partes do texto. Em romances, o processo de invenção continua na releitura do manuscrito copiado e recopiado. Em comum nas duas atividades de copiar (a cópia dos cadernos da viagem ao Oriente e a cópia de rascunhos de um romance): a adição de detalhes que reforçam a visibilidade da imagem, no sentido plástico, figurativo.

Cito Leclerc sobre a atividade de copiar rascunhos de *Madame Bovary*:

> *L'illusion n'a rien ici d'illusoire: la fiction doit au contraire prendre le poids de la réalité, et la vision devenir chose vue. Recopier la chose romanesque jusqu'à la voir, se la faire voir [...]*[51].

No caso de um romance, copiar os rascunhos é uma etapa no processo de construir a visibilidade de cenas, que depois deverão formar um conjunto. Curiosamente, copiar os cadernos da viagem tem um objetivo anunciado de preservar a visibilidade do texto na página, no sentido literal, já que partes dos cadernos estão a lápis[52], e Flaubert parece ter receio de que o texto a lápis se apague com o tempo (isso não aconteceu nos manuscritos que pude ver). Ao copiar seus cadernos a tinta, ele faz relativamente poucas intervenções no texto, comparativamente às inúmeras camadas de escritura, inúmeros rascunhos para cada página de seus romances. Procurei verificar em que medida os acréscimos aos textos da viagem trazem detalhes para a inscrição da imagem em um determinado espaço e contribuem para a construção de efeitos de visibilidade.

O relevo do gesto de escrever a viagem aparece na comparação de textos dos cadernos, correspondência e o que Flaubert copia dos cadernos. Quase sempre, os textos trazem o ponto de vista do viajante e sua relação com o movimento, e com o que escreve. Muitas vezes, o viajante é narrador e personagem do relato (principalmente nas cartas). O exercício de

[51] LECLERC, Yvan. *Introduction*, p. 5-24. In: *Plans et scénarios de Madame Bovary*. *Gustave Flaubert*. Apresentação, transcrição e notas de LECLERC, Yvan. Paris: CNRS / Cadeilhan: Zulma, 1995, p. 16.

[52] Seria interessante aprofundar a compreensão do que significa escrever a lápis e a tinta nos cadernos. Um estudo dessa questão, com mais tempo de acesso aos manuscritos na Biblioteca histórica, pode trazer novos elementos para análise. Seria interessante verificar se textos que estão a tinta nos cadernos mudam menos no manuscrito produzido depois da viagem (comparativamente a textos que estão a lápis).

escrever está em sintonia com o exercício de olhar, sentir; captar com o olhar, com a escuta e o olfato. Ao escrever, Flaubert manipula dimensões da experiência sensorial. Ele experimenta efeitos, explora a sonoridade das palavras e o ritmo de frases, como talvez pudesse fazer um músico com um instrumento musical. Ele cria imagens, explora o contraste de cores e tons, como talvez pudesse fazer um pintor com uma paleta de cores. Durante a viagem, ele tende a criar cenas instantâneas, fragmentos sem encadeamento narrativo. A produção de imagens recebe um estímulo do ato de contemplar. Ele escreve com formas plásticas; frequentemente, prioriza contornos, cores[53], e não ideias, parágrafos. A produção de imagens abrange a representação de paisagens, pessoas, ações, e o que habita a imagem de maneira virtual, possibilidades para reescrever, não necessariamente a viagem, mas outros textos. Penso a atividade imaginativa de Flaubert, ao escrever sobre a viagem, a partir de conceitos de Bachelard; a imagem se estabelece por um trabalho de cooperação da imaginação com a memória e a percepção[54].

Predomina nos cadernos da viagem ao Oriente o formato de diário com bastante diversidade nos modos de escrever: formas breves que não se atêm a preceitos da gramática; anotações abreviadas, por vezes sem verbos, com a ação fora do tempo ou em um tempo indeterminado; frases elaboradas em parágrafos mais longos; listas; rimas.

Os cadernos reúnem motivos que se repetem – descrições do caminho ou estrada, do céu, pôr do sol[55], montanhas, rostos, por exemplo – e informações do percurso, tais como

[53] No século XIX, há uma proliferação de cores na literatura; os escritores buscam efeitos e sensações. Segundo Louis Hourticq, Bernadin de Saint-Pierre é o primeiro a explorar tons e variações de cores na literatura, especialmente em descrições de nascer e pôr do sol.
HOURTICQ, Louis. *L'art et la littérature.* Paris: Flammarion, 1946, p. 217 e 238.
[54] BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961 [1957], p. 66-67.
[55] O pôr do sol se caracteriza como topos na prosa e na poesia do período romântico.
Referindo-se à concepção de Ernst Robert Curtius, Carlos Cunha explica que o topos – forma ideal, convencional e recorrente – apresenta um conjunto de elementos comuns, dotados de unidade estrutural, que se organizam de acordo com determinados princípios e que se fixam em certos textos, gêneros e épocas literárias.
CUNHA, Carlos. *Da impossível atopia...* Disponível em:
<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/22190/1/Da%20imposs%C3%ADvel%20atopia.pdf>.
Acesso em: 11 jan. 2013.

data, horário de partida e chegada, lugar. Esses motivos constituem uma espécie de moldura, base da continuidade para o ato de escrever ao longo dos dias, durante a viagem. Parecem funcionar como a repetição de certos compassos para um músico, que alterna clichês e sons não previstos, quando improvisa. Não há antecipação no ato de improvisar, não há controle, não há um ponto de chegada previamente definido. Improvisar pressupõe surpresa, invenção sem amarras, liberdade.

Mesmo sem o planejamento que faz para os romances, mesmo improvisando, a escrita de Flaubert nesses cadernos é bastante preparada. Desde antes da viagem, ele lê literatura do Oriente e também o que europeus escrevem sobre o Oriente. Ele escreve a viagem a partir de um repertório que abrange quadros e imagens que circulam em revistas da época, tais como *Le Magasin Pittoresque*[56] e *L'Artiste*[57], que além de gravuras, frequentemente apresenta

[56] *Magasin Pittoresque* foi dirigida por Édouard Charton por mais de 50 anos, desde a primeira publicação em1833. Teve periodicidade semanal, bimensal e mensal. Ilustrada com gravuras feitas a partir de clichês de madeira, aborda diversos temas (moral, história, arqueologia, arte, ciências naturais, indústria, viagens). Foi publicada até 1938. Sobre o formato da revista, concebido na Inglaterra, cito parte da apresentação dos primeiros 52 exemplares reunidos em volume em 31 de dezembro de 1833: "*[...] nous n'avons aucun droit à nous attribuer l'invention de ce qu'il y a d'originalité dans la forme qu'elle [Magasin Pittoresque] a revêtue; nous croyons même convenable de déclarer en tête de ce premier volume, que si nous nous sommes hasardés les premiers, sans patronage, sans prospectus, à importer en France l'idée de livrer au plus humble prix un texte varié, entremêlé de gravures et divisé par livraisons, c'est seulement après avoir connu le succès des Magazines en Angleterre, et surtout celui du recueil publié à Londres, sous une haute et digne influence, par M. Charles Knight, écrivain économiste distingué, qui, par ses relations bienveillantes avec nous, a contribué à rendre moins décourageantes les premières difficultés de notre entreprise*."
Disponível em: < http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314169/f3.image.r=magasin%20pittoresque.langPT >. Acesso em: 12 nov. 2013.

[57] *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts*, foi criada em 1831 por Achille Ricourt. Desde o início, alia literatura, belas artes e música. Foi publicada até 1904. Foi semanal, bimensal, trimestral. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em: nov. 2013.
Concorre com revistas literárias como *Revue de Paris* e *La Revue des Deux Mondes*, fundadas em 1829. Segundo Celina Maria Moreira de Mello, *L'Artiste* constitui um espaço editorial para a defesa de uma nova estética nas artes e na literatura, na qual a imagem tem um lugar especial. A revista emprega novas técnicas de impressão de imagens (litografia e calcografia), que reproduzem gravuras *hors-texte*, e a técnica importada da Inglaterra, por volta de 1820, de gravura sobre madeira, que permite imprimir a ilustração na página do texto.
Cito Moreira de Mello: "*Les images et les articles de cette revue se répondent et se complètent pour proposer un programme politique et esthétique qui rassemble des écrivains, des peintres, des sculpteurs et des graveurs – mais aussi des musiciens et même des architectes – dans la « fraternité des arts », tout particulièrement dans la période que nous envisageons ici. Allant de 1831 à 1838, elle correspond à la première série de la revue. Achille Ricourt, son fondateur, est alors à sa tête. L'Artiste traversera des phases plus ou moins prospères. À partir de 1859, quand les Salons commenceront à être publiés régulièrement dans la Gazette des Beaux-Arts, l'importance de l'image y diminuera sensiblement, la page s'assagissant et devenant même austère, au fur et à mesure que la revue accorde une importance croissante à la critique littéraire. L'Artiste cessera même de publier des Salons*". MOREIRA DE MELLO, Celina Maria. *L'Artiste (1831-1838): l'artiste, les Salons et la critique d'art*, p. 199-211. In: CABANES, Jean-Louis, org. *Romantismes, l'esthétique en acte*. Paris: Presses

artigos e crítica de pintores que estiveram no Oriente. O Oriente está na moda, integra o projeto estético de escritores e pintores.

O obelisco de Luxor, instalado em 1836 na Praça *de La Concorde* em Paris, expressa no espaço urbano a importância do Oriente para a França, na época, sob o ponto de vista político e econômico, abrangendo também a ciência e a arte.

O diálogo com as artes subverte a forma de se ler a literatura e de se pensar criticamente sobre ela. Na França, meu primeiro movimento, antes mesmo do estudo dos manuscritos, foi interrogar os textos de Flaubert a partir do contexto estético de escritores e pintores franceses que foram para o Oriente no século XIX. Flaubert escreve e reescreve os cadernos manipulando discursos, imagens e clichês que correspondem a estereótipos, o Oriente tal como é visto pelos europeus, na época. Sua relação com o Oriente é mediada por pesquisas que precedem a viagem, seu olhar é marcado pela memória de imagens construídas a partir de leituras e observação de gravuras, quadros ou reproduções de quadros.

Ao pensar em um viajante, que faz um percurso a cavalo ou em um camelo, no deserto, podemos imaginar a intensidade da exposição ao vento, luminosidade, calor e frio. A essa intensidade de contato com a natureza se acresce o contato com povos diferentes e com a cultura do Oriente. Flaubert apreende sensorialmente e muitas vezes experimenta em seu corpo o que transforma em anotações de viagem com palavras e texto. Faz alguns esboços e representações gráficas sem palavras, desenhos e croquis – poucos, se tomarmos como referência a quantidade de material na forma de texto escrito. O processo de escrever se realiza a partir de sugestões do cotidiano da viagem. Muitas vezes, a mediação de um corpo em movimento é explicitada, tal como na frase "*J'étreins mon cheval dans mes genoux et je vais le dos voûté, la tête sur la poitrine*"[58]. Ele integra elementos visuais, auditivos e táteis dos

universitaires de Paris Ouest, 2009. Disponível em : <http://www.openedition.org/1538>. Acesso em: 18 mai. 2014.

[58] "Abraço meu cavalo com os joelhos e vou com as costas arqueadas, a cabeça sobre o peito."
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 100.

cenários e circunstâncias em que o corpo se coloca e ao mesmo tempo cria imagens que evocam a materialidade percebida por esses sentidos. A experiência e o que ele imagina se misturam e se transformam no ato de escrever. Durante a viagem, escrever é uma prática mais ou menos cotidiana, relativamente constante. Uma força física perpassa essa forma, que emana do deslocamento no espaço, das ações de contemplar, sentir e agir ao longo da viagem, e do trabalho criativo de descrever, inventar, copiar, e reescrever, também depois da viagem.

Descrições de cores e formas de montanhas e do céu, especialmente ao pôr do sol, são muito frequentes nos cadernos do Oriente. Flaubert se detém na descrição de luminosidade, variações de tons – ele explora elementos não figurativos da paisagem. Mais do que criar um repertório, a composição imagética, muitas vezes com elementos da natureza, constitui um modo de articular a linguagem literária a partir de traços da estética pictural. Em sua observação da natureza, Flaubert se insere em uma prática de educação do olhar. Criar imagens se relaciona ao exercício de olhar e organizar elementos da ordem do sensível[59]. Para Goethe, o olho é instrumento de conhecimento e apropriação da natureza.

No fim do século XVIII e início do XIX, se espalham pela Europa, principalmente a partir da Alemanha e Inglaterra, reflexões associando arte e ciência. Goethe se dedica ao estudo de fenômenos naturais e meteorologia. Em 1817, em diálogo com o estudo de observação científica do inglês Luke Howard, publicado em revista alemã dois anos antes, escreve o ensaio *A forma das nuvens segundo Howard*. Anos depois, retoma a classificação das nuvens de Howard em um poema em sua homenagem. Goethe ilustra em sua obra a união da arte e da ciência[60].

Para William Turner, professor de perspectiva na Academia Real inglesa, a análise da luz não pode ser separada da análise da geometria das formas no espaço, apreendidas na

[59] Olhar físico e olhar poético se associam. A atividade do olhar transparece no título *Les Contemplations*, de Victor Hugo, de 1856.
[60] WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Edição revista e corrigida. Paris: Flammarion, 2012, p. 32-33 e 53.

natureza. Turner liga regras abstratas e observação. Guiado pela ideia de que toda superfície reflete a luz, ele procura fazer um inventário de todos os tipos de reflexo que conhece. Sua obra é marcada por sua pesquisa, ele pinta a luz e atmosferas. É considerado um dos precursores do impressionismo, assim como outro inglês, John Constable, que se dedica ao estudo do céu e das nuvens. Em 1822, Constable pinta estudos de céu, pesquisa variações. Observação é a palavra chave da sua pesquisa pictural. Em 1824, recebe atenção no Salão. Nos anos 30, retorna ao estudo de nuvens, mas de maneira menos sistemática. Segundo Wat, não se trata para ele de descobrir um motivo, mas de desenvolver um método de observação, ver melhor para pintar melhor[61]. Tal prática é adotada por pintores paisagistas franceses da escola de Barbizon e também por Flaubert, com uma espécie de transposição dessa prática para a linguagem e formas literárias. Flaubert se exercita na prática de observar para escrever melhor. Os fragmentos com descrições de céu nos seus cadernos equivalem a estudos de céu de pintores. São exercícios de observação da natureza, combinados a exercícios de criação literária com traços comuns ao que é da ordem pictural. Em descrições da viagem, ele se atém à organização de elementos no espaço e frequentemente experimenta efeitos de luminosidade e cores, efeitos formais de natureza plástica. Analiso a recorrência de elementos sensoriais e plásticos em suas descrições. Relaciono o estudo de imagens, especialmente do céu e das cores ao pôr do sol, ao exotismo em voga na época, quando o Oriente é visto pela paleta dos pintores que viajam. Relaciono seus cadernos a concepções estéticas, em diálogo com a crítica dos Salões de pintura, especialmente a crítica de Baudelaire, e com a obra dos pintores Delacroix e Fromentin, que escreveram sobre suas viagens ao Oriente e se dedicaram intensamente à atividade de escrever. Delacroix publicou artigos em revistas e jornais, e

[61] WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Edição revista e corrigida. Paris: Flammarion, 2012, p. 75-79.

escreveu um diário, publicado postumamente[62]. Fromentin publicou várias obras abrangendo crítica de arte, relatos de viagem, um romance (*Dominique*) e poesia.

Assim como Delacroix alimenta sua imaginação com imagens literárias (fontes inglesas do romantismo – Shakespeare, Walter Scott, Byron – e Dante, Goethe), penso no papel que desempenham imagens picturais na criação de Flaubert. Frequentemente em sua correspondência e em anotações, ele se refere a Shakespeare, Walter Scott, Byron, Dante e Goethe. Evidentemente, referências literárias alimentam sua imaginação. É interessante analisar como as mesmas referências literárias se manifestam na pintura e como o cruzamento de referências literárias e picturais inspira Flaubert. Ele descreve quadros dos museus que visita desde a primeira viagem com a família em 1845, quando esteve em Gênova[63] e Milão; lê diversas obras sobre pintura; visita museus, galerias de arte, igrejas, palácios e os salões em Paris[64].

---

[62] O diário de juventude, de 1822 a 1824, é retomado em 1847. Na segunda fase, Delacroix subverte a ordem cronológica. Sua prática de releitura contraria toda noção de progressão temporal. Ele retoma passagens, corrige, faz inserções e relaciona diferentes entradas do diário. Seu diário contém reflexões sobre arte, artistas, críticos e intelectuais de sua época, acontecimentos e detalhes da vida cotidiana. Pintura e escritura são temas recorrentes. HANOOSH, Michèle. *Introduction générale*, p. 9-68. In: DELACROIX, Eugène. *Journal*. Tomo I. Ed. de Michelle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009, p. 11-14, 33-34.

[63] É conhecido o impacto do quadro de Bruegel na criação do romance *La tentation de Saint Antoine*. Flaubert vê o quadro em 1845 em Gênova. Em carta para Bouilhet, menciona o quadro e a ideia de escrever uma peça de teatro sobre o tema. Séginger analisa o impacto visual das imagens alucinatórias das diferentes versões do romance, de 1849 (publicada postumamente), de 1856 (publicada parcialmente na revista *L'Artiste*) e de 1874. SÉGINGER, Gisèle *Naissances et métamorphoses d'un écrivain, Flaubert et les tentations de saint Antoine*, Paris: Honoré Champion, 1997.
Em apresentação ao exemplar consagrado à pintura de *La Revue des Lettres Modernes* série Flaubert, de 2010, Séginger destaca a importância do apelo visual em romances de Flaubert, aborda modelos picturais e a contribuição desses modelos para algumas de suas obras – o estímulo à imaginação abrange temas e formas.
Em artigo do mesmo exemplar da revista, Martine Alcobia analisa o papel da pintura orientalista na gênese de cenas de Salammbô. SÉGINGER, Gisèle. *Introduction*. In: SÉGINGER, Gisèle (ed.). *La Revue des lettres modernes*. Caen: Minard, 2010. p. 3-16. (Série Gustave Flaubert, 7: *Flaubert et la peinture*), p. 11.

[64] Martine Alcobia localiza em cartas indícios de que Flaubert visita os Salões de 1857, 1863, 1866 e 1876. Cartas para a sobrinha Caroline: "*J'ai été hier à l'exposition des Tableaux et j'ai beaucoup pensé à toi, pauvre chérie*." 24 de abril de 1857 (FLAUBERT, G. *Correspondance*. vol. II. Edição de Bruneau, Jean. Paris: Gallimard, p. 707); "*Je n'ai que mardi pour voir l'Exposition*." 5 de maio de 1863 (op. cit. vol. III, p. 436); "*J'ai passé une heure à l'exposition. J'y retournerai avec Monseigneur* [Bouilhet] *mardi pour l'acquit de conscience – car il n'y a rien de remarquable*." 13 de maio de 1866 (op. cit. vol. III, p.497). Carta de Flaubert para Tourgeneff: "*Il y a au Salon deux ou trois tableaux qui m'exaspèrent*." 2 de maio de 1876 (op. cit. vol. V, p. 36). Alcobia relaciona uma carta de Caroline para Flaubert e outra de Maxime Du Camp para Louise Colet com referências aos Salões de 1843 e 1847. Por essas duas cartas não se pode inferir se Flaubert visitou os Salões de 1843 e 1847, mas é possível que sim. Carta de Caroline para Flaubert: "*L'Exposition est ouverte, on parle beaucoup d'un tableau de Coignet*." 7 de julho de 1843. (op. cit. vol. I, p. 179). Carta de Du Camp: "*Il m'a*

Flaubert teve contato com alguns pintores. Desde os anos 40, conhece em Paris Gleyre, que nessa época já havia feito a viagem para o Oriente[65]. Depois do sucesso de *Salammbô*, publicado no fim de 1862, Flaubert vai algumas vezes ao Salão da Princesa Mathilde, frequentado por Cabanel, Jean-Léon Gérôme, Fromentin e Boulanger. Não frequentam mais o Salão da Princesa, nessa época, Paul Delaroche, Ary Scheffer, Delacroix, Horace Vernet e Ingres – já falecidos. Flaubert apreciava de modo particular Gustave Moreau, de quem ele viu *Salomé* em 1876, quando pensava em *Hérodias*[66].

Uma discussão de ordem estética abrangendo a arte da época e em particular a pintura permeia *L'Éducation sentimentale*, publicado em 1869. Chamo a atenção para um personagem do romance, o pintor Pellerin. Seu nome evoca a ideia de peregrino, em francês *pèlerin*. Associo seu nome ao interesse de pintores e escritores da época pelo Oriente, terra de peregrinação, também no sentido de busca relacionada à arte. Chateaubriand afirma em prefácio da primeira edição de seu livro *Itinéraire de Paris à Jérusalem* que foi ao Oriente buscar imagens.

Possivelmente o tema pintura deveria integrar *Bouvard & Pécuchet*, que Flaubert estava escrevendo ao morrer, publicado postumamente em 1881. Seria mais um entre os vários temas abordados nessa obra[67]. É o que propõe Adrianne Took em livro que reúne seu estudo sobre Flaubert e a pintura, no capítulo que se chama *Bouvard & Pécuchet «Peinture», the missing chapter*[68]. Entre os manuscritos de *Bouvard & Pécuchet*, havia anotações sobre

---

répété qu'il ne viendrait à Paris que pour le Salon, qu'il resterait deux jours et repartirait." (op. cit. vol. III, p. 821).
ALCOBIA, Martine. *Flaubert et les peintres orientalistes*. In: SÉGINGER, Gisèle (ed.). *La Revue des lettres modernes*. Caen: Minard, 2010. p. 41-64. (Série Gustave Flaubert, 7: *Flaubert et la peinture*), p. 42 e 59.

[65] Gleyre foi para o Oriente em 1834 acompanhando John Lowell Jr., que era de Boston. Morou no Egito e no Líbano. Voltou para Paris em 1838. Antes de ir para o Oriente, Flaubert se encontrou com ele em Lyon.

[66] SÉGINGER, Gisèle. *Introduction*. In: SÉGINGER, Gisèle (ed.). *La Revue des lettres modernes*. Caen: Minard, 2010. p. 3-16. (Série Gustave Flaubert, 7: *Flaubert et la peinture*), p. 12-13 e 16.

[67] Os personagens Bouvard e Pécuchet se dedicam ao conhecimento de diferentes áreas: agricultura, química, psicologia, história, literatura etc.

[68] TOOK, Adrianne. Capítulo 6: *Bouvard & Pécuchet «Peinture», the missing chapter*, p. 183-194. *Flaubert and the pictorial arts. From image to text*. New York: Oxford, 2000.

Winckelmann, *Histoire de l'art chez les Anciens*, tradução de Hubert (1781) e uma pasta intitulada *Estética*, contendo um dossiê intitulado *Pintura*. Adrianne Took explica que mesmo sem indicação, se percebe que as anotações se referem à obra *Histoire des peintres*, de Charles Blanc, primeira enciclopédia de arte publicada na França (1861-76), abrangendo pintores franceses dos séculos XVII e XVIII e diferentes escolas de países da Europa[69]. As anotações abrangem procedimentos de alternar claro e escuro e variar a luminosidade. Muitos anos antes dessa leitura (o primeiro tomo da enciclopédia de Blanc só foi publicado em 1861), em anotações da viagem ao Oriente, de 1849 a 1851, Flaubert demonstra interesse por efeitos de luminosidade, movimento e composição de imagens picturais. Também integram o dossiê de *Bouvard & Pécuchet*, na Biblioteca municipal de Rouen, anotações que Flaubert fez da revista *L'Artiste* dos anos de 1839 a 1844 e 1847. Em carta sem data, a correspondente não identificado[70], que supostamente possuía a coleção completa de *L'Artiste*, ele solicita a consulta extensiva a vários exemplares, no domicílio do proprietário, ou o empréstimo de vários volumes, sucessivamente. Ele pode ter feito as anotações consultando um conjunto de exemplares da revista antes da viagem para o Oriente (ele parte em outubro de 1849 e as anotações se referem a um período que vai até 1847). Mesmo que as anotações sejam posteriores à viagem, possivelmente ele leu exemplares da revista na época em que foram publicados. Imagens e artigos da revista podem ter contribuído para formar suas ideias e imagens do Oriente antes da viagem. Suas anotações de *L'Artiste* seguem, em geral, a ordem de publicação, exceto as anotações de assuntos que continuam em vários exemplares, tais como o folhetim literário *Les Arabes*, episódio inédito do romance *Athénéa*, de Charles Lenormant, egiptólogo, e os artigos relacionados aos Salões (nesse caso, Flaubert reúne anotações de vários exemplares, conforme o ano do Salão a que se referem, mesmo quando o

[69] TOOK, Adrianne. Capítulo 6: *Bouvard & Pécuchet «Peinture», the missing chapter*, p. 183-194. *Flaubert and the pictorial arts. From image to text*. New York: Oxford, 2000, p. 183.
[70] *Correspondance*. Ed. de BRUNEAU, Jean e LECLERC, Yvan. Paris: Gallimard, v. V, 2007, p. 1110.
A carta começa com a fórmula «*chère confrère*».

artigo é publicado em exemplar do ano seguinte)[71]. Constam entre anotações de *L'Artiste* referências a quadros de Delacroix e de pintores que estiveram no Oriente. Segundo Stéphanie Dord-Crouslé e Félicie Mercier, o conjunto de anotações de *L'Artiste* resulta de pesquisas que Flaubert realiza para *L'Éducation sentimentale*. Elas identificam no romance um número significativo de informações provenientes de anotações da revista[72]. Entre 1864 e 1868, quando escreve *L'Éducation sentimentale*, Flaubert faz inúmeras pesquisas em jornais e revistas sobre o que acontece em Paris nos anos 1840. Depois, transfere essas anotações para o dossiê de *Bouvard et Pécuchet*[73]. Manuscritos de Flaubert de diferentes épocas apresentam interesses, temas e formas que atravessam sua obra. Ele retoma temas e livros, manipula cadernos, planos e rascunhos, ao longo dos anos, volta continuamente às suas anotações em folhas avulsas ou cadernos, anotações de leituras e de viagens, lembranças, imagens e frases. Ruminar faz parte do processo de escrever e de modo particular do processo de Flaubert, que passa muito tempo debruçado sobre seus manuscritos[74].

Identifico no modo descritivo dos textos do Oriente correspondências entre o fazer literário e o fazer pictural. Durante a viagem, Flaubert exercita seu olhar, sua capacidade de observar e construir imagens. Seu olhar e imaginação são informados pela arte orientalista, em voga na Europa, na época. A linguagem e a estética pictural contribuem para seu estilo e

---

[71] DORD-CROUSLÉ, Stéphanie e MERCIER, Félicie. *Les notes prises par Flaubert sur la revue L'Artiste*. In: SÉGINGER, Gisèle (ed.). *La Revue des lettres modernes*. Caen: Minard, 2010. p. 255-309. (Série Gustave Flaubert, 7: *Flaubert et la peinture*). Esse artigo foi escrito com material levantado durante a pesquisa de mestrado de Félicie Mercier (Universidade de Lyon 3, 2008) intitulada *Flaubert et la revue L'Artiste: édition critique des notes contenues dans les dossiers documentaires de Bouvard et Pécuchet*, que teve orientação de Stéphanie Dord-Crouslé e de Régine Jomand-Baudry. A pesquisa integrou o projeto de edição on line dos dossiês de *Bouvard et Pécuchet*, dirigido por Stéphanie Dord-Crouslé, subvencionado pela Agência nacional de pesquisa (ANR), França. Disponível em: <http://www.dossiers-flaubert.fr/>. Acesso em: 20 jan. 2014.

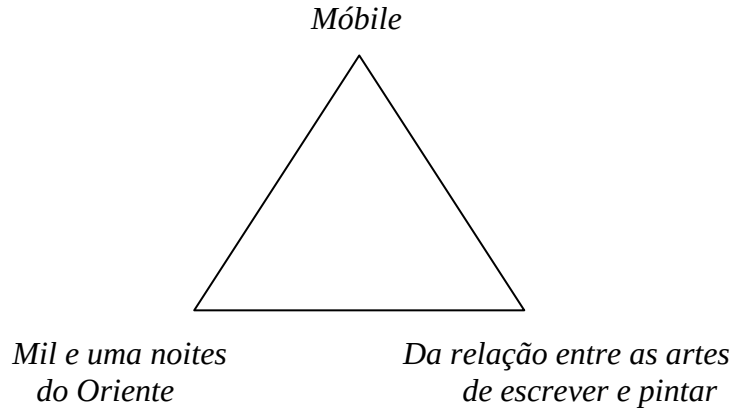
[72] Exemplo: Flaubert copia da revista *L'Artiste* o cardápio de um jantar em Rouen para o marquês de Cussy em 1837 (f° 159 v°). A quase totalidade dos elementos que compõem o cardápio integram a descrição do jantar que o personagem Cisy oferece a seus amigos no romance *L'Éducation sentimentale.* Ibidem, p. 266.
A descrição do jantar está em: FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 309-310.

[73] Ibidem, p. 255-256.

[74] A palavra ruminar aparece em cartas de Flaubert, relatos de viagem, rascunhos e livros.
RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. *Espaço e imaginação em L'Éducation sentimentale, de Flaubert.* 2010. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Inédita. São Paulo, 2010, p. 90 a 93. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-03032011-104642>. Acesso em: 31 mar. 2014.

modo de escrever. No Oriente, uma de suas principais referências para o modo descritivo é a apreensão do espaço. Em suas anotações, ele faz esboços de composição. Ele organiza a disposição de elementos figurativos no espaço representado definindo planos, cores e outros atributos da ordem do visível. Seus textos nos cadernos e outros manuscritos da viagem são cheios de efeitos plásticos. Flaubert transpõe princípios que norteiam determinadas práticas e modos de composição pictural para a escritura. Analiso nos textos da viagem conjuntos de imagens que funcionam de maneira autônoma, como quadros. Na palavra quadro, empregada por escritores e pintores, transparece algo da correspondência entre as atividades de escrever e pintar.

Imagino os próximos capítulos desta tese – *Móbile*, *Mil e uma noites do Oriente* e *Da relação entre as artes de escrever e pintar* – como três vértices de um triângulo.



Ao traçar uma linha reta desde o vértice *Móbile* até o vértice *Mil e uma noites*, exploro o lado nômade da escritura de Flaubert, que é continuamente retomada, se modifica, migra de cartas para manuscritos da viagem e desses manuscritos para romances; escritura impregnada do imaginário das mil e uma noites, do oriente sonhado. Nos cadernos, por vezes, ele retoma temas e formas do que havia escrito antes da viagem. O movimento de reescrever o Oriente sonhado é tratado no capítulo *Mil e uma noites do Oriente*.

Experimento diferentes maneiras de ler os textos da viagem, por vezes fazendo uso de artifícios, manipulando partes, deslocando excertos de seu contexto. A ideia não é valorizar o artifício em si, mas abrir possibilidades de leituras, com liberdade para descobrir procedimentos e analisar modos de escrever.

No capítulo *Móbile*, faço um levantamento de movimentos de escritura (abrangendo mudanças no modo de escrever, acréscimos e supressões) em uma amostra de textos que Flaubert reescreve logo depois da viagem comparativamente aos textos correspondentes nos cadernos. Incluo na comparação trechos de cartas. Observo variações no modo de escrever o mesmo tema ou imagem.

No capítulo *Da relação entre as artes de escrever e pintar*, comparo o modo descritivo de Flaubert com páginas do caderno de Delacroix em viagem ao Marrocos.

A viagem funciona para Flaubert como formação e rito de passagem, que leva o escritor do ethos romântico à modernidade. Ao abordar o projeto estético orientalista, em voga na época, e estereótipos do Oriente, sigo uma linha que vai do vértice *Mil e uma noites* até o vértice *Da relação entre as artes de escrever e pintar*. Da intermedialidade entre as artes emerge um modo descritivo que produz efeitos de visibilidade. Depois, em romances, a perspectiva do escritor viajante vai se multiplicar em diferentes pontos de vista, embaralhados pelo discurso indireto livre (que mistura o ponto de vista e a fala de personagens, narrador, animais e até objetos – mas isso não cabe nesta tese). Na viagem, quase sempre é o viajante que enuncia suas percepções e narra acontecimentos do seu cotidiano[75]. O viajante é o jovem

[75] "*Le récit de voyage, dans la mesure même où il prétend se confondre avec l'expérience itinérante (conformément à la poétique des impressions de voyage que valorise le genre à l'époque romantique), donne ainsi à voir un texte fragmenté, propre à rendre compte au plus près d'un monde sans cesse en mouvement. C'est du reste un des stéréotypes du genre que Lamartine lance dans l'Avertissement de son Voyage en Orient (1835), avec une insistance dont Flaubert s'est peut-être souvenu, malgré sa haine du poète romantique.*
Le voyage transforme donc peu à peu la situation d'énonciation en faisant passer le narrateur d'un espace clos à un espace ouvert et d'une position immobile à un déplacement constant."
MOUSSA Sarga. *Signatures: ombre et lumière de l'écrivain dans la Correspondance d'Orient de Flaubert*, p. 74-88. In: *Littérature*, n°104, 1996, p. 80-81.

Flaubert que parte para o Oriente com o amigo, Maxime Du Camp[76], e que escreve muito próximo à experiência. Da viagem, emerge o autor Flaubert.

[76] É a segunda grande viagem de Du Camp (na primeira, de maio de 1844 a março de 1845, ele esteve em Constantinopla, Roma e Argélia). Na viagem com Flaubert, ele parte com equipamento fotográfico; recebe instruções da Academia de Inscrições e Belas-Letras de Paris para fotografar monumentos e inscrições em pedras (hieróglifos e inscrições cursivas gregas, latinas etc.). Ele era sobrinho de Amédée Cheronnet, marido da filha de Champollion, que decifrou a escrita hieroglífica em 1822. Du Camp foi pioneiro na constituição de um conjunto de fotografias do Oriente, publicadas em 1852 na obra *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (Gide et J. Baudry Éditeurs, Paris). Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86260711/f18.image>. Obtém para ele uma missão arqueológica do Ministério da Instrução Pública; e uma missão do Ministério da Agricultura e do Comércio para Flaubert. Com o estatuto de enviados do governo francês, mas arcando com despesas, eles viajam com documentos oficiais, que facilitam a estada no Oriente. Flaubert logo abandona o levantamento de informações para sua missão.
LECLANT, Jean. Prefácio, p. 5-7. In: DU CAMP, Maxime. *Un voyageur en Égypte vers 1850. Le Nil*. Apresentado por Michel Dewachter e Daniel Oster. Prefácio de Jean Leclant. Ilustrado - 70 calótipos originais de M. Du Camp, 20 documentos de arquivos e 15 aquarelas de Prisse D'Avennes. Sand / Conti, 1987, p. 6.

2. MÓBILE

No *móbile*, escultura concebida por Alexander Calder em 1933, um sistema de hastes liga os diferentes elementos. O princípio dessa construção é a possibilidade de girar e mover diferentes partes, muitas vezes pela força do vento ou do impulso. A forma móvel ganha expressão pelo movimento. De um modo geral, o movimento torna as formas mais visíveis.

O ar expande, modifica, cria formas... Quando eu era criança, gostava de deitar na grama e olhar as nuvens no céu; via no céu animais, casas, pessoas em movimento. As nuvens formavam histórias. A força do vento constitui novas formas, que se movimentam. Associo móbile à flexibilidade, delicadeza, equilíbrio. Também associo móbile à matriz e à força motor. Nessa segunda cadeia de associações, o princípio é outro, pode ser uma engrenagem, peças que se movimentam e produzem movimento pelo sistema de encaixes, não necessariamente com leveza e flexibilidade. Oponho móbile a andaime, estrutura que possibilita a construção de diferentes andares de uma obra de engenharia, com patamares. Nos cadernos da viagem ao Oriente, a escritura de Flaubert não tem nada de andaime, ela é toda móbile. Imagino seus textos do Oriente como nuvens no céu, formas que se esticam de um lado, de outro, se unem e se repartem. Em movimento, formam histórias, que também se movimentam do caderno para cartas, de cartas para manuscritos que ele escreve depois da viagem e para romances.

Este capítulo trata de movimentos da escritura de Flaubert. Começo por marcar a diferença de tratamento de tempo e espaço no relato *La Cange* em relação às anotações dos cadernos. As associações que farei depois, em outro capítulo, sobre modos de descrever e pintar, dizem respeito não à forma de *La Cange*, mas às anotações dos cadernos, sem organização retrospectiva, onde o modo descritivo acompanha a perspectiva do viajante, em constante deslocamento no espaço, ao longo dos dias. A paisagem e movimentos da natureza,

como mudanças no céu ao pôr do sol, se tornam, então, motivos recorrentes do movimento de escrever.

Nos cadernos, tempo e espaço parecem funcionar como eixos de uma matriz para escrever. Flaubert marca a data (por vezes só o dia da semana, por vezes inclui o horário) e então escreve (ou descreve) o que está no espaço, conforme o percurso da viagem[77]. Nas diferentes partes deste capítulo, analiso a importância do espaço na escritura de Flaubert. Também demonstro a migração de formas textuais de *La Cange* para *L'Éducation sentimentale* e de cartas do Oriente para o texto que Flaubert reescreve depois da viagem, ao copiar seus cadernos. Mostro lado a lado mudanças em textos que ele copia e reescreve, comparativamente aos cadernos. Leio nesse material traços e marcas do movimento de escrever.

Flaubert indica no início do manuscrito 120 (que contém o que ele reescreve a partir dos cadernos), que tem diante dos olhos uma carta sua para a mãe, enviada de Paris, datada de 27 de outubro de 1849. Interessada em identificar marcas no texto relacionadas à leitura de cartas, Gothot-Mersch se pergunta, em comunicação de 1991, se ao reescrever a viagem, Flaubert teria lido não só as cartas que enviou para a mãe, como também as cartas para Bouilhet[78].

A análise comparativa dos cadernos, de cartas e do texto reescrito, que apresento nesta tese, possibilitou comprovar que Flaubert copia partes de cartas para a mãe e de cartas para

[77] No século XIX, o conhecimento que resulta de pesquisa bibliográfica muitas vezes é acrescentado ao relato depois da viagem. Uma obra de referência é *La description de l'Égipte*. Os diversos volumes da obra, publicados a partir de 1809, têm a ambição de apresentar a totalidade do saber sobre o Egito, reunindo pesquisas realizadas desde a expedição do exército comandado por Napoleão.
Flaubert quase não insere conhecimentos relativos à ciência, história e política em seus cadernos e no manuscrito que produz depois da viagem. Para um tema de interesse específico, religião, ele constitui dossiês abrangendo leituras e as aulas que recebe no Cairo.

[78] Cito Gothot-Mersch: "*Je n'ai pas encore tenté de déterminer si cette relecture a laissé des traces dans le texte*." GOTHOT-MERSCH, Claudine. *Pour une édition du* Voyage en Orient *de Flaubert* [on line], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1991.
Disponível em: <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/gothotmersch140991.pdf>, p. 6. Acesso em: 13 ago. 2012.
Há poucos trabalhos sobre os cadernos da viagem ao Oriente de Flaubert, o que se explica, em parte, pelo fato do conjunto desses cadernos não ter sido publicado. Daí meu interesse pela análise comparativa de cadernos, cartas e o texto reescrito.

Bouilhet no texto que reescreve, manuscrito 120 (identificado aqui pelo número no catálogo da exposição de 1980 na Biblioteca Nacional). Mas Flaubert não copia a carta de 27 de outubro de 1849, enviada de Paris (de onde ele partiu rumo a Marselha, para pegar o navio com destino à Alexandria). No final dessa carta, ele comenta com a mãe: «*tu voulais prendre le chemin de train pour venir ici, et moi donc, quelles tentations j'avais de descendre aux stations!*[79]». No texto que reescreve sobre o trajeto de trem até Paris, o tom também é dramático: «*j'ai eu l'idée de revenir (à toutes les stations j'hésitais à descendre; la peur d'être un lâche me retenait)*[80]». Na carta, «que tentações eu tinha de descer nas estações!»; no texto que reescreve, «tive a ideia de voltar, em todas as estações eu hesitava em descer». São duas formulações um pouco diferentes, mas próximas. Expressam sentimentos relacionados à partida da casa da mãe e à viagem. É provável que Flaubert tenha escrito o texto logo depois de reler a carta (ele escreve no manuscrito que tem a carta diante dos olhos). No caderno 4 escreve pouco sobre a partida de Croisset, despedidas e a viagem até o porto de Malta, ao sul da Sicília, de onde segue para Alexandria. Ele escreve palavras e listas sem formular frases. Em *La Cange*, assim como na carta, Flaubert se refere ao escultor Pradier, que ele encontra em Paris. Na carta, Flaubert menciona brevemente que esteve com ele. Em *La Cange*, escreve sobre a despedida de Pradier, que foi até o lugar onde ele e Du Camp pegaram a diligência[81].

No Oriente, Flaubert faz uso de procedimentos que depois vão caracterizar sua escritura e integrar a forma de seus romances. Observei em uma carta sua para Bouilhet uma descrição da Esfinge bem diferente das anotações no caderno e com data posterior de vários dias à visita à Esfinge. Ao comparar o trecho da carta com uma fotografia feita por Du Camp,

---

[79] FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », v. I, 1973, p. 516.

[80] Idem. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 55.

[81] Para ir de Paris a Marseille, Flaubert e Du Camp também utilizaram trem e barco. Para percursos longos, na época, as diligências aproveitavam o sistema de trens, eram instaladas em vagões especiais.
Eles pegaram um barco a vapor para o trajeto de Chalon a Lyon pelo rio Saône. De Lyon, seguiram pelo rio Ródano (Rhône) até Valence onde tomaram uma diligência. A partir de Avignon, seguiram por via férrea.
Ibidem, p. 66-67. As informações sobre o transporte utilizado por Flaubert e Du Camp para esse trajeto constam nas notas 1 da p. 61 e 2 da p. 64 (op. cit.., Notas, p. 615).

constatei que Flaubert descreve a Esfinge a partir da fotografia. A visão funciona como estímulo para sua imaginação e atividade de escrever. Nos textos da viagem, frequentemente Flaubert cria imagens literárias a partir do que vê. A base visual para o que escreve abrange não só a experiência diante da paisagem e de situações como também a memória de gravuras e pinturas, o que ele pesquisa sobre o Oriente antes da viagem. Ao descrever a Esfinge na carta, Flaubert toma a fotografia de Du Camp como modelo visual. Isso me faz lembrar que, muitos anos depois, ao escrever *Un cœur simple*, ele empresta um papagaio empalhado do Museu de história natural de Rouen. Para descrever o papagaio, que faz parte do conto, ele busca não só conhecimento por meio de leituras, como também modelos visuais: o papagaio empalhado e o animal vivo, que ele observa na casa de um amigo[82]. Ele cria experiências e memória visual para escrever o conto.

2.1 FORMA NÔMADE

Anos depois da viagem, imagens e modos de escrever que estão nos cadernos vão aparecer com outros elementos em manuscritos de *Madame Bovary*, *Salammbô*, *L'Éducation sentimentale*, *La Tentation de saint Antoine* e demais obras. Não cabe aqui analisar como isso se manifesta em cada uma das obras de Flaubert. Exemplifico com a análise de alguns excertos de *L'Éducation sentimentale* como procedimentos de escritura e formas migram dos textos do Oriente para os romances de Flaubert. Imagens e narrativas breves da viagem constituem uma forma nômade, como o viajante. Fragmentos e modos de escrever se transformam com novos arranjos, novas combinações. Como a memória, como o olhar, mudam. Intercalo nesta parte da tese excertos de *L'Éducation sentimentale*, dos cadernos do

[82] FLAUBERT, Gustave. *Trois contes.* [Paris: 1877]. Dossiê de Marie Basuyaux. Paris: Gallimard, Folioplus classiques, 2010, nota 1, p. 43.

Oriente, de cartas (que migram para o texto que Flaubert produz depois da viagem) e de *La Cange*.

Flaubert tem 27 anos, quando parte para o Oriente com Maxime Du Camp, em outubro de 1849, quatro anos depois de ter escrito o primeiro romance com o nome *L'Éducation sentimentale*, publicado postumamente. Ele escreve dois romances diferentes com esse nome. O primeiro termina com o personagem Jules partindo para o Oriente. Depois da viagem, quando já havia publicado *Madame Bovary* e *Salammbô*, ele escreve o segundo *L'Éducation sentimentale*, o mais conhecido, publicado em 1869. Ao final desse romance, há um avanço de vários anos no tempo da narrativa. No penúltimo capítulo, de maneira abreviada, elementos da experiência da viagem são transpostos para o protagonista, Frédéric. Não há referência a essa viagem em outras partes do romance. A informação que o personagem viajou e voltou é apresentada em uma forma ternária: três frases que começam com o pronome «ele». Na frase do meio, mais longa, a expressão «*Il connut*» («Ele conheceu») introduz uma lista de impressões e sentimentos da viagem, síntese de experiências que integram os cadernos do Oriente. O ritmo é marcado pela ausência de elementos de subordinação e coordenação.

> *Il voyagea.*
> *Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.*
> *Il revint*[83].

Em seus cadernos, mais de uma vez Flaubert se refere à sensação de atordoamento diante da paisagem e de monumentos antigos ou ruínas. A seguir, o atordoamento diante da Esfinge e, ao final, a referência à tenda onde ele dorme no deserto. À esquerda, transcrição

[83] Ele viajou.
Ele conheceu a melancolia dos navios, o frio despertar na tenda, o atordoamento das paisagens e das ruínas, a amargura das simpatias interrompidas.
Ele voltou.
FLAUBERT, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. [Paris: Michel Lévy, 1869]. Edição com dossiê, apresentada por Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 542.

diplomática do caderno manuscrito; à direita, texto que ele produz ao copiar e reescrever os cadernos logo depois da viagem (manuscrito 120), publicado na edição de Gothot-Mersch.

Legenda
verde : mudanças no modo de escrever (palavras diferentes; mudança no tempo do verbo; mudança de substantivo para verbo e de artigo para pronome; palavra abreviada)
laranja: acréscimos ou supressões (o que só aparece em um dos textos)
azul : acréscimo idêntico ao que consta em carta para Louis Bouilhet de 15 de janeiro de 1850

Caderno de viagem 4, BHVP f° 23v°	Texto publicado, segundo o manuscrito 120, contém o que Flaubert copia e reescreve depois da viagem
[...] – vers 3 heures 1/2 nous touchons presque au désert où les trois pyramides se dressent – je n'y résiste plus et lance mon cheval qui part au grand galop pataugeant dans le marais – ~~une~~ Max, deux minutes m'imite – Course furieuse – je crie – nous gravissons dans un tourbillon jusqu'au Sphinx (les Arabes nous suivaient ~~avec~~ au commencement avec leurs f° 24 crayon *grands cris et σφινζ σφινζ Oh – Oh – Oh) le sable, les Pyramides le Sphinx tout gris pénétré d'un grand ton rose – le ciel tout bleu les aigles tournant en planant lentement autour du faîte des Pyramides – arrêtés Max pâle, Max par peur que la tête ne m'échappe et je tâche de dominer mon émotion – nous repartons au gd train et nous faisons le tour des Pyramides, à leur pied, au pas – les bagages tardent la nuit tombe – dressage de la tente [...]*[84]	*Vers 3 heures et demie, nous touchons presque au désert où les trois pyramides se dressent, je n'y tiens plus et lance mon cheval qui part au grand galop, pataugeant dans le marais. Maxime, deux minutes après, m'imite. Course furieuse – je pousse des cris malgré moi – nous gravissons dans un tourbillon jusqu'au Sphinx. Au commencement, nos Arabes nous suivaient en criant « σφινζ, σφινζ, oh – oh – oh » – il grandissait, grandissait et sortait de terre comme un chien qui se lève.* *VUE DU SPHINX = ABOU EL-HOUL (« le père de la terreur »)* *Le sable, les pyramides, le Sphinx, tout gris et noyé dans un grand ton rose; le ciel est tout bleu; les aigles tournent en planant lentement autour du faîte des pyramides; nous nous arrêtons devant le Sphinx – il nous regarde d'une façon terrifiante. Maxime est tout pâle; j'ai peur que la tête ne me tourne, et je tâche de dominer mon émotion. Nous repartons à fond de train, fous, emportés au milieu des pierres. Nous faisons le tour des pyramides à leur pied même, au pas. – Les bagages tardent à venir. – La nuit tombe.* *PREMIÈRE NUIT* *On dresse la tente [...]*[85]

[84] A transcrição de textos inéditos dos cadernos 4 e 5 que apresento nesta tese tem por base a transcrição realizada por Pierre-Marc de Biasi e Sylvie Giraud, e a pesquisa que realizei em cópias, microfilmes e manuscritos originais, que estão na Biblioteca histórica. Em alguns excertos, podem ocorrer pequenas divergências em palavras ou na pontuação em relação à transcrição de Biasi e Giraud. A transcrição reproduz a disposição em linhas e páginas, conforme o que pude observar nos cadernos (em crítica genética, isso se chama transcrição diplomática).

[85] Por volta de 3 horas e meia, nós quase tocamos o deserto onde estão as três pirâmides, eu não me contenho mais e lanço meu cavalo, que parte a galope, pisando no brejo. Maxime, dois minutos depois, me imita. Corrida violenta – eu dou gritos sem me dar conta – nós subimos em um turbilhão até a Esfinge. No começo, nossos Árabes nos seguiam gritando « σφινζ, σφινζ, oh – oh – oh » – ela crescia, crescia e saía da terra como um cão que se levanta.
VISÃO DA ESFINGE = ABOU EL-HOUL (« o pai do terror »)

Há poucas alterações no texto reescrito. Dois acréscimos trazem informações de localização espacial: «*devant le Sphinx*» e «*au milieu des pierres*».

Em comum com o excerto de *L'Éducation sentimentale*, a característica formal de justapor palavras: areia, pirâmides, Esfinge. Flaubert descreve a Esfinge com cores: «toda cinza e mergulhada em um grande tom rosa». Em seguida, ele justapõe orações. No texto copiado e reescrito há uma padronização na estrutura dessas orações, que se apresentam todas com verbos no presente. Flaubert elimina uma relação de causalidade que havia no caderno: a anotação «*arrêtés Max pâle, Max* ***par peur que*** *la tête ne m'échappe*» se transforma em «*Maxime est tout pâle; j'ai peur que la tête ne me tourne*». O medo enunciado como sendo de Maxime em relação a Flaubert, no texto reescrito se torna o sentimento de Flaubert.

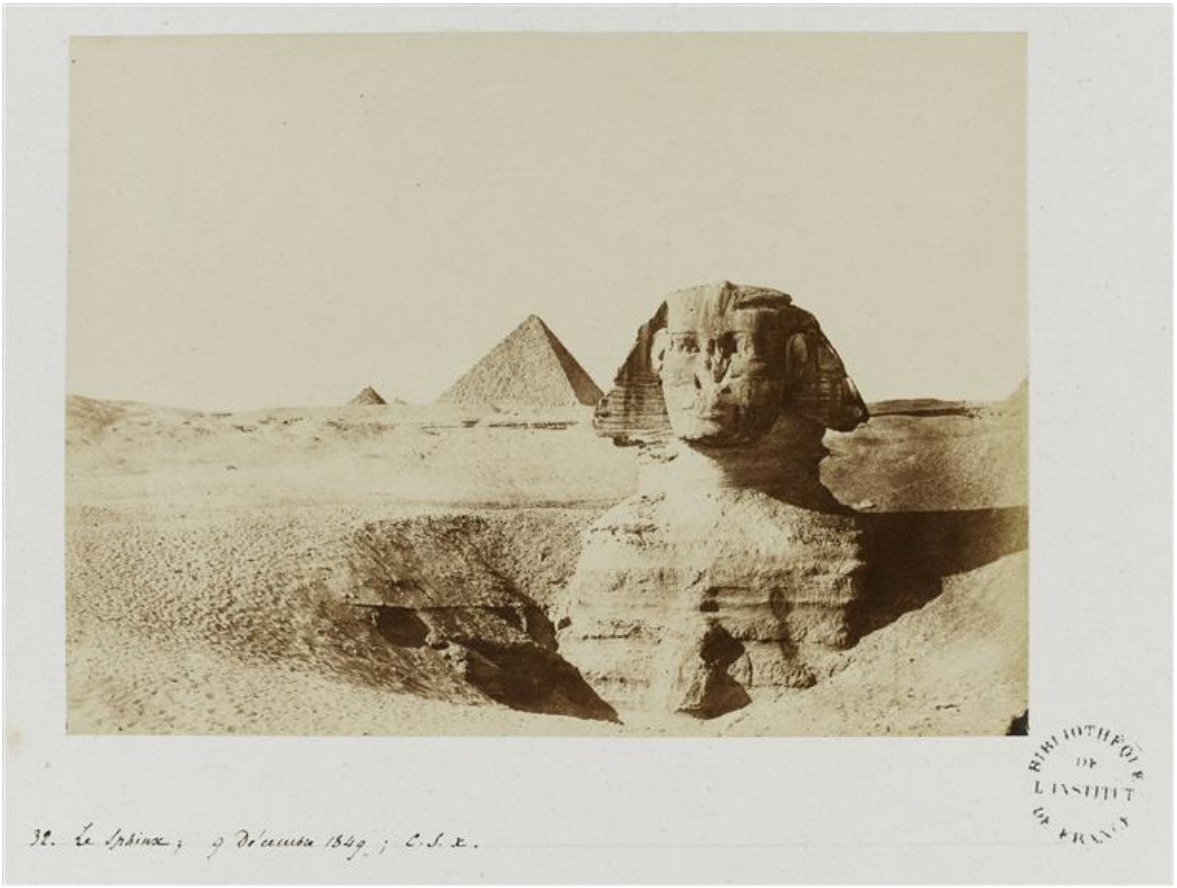
A seguir, trecho de uma carta de Flaubert para Bouilhet sobre o mesmo evento. A parte em destaque azul corresponde a um dos acréscimos no texto produzido depois da viagem. Flaubert copia a oração tal como consta na carta, até com a repetição da palavra «*grandissait*». Isso comprova a hipótese de que quando copia e reescreve seus textos do caderno 4, ele insere trechos de cartas. Ele vê a Esfinge no dia 7 de dezembro, a carta é de 15 de janeiro de 1850.

> *Quant à ce vieux Sphinx qui est au pied des pyramides et qui semble les garder, nous sommes arrivés dessus au triple galop. Et j'ai éprouvé là un bon vertige. Max[ime] était plus pâle que mon papier. C'est bougrement drôle, et difficile à faire comprendre, ça avait été plus fort que moi. J'étais parti en avant, laissant tout là. Maxime m'avait rejoint sur le sable, et nous galopions comme des furieux, l'œil tendu vers le Sphinx (Abou Elloul = le père de la terreur) qui grandissait, grandissait et sortait de terre comme un chien qui se lève. Aucun dessin que je connaisse n'en donne l'idée, si ce n'est*

A areia, as pirâmides, a Esfinge, toda cinza e mergulhada em um grande tom rosa; o céu está todo azul; as águias fazem a volta planando lentamente no topo das pirâmides; paramos diante da Esfinge – ela nos olha de uma maneira aterrorizante. Maxime está completamente pálido; tenho medo de ficar atordoado e tento dominar minha emoção. Partimos como um trem, loucos, levados para o meio das pedras. Fazemos a volta das pirâmides bem ao pé delas, a passo. – As bagagens demoram a chegar. – Cai a noite.
PRIMEIRA NOITE
Monta-se a tenda [...].
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 92-93.
Os excertos da edição de Gothot-Mersch que apresento nesta tese não reproduzem a disposição em linhas e páginas do manuscrito 120 (que eu não vi, nem em cópia). Nos quadros comparativos, procuro aproximar lado a lado orações do texto publicado e orações correspondentes do caderno.

> *une épreuve excellente que Max[ime] en a tiré[e] au photographe.* ***Il a le nez mangé comme par un chancre, les oreilles écartées de la tête comme un nègre, on lui voit encore les yeux très expressifs et terrifiants, tout le corps est dans le sable; devant sa poitrine il y a un grand trou, reste des déblaiements que l'on a essayés****. - C'est là devant que nous avons arrêté nos chevaux, qui soufflaient bruyamment pendant que nous regardions d'un regard idiot. Puis la rage nous a rempoignés et nous sommes repartis à peu près du même train à travers les ruines des petites Pyramides, qui parsèment le pied des grandes*[86].

Destaquei em negrito um trecho da carta onde Flaubert descreve não o que se lembra da experiência de ver a Esfinge, passado mais de um mês, mas a fotografia tirada por Du Camp.



A fotografia tirada por Du Camp consta nesta tese com autorização da Biblioteca do Instituto da França, Paris

Cota clichê: 07-536485 N° de inventário: Ns754boîte1 Fundos: Fotografias
Título: Fotografias originais da viagem ao Egito com Gustave Flaubert, 1849-1850.
Descrição: Exemplar pessoal de Du Camp com legenda autógrafa.
Fólio 32: "le Sphinx, 9 de dezembro 1849"
Autor: Du Camp Maxime (1822-1894).
(C) RMN-Grand Palais (Institut de France) / Gérard Blot
Data: 9 de dezembro de 1849. Técnica / Material: prova sobre papel salgado.
Altura: 0.156 m. Comprimento: 0.217 m. Localização: biblioteca do Instituto da França, Paris.

[86] FLAUBERT, G. *Correspondance*. v. 1. Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 570. Grifo meu.

A descrição com detalhes do nariz, orelhas etc. (que não constam nas anotações dos cadernos) tem por base a fotografia. Não há cores na carta (no caderno e no texto reescrito constam as cores cinza, rosa e azul).

Na carta, Flaubert não explicita que descreve a fotografia de Du Camp, mas refere-se a ela: «*Aucun dessin que je connaisse n'en donne l'idée, si ce n'est une épreuve excellente que Max[ime] en a tiré[e] au photographe*». Flaubert cria uma imagem literária a partir de outra imagem, a fotografia. Com frequência, ele cria imagens literárias a partir de imagens produzidas por outros meios e outras formas de arte. Trata-se de um procedimento de escritura que ele repete em diversas situações, com variações.

Antes da viagem ao Oriente, uma imagem pictórica, o quadro de Bruegel, já havia inspirado a primeira versão da obra *La tentation de saint Antoine*. Em romances posteriores à viagem, algumas descrições que Flaubert faz de seus personagens se assemelham a ilustrações de romances de outros escritores. A semelhança pode indicar que Flaubert descreve ilustrações. Ele também toma ilustrações como referência ao descrever fantasias de Emma Bovary, que se imagina em situações representadas nas gravuras dos livros que lê. O imaginário da personagem é povoado de imagens passionais de romances ilustrados, em voga na época. As ilustrações desses romances associam suspiros ao luar, abraços e lágrimas a lugares, tais como o terraço de um castelo ou um chalé nas montanhas. Os sonhos da personagem correspondem a representações frequentes nessa época, imagens convencionais. Outro exemplo bastante conhecido do modo como a escritura de Flaubert se desenvolve a partir de uma imagem produzida por outra arte é o conto *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, que tem por base a narrativa hagiográfica do santo, representada em um vitral da catedral de Rouen[87].

[87] Cito a última frase do conto: «*Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église dans mon pays* ». FLAUBERT, Gustave. *Trois contes.* [Paris: 1877]. Paris: Gallimard, Folioplus classiques, 2010, p. 100.

Em romances, Flaubert retoma temas e modos de escrever, procedimentos que experimenta em sua correspondência e anotações de viagens.

Em *L'Éducation sentimentale*, ele passa da descrição do espaço onde o protagonista do romance, Frédéric, se movimenta em caminhadas e em viagens entre Paris e Nogent (de barco e carruagem), para a descrição do que corresponde à imaginação do personagem, devaneios que contêm imagens do Oriente – a viagem de dromedário, o harém. Flaubert constrói cenas a partir do que o personagem observa e projeta no espaço[88]. Ao caminhar por Paris, Frédéric encontra no *Jardin des Plantes* elementos da paisagem do Oriente: uma palmeira, um elefante[89]. Nessa época, havia elefantes no *Jardin des Plantes*. Entre devaneios e sonhos com a mulher amada, a visão de uma palmeira transporta o personagem para países distantes.

> *Quand il allait au Jardin des Plantes, la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées. [...] D'autres fois, il la rêvait en pantalon de soie jaune, sur les coussins d'un harem [...]*[90]

O procedimento de alternar descrições e devaneios, tão presente em romances, e até no relato *Par les Champs et par les grèves* (sobre a viagem de Flaubert e Du Camp em 1847 pela região da Bretanha, publicado postumamente), só aparece nos manuscritos do Oriente no início e na parte intitulada *La Cange*, que é construída com tempos e espaços sobrepostos,

---

Segundo Leclerc, intervém na gênese do conto o livro sobre os vitrais de Rouen, de 1823, de Hyacinthe Langlois, pintor, grafista e arqueólogo normando. O livro contém um ensaio histórico, uma reprodução e a descrição do vitral; fazia parte da biblioteca de Flaubert, que está atualmente no Hôtel de Ville de Canteleu. LECLERC, Yvan. *Entretien sur la bibliothèque de Flaubert*, p. 193-199. In: LECLERC, Yvan. *La Bibliothèque de Flaubert. Inventaires et critiques*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 2001, p. 196.

[88] RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. *Espaço e imaginação em L'Éducation sentimentale, de Flaubert.* 2010. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Inédita. São Paulo, 2010.
Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-03032011-104642>. Acesso em: 31 mar. 2014. Sobre a proximidade de imagens para ler e ver na escritura de Flaubert e relações entre contemplar, ruminar, pesquisar, ler, escrever, p. 72-82; sobre a relação entre espaço e sua virtualidade, p. 82-93.

[89] O zoológico do *Jardin des Plantes* foi criado em 1794.

[90] Quando ele ia ao Jardim das Plantas, a vista de uma palmeira o levava para lugares longinquos. Eles viajavam juntos no dorso de dromedários, sob a tenda de elefantes, na cabine de um iate entre arquipélagos azuis, ou lado a lado sobre duas mulas com sinetas, que tropeçam nos prados em colunas partidas [...] Outras vezes, ele sonhava com ela sobre as almofadas de um harém com uma calça de seda amarela [...]
FLAUBERT, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 131-132.

ligados por diferentes artifícios. Nas demais anotações dos cadernos e textos reescritos, o procedimento de inserir descrições justificadas por devaneios praticamente não aparece.

No relato da primeira viagem com Maxime Du Camp, em 1847, Flaubert passa da descrição detalhada da paisagem para a vontade de saber, a curiosidade; da contemplação de um quadro à imaginação de como foi a vida da pessoa retratada. O procedimento é frequente na escritura de Flaubert. Muitas vezes, em anotações de viagem e cartas, o deslocamento da descrição do que contempla em um momento – elementos da paisagem, objetos e pessoas – para a descrição do que imagina se dá por uma lembrança. Contemplar, imaginar e escrever se relacionam ao ato de produzir associações, de maneira voluntária e involuntária. Impressões sensoriais estimulam a passagem de um pensamento a outro, do mesmo modo que a produção de imagens mentais e o ato de escrever também estimulam associações, em um processo contínuo. De um modo geral, as associações se interrompem por um ato da vontade que estabelece recortes, objetivos, na tentativa de controlar, delimitar ou direcionar o fluxo do pensamento. Em seus romances, Flaubert representa o fluxo de associações, que é inerente ao pensamento bem como ao ato de escrever. Ele sobrepõe diferentes imagens – paisagens, situações que podem ser percebidas sensorialmente pela visão, audição etc. – e imagens mentais, que extrapolam os contornos do tempo e espaço determinados pela circunstância inicial. Observamos esse fluxo de associações no relato da viagem de trem de Nogent a Paris, dias antes de embarcar em Marselha para o Oriente. Flaubert sobrepõe a imagem da lua, descrição da paisagem, à imagem da mãe chorando, que corresponde ao sentimento de tristeza a que se refere mais adiante nesse trecho.

> *J'ai ouvert la glace – la lune brillait dans des flaques d'eau, et autour de la lune du brouillard – il faisait froid. Je me figurais ma mère crispée et pleurant avec les deux coins de la bouche abaissés...*
> *À Montereau je suis descendu au buffet et j'ai bu trois ou quatre verres de rhum [...]*
> *Ma tristesse a pris une autre forme: j'ai eu l'idée de revenir (à toutes les stations j'hésitais à descendre; la peur d'être un lâche me retenait) et je me figurais la voix d'Eugénie criant: «Madame, c'est M. Gustave.» Ce plaisir*

> *immense je pouvais le lui faire tout de suite – il ne tenait qu'à moi; et je me berçais de cette idée – j'étais brisé, je m'y délassais*[91].

O relato está em primeira pessoa. Há uma breve descrição do que supostamente ele observa do trem: a lua e a neblina em volta da lua. Podemos pensar que a referência à lua e ao frio prepara o leitor para a narração de um estado de ânimo. Chamo a atenção para a expressão «*Je me figurais*», que aparece duas vezes, antecedendo pensamentos do narrador, que também é personagem do relato – Flaubert – frente ao sentimento de deixar a mãe. Fazendo uso de procedimentos semelhantes, Flaubert sobrepõe cenas e espaços ao descrever desejos, imaginação, devaneio, sonho, delírio ou alucinação dos protagonistas de todos os seus contos e romances: Emma Bovary, Frédéric Moreau, Felicité, saint Julien, Bouvard e Pécuchet, Saint Antoine... Ele justapõe o que os personagens contemplam do ambiente – descrição do espaço ou da paisagem – e lembranças, pensamentos, devaneios etc. Flaubert integra imagens mentais e descrições do espaço, fazendo um jogo com o que é de ordem física, sensorial e mental[92].

Um modo narrativo estruturado, onde se sobrepõem diferentes temporalidades, caracteriza o texto *La Cange*. Nas primeiras frases das partes I a VI, diferentes tempos e espaços se misturam: «6 de fevereiro de 1850 – a bordo da Cange»; «12 de novembro de 1840. [...] Eu voltava da Córsega»; dez anos antes; «hoje, estou no rio Nilo e nós acabamos de passar Memphis»; Croisset, a beira do rio Sena; a despedida em Paris, o início da viagem; de

---

[91] Abri o vidro – a lua brilhava nas poças d'água, e em torno da lua a neblina – fazia frio. Eu imaginava minha mãe contraída e chorando com os dois cantos da boca para baixo...
Em Montereau, desci até o bar restaurante e bebi três ou quatro copos de rum. [...]
Minha tristeza tomou outra forma: tive a ideia de voltar (em todas as estações eu hesitava em descer; o medo de ser fraco me segurava) e eu imaginava a voz de Eugénie gritando: "Senhora, é o Sr. Gustave." Esse prazer imenso eu podia lhe dar agora mesmo – só dependia de mim; e eu me embalava com essa ideia – eu estava acabado, eu me distraía.
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 55-56.

[92] RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. *Espaço e imaginação em L'Éducation sentimentale, de Flaubert*. 2010. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Inédita. São Paulo, 2010, p. 127.
Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-03032011-104642>.
Acesso em: 31 mar. 2014.

Paris a Marselha (com a explicação de que é a terceira vez que ele faz esse trajeto). A sobreposição de tempos e espaços integra uma organização que une de maneira coordenada o relato de diversos eventos e narrativas.

No início da primeira parte, logo após o título, consta a data 6 de fevereiro de 1850 e a informação «a bordo da cange». Supostamente, essa parte teria sido escrita no barco, durante os dias de uma tempestade de areia. Nas primeiras frases, Flaubert se refere à sua primeira viagem, para a Córsega, e ao relato dessa viagem:

> *C'était je crois le 12 novembre de l'année 1840. J'avais dix-huit ans. Je revenais de la Corse (mon premier Voyage!). La narration écrite en était achevée, et je considérais, sans les voir, tout étalées sur ma table, quelques feuilles de papier dont je ne savais plus que faire*[93].

Ele relaciona os cadernos da Córsega aos do Oriente, estabelece uma espécie de elo entre a primeira viagem, em 1840, e a viagem para o Oriente.

> *Enfin poussant un long soupir je me suis rassis à ma table – j'ai enfermé sous un quadruple cachet les cahiers de papier blanc, j'ai écrit dessus avec la date du jour «papier réservé pour mon prochain Voyage» suivi d'un large point d'interrogation*[94].

Há no texto *La Cange* um modo de unir, costurar narrativas (isso não acontece nos cadernos). Por vezes, a costura se apresenta como artifício de maneira mais evidente.

No início da parte II, Flaubert escreve que está sobre o Nilo e marca a passagem do tempo desde a viagem para a Córsega: dez anos.

> *Il y a dix ans de cela – aujourd'hui, je suis sur le Nil et nous venons de dépasser Memphis*[95].

---

[93] Era creio 12 de novembro do ano 1840. Eu tinha dezoito anos. Voltava da Córsega (minha primeira viagem!). A narração escrita estava terminada, e eu considerava, sem ver, espalhadas sobre minha mesa, algumas folhas de papel, eu não sabia o que fazer com elas.
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 58.

[94] Enfim dando um suspiro longo eu me sentei novamente à minha mesa – fechei os cadernos de papel branco sob um lacre quádruplo, escrevi por cima junto com a data do dia «papel reservado para minha próxima Viagem» seguido de um grande ponto de interrogação. Ibidem, p. 58.

[95] Isso foi há dez anos – hoje, estou sobre o Nilo e nós acabamos de passar Memphis. Ibidem, p. 59.

A parte III começa com uma frase bastante poética sobre a casa de sua família em Croisset, à beira do rio Sena:

> *Là-bas sur un fleuve moins antique j'ai quelque part une maison blanche dont les volets sont fermés maintenant que je n'y suis pas – les peupliers sans feuilles frémissent dans le brouillard froid – et les morceaux de glace que charrie la rivière viennent se heurter aux rives durcies.*
> *Les vaches sont à l'étable – les paillassons sur les espaliers – la fumée de la ferme monte lentement dans le ciel gris*[96].

Flaubert parece se desligar do espaço onde supostamente está, no Oriente. Como o narrador de seus romances, que descreve devaneios dos personagens, ele abandona a narração da viagem e descreve seu devaneio, o que imagina em sua casa, «*là-bas, quelque part*» («lá, em algum lugar»). O pensamento, a lembrança e escrever possibilitam aproximar o Nilo e sua casa em Croisset. Os espaços se sobrepõem. Os verbos no presente e os detalhes produzem um efeito de simultaneidade para as cenas da casa e da viagem. Flaubert enfatiza o presente: «*aujourd'hui, je suis sur le Nil et nous venons de dépasser Memphis*», « hoje, estou sobre o Nilo e nós acabamos de passar Memphis». Pouco adiante no texto, ele se refere a « *une maison blanche dont les volets sont fermés maintenant que je n'y suis pas*», «uma casa branca cujas venezianas estão fechadas agora que não estou».

Analiso o efeito no texto, independentemente do fato de Flaubert ter escrito sobre sua casa durante a viagem ou já de volta a Croisset.

As primeiras frases da parte IV sugerem a ruptura inerente à viagem e evidenciam a escolha ou seleção como inerentes ao relato:

> *Vous raconter ce qu'on éprouve à l'instant du départ et comme votre coeur se brise à la rupture subite de ses plus tendres habitudes, ce serait trop long. Je saute tout cela.*

[96] Lá sobre um rio menos antigo tenho em algum lugar uma casa branca cujas venezianas estão fechadas agora que não estou – os ciprestes sem folhas tremem na neblina fria e os pedaços de gelo que o rio leva vão se chocar com as margens endurecidas. As vacas estão no estábulo – as treliças sobre as estacas – a fumaça da fazenda sobe lentamente no céu cinza.
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 60.

> *Le bon Pradier est venu nous dire adieu dans la cour des diligences. Au seuil de ce voyage vers l'antique, le plus antique des modernes accourant pour nous embrasser c'était de bon augure*[97].

Flaubert se refere ao escultor Pradier e à despedida em Paris. Chamo a atenção para as palavras «*ce voyage vers l'antique*», «essa viagem em direção ao antigo». Monumentos e ruínas do passado integram o imaginário europeu no século XIX. A experiência da viagem proporciona o contato com traços materiais da história de outras civilizações. Traços que marcam a passagem do tempo no espaço constituem uma abertura para uma dimensão da viagem que se aproxima à sensação de viagem no tempo.

A parte V começa com uma lembrança do início da viagem: «*J'ai souvenir pendant la première nuit d'une côte que nous avons montée. C'était au milieu des bois [...]*»[98] Depois, a lembrança de um homem é tema do episódio que Flaubert narra, reproduzindo o diálogo de dois vendedores viajantes. A lembrança de um não coincide com a do outro, o fato evocado se localiza dezoito anos antes.

> *Le soir vers 10 heures on s'est arrêté à Ancy-le-Franc, pour dîner. Les hommes ont fumé dans la cuisine autour de la grande cheminée. Des voyageurs pour le commerce ont causé entre eux. L'un d'eux prétendait en reconnaître un autre, ce que cet autre niait. «Pourtant il se souvenait de l'avoir vu chez Goyer, à Clermont. Il y avait de cela bien dix-huit bonnes années, et même il faisait un fameux tapage parce qu'on lui avait donné un lit trop court. – Ah! Comme vous étiez en colère – oui pardieu, vous criiez joliment. – C'est possible, Monsieur – je ne nie pas – il se peut – mais je n'ai point souvenance»*[99].

---

[97] Contar o que se experimenta no instante da partida e como seu coração se parte com a súbita ruptura dos seus hábitos mais ternos, isso seria demasiado longo. Pulo isso tudo.
O bom Pradier veio nos dizer adeus no pátio das diligências. À beira dessa viagem em direção ao antigo, o mais antigo dos modernos vindo para nos abraçar foi de bom agouro.
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 61.

[98] Eu me lembro durante a primeira noite de uma encosta que nós subimos. Ficava no meio dos bosques [...]
Ibidem, p. 63.

[99] À noite, por volta de 10 horas paramos em Ancy-le-Franc, para jantar. Os homens fumaram na cozinha em volta da grande chaminé. Viajantes a trabalho para comércio conversaram entre si. Um deles dizia que reconhecia o outro, o que esse outro negava. «No entanto ele se lembrava de tê-lo visto no Goyer, em Clermont. Isso havia sido há bem dezoito bons anos e ele também fazia uma famosa confusão porque lhe tinham dado uma cama muito pequena. – Ah! Como você estava zangado – sim nossa, você gritava lindamente. – É possível, Senhor – Eu não nego – pode ser – mas não tenho nenhuma lembrança disso.»
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 63.

Na parte VI, sobre o trajeto de Paris a Marselha, desaparece a instabilidade de múltiplos tempos e espaços misturados. A forma narrativa se atém ao tempo e espaço definidos pelo trajeto. Não há lembranças. Os devaneios representados na escrita se relacionam a pensamentos envolvendo os passageiros do navio. Flaubert e Du Camp viajam em um barco a vapor de Châlon a Lyon[100]. Flaubert escreve que uma jovem chama sua atenção entre os passageiros. Ele descreve com detalhes como ela estava vestida. No parágrafo seguinte, ele se refere a outra passageira do navio, uma mulher sem idade:

> *Il y avait aussi sur un pliant une femme hors d'âge qui était sa mère, sa tante, une amie de la famille, sa gouvernante, sa femme de chambre ou sa confidente. Puis dans les alentours, les abordant, les quittant, allant à d'autres, revenant près d'elles, un petit beau jeune homme à moustaches en croc, qui fumait des cigarettes, parlait d'une voix flûtée, jouait avec ses breloques et se donnait des airs de prince*[101].

A primeira frase desse parágrafo apresenta uma lista com seis possibilidades que relacionam a mulher e a jovem. A mulher pode ser sua mãe, sua tia etc. As possibilidades são apresentadas entre vírgulas, em ordem sequencial, uma imediatamente após a outra. A segunda frase se refere à ação do homem jovem com bigode, contém listas com elementos da mesma natureza entre vírgulas. A primeira lista contém quatro verbos no gerúndio, a segunda, quatro verbos no passado imperfeito. O acúmulo de palavras ou grupos de palavras com a mesma função dentro da estrutura da frase é um procedimento frequente em Flaubert, aparece em rascunhos e nos romances publicados, constitui uma espécie de exploração de possibilidades. Chamo a atenção para a ideia de simultaneidade presente nessa exploração. As várias possibilidades sobrepõem alternativas que se excluem. No exemplo, ou a mulher é mãe

[100] DORD-CROUSLÉ, Stéphanie. *Notes*, p. 611-738. Nota 2 da p. 64. In: FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 615.

[101] Havia também sobre uma cadeira dobrável uma mulher sem idade que era sua mãe, sua tia, uma amiga da família, sua governanta, sua arrumadeira ou sua confidente. Adiante, nos arredores, abordando as duas, saindo, indo perto de outras pessoas, voltando perto delas, um homenzinho bonito jovem com bigodes curvos para cima, que fumava cigarros, falava com uma voz doce, brincava com berloques e se dava ares de príncipe.
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 64.

ou é tia da jovem. Assim como Flaubert sobrepõe diferentes tempos e espaços, também sobrepõe possibilidades.

Transcrevo a seguir dois parágrafos que se situam pouco adiante, ainda na parte VI.

> *Quant à moi, tourmenté par ma bosse de la causalité, je me promenais de long en large sur le pont du bateau, cherchant en mon intellect dans quelle catégorie sociale faire rentrer ces gens, et de temps à autre, pour secourir mon diagnostic, jetant un coup d'œil à la dérobée sur les adresses des caisses, cartons et étuis entassés pêle-mêle au pied de la cheminée.*
> *Car j'ai cette manie de bâtir de suite des livres sur les figures que je rencontre. Une invincible curiosité me fait demander malgré moi quelle peut être la vie du passant que je croise. Je voudrais savoir son métier, son pays, son nom, ce qui l'occupe à cette heure, ce qu'il regrette, ce qu'il espère, amours oubliés, rêves d'à présent – tout – jusqu'à la bordure de ses gilets de flanelle et la mine qu'il a quand il se purge. Et si c'est une femme (d'âge moyen surtout), alors la démangeaison devient cuisante. Comme on voudrait tout de suite la voir nue, avouez-le – et nue jusqu'au cœur – , comme on cherche à connaître d'où elle vient, où elle va, pourquoi elle se trouve ici et non ailleurs. Tout en promenant vos yeux sur elle, vous lui faites des aventures, vous lui supposez des sentiments – on pense à la chambre qu'elle doit avoir, à mille choses encore, et que sais-je?... aux pantoufles rabattues dans lesquelles elle passe son pied, en descendant du lit* [102].

O movimento no navio parece estimular a atividade imaginativa do viajante, sua curiosidade em relação à vida das pessoas que passam. O excerto contém listas em diferentes estruturas de frases. No segundo parágrafo, a lista relaciona o que Flaubert gostaria de saber das pessoas que encontra no navio: trabalho, país, nome, do que elas se arrependem, o que esperam etc. Mais adiante, há uma alternância de pronomes, «*je*», «*on*» e «*vous*»: «*je voudrais savoir*»; «*comme on cherche à connaître*»; «*vous lui supposez des sentiments*»; «*on pense à* »; «*que sais-je?*». Está aí um embrião do que será depois na escritura de Flaubert o embaralhamento de vozes, com o emprego do discurso indireto livre. A semelhança com o

[102] Quanto a mim, atormentado pela minha propensão à causalidade, eu passeava pelo convés do navio sem perder nenhum detalhe, procurando no meu intelecto em que categoria social inserir essas pessoas e de vez em quando, para ajudar meu diagnóstico, dando uma olhada discreta sobre os endereços nos caixotes, caixas e embalagens empilhadas em desordem ao pé da chaminé.
Porque tenho essa mania de logo construir livros sobre as figuras que encontro. Uma invencível curiosidade, mais forte do que eu, me faz perguntar qual pode ser a vida do passante que eu cruzo. Eu gostaria de saber seu trabalho, seu país, seu nome, o que o ocupa a essa hora, do que se arrepende, o que ele espera, amores esquecidos, sonhos do presente [...]
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 65.
Obs.: traduzi somente a parte inicial do excerto.

início de *L'Éducation sentimentale* indica a leitura dos textos da viagem ao Oriente na época em que Flaubert escreve o romance. O protagonista Frédéric Moreau está em um navio quando vê Mme Arnoux pela primeira vez. Ela está sentada sozinha bordando. Frédéric está voltando do Havre. Viaja para Nogent-sur-Seine, onde encontrará a mãe (a última parte do trajeto será por terra). A curiosidade de Frédéric e as perguntas em relação à mulher que ele vê pela primeira vez, no navio, nos remetem ao relato do jovem Flaubert indo para Marselha, em viagem para o Oriente. Em *L'Éducation sentimentale*, referindo-se a Frédéric, Flaubert emprega a expressão «*il souhaitait connaître*», «ele desejava conhecer». A expressão introduz uma lista de três elementos: os móveis do seu quarto, todos os vestidos, as pessoas que frequenta.

> *Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait. Il considérait son panier à ouvrage avec ébahissement, comme une chose extraordinaire. Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé? Il souhaitait connaître les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait; et le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde [...]*[103]

A seguir, partes dos dois excertos, lado a lado. Logo no início, a pergunta no modo indireto do texto *La Cange* se transforma em pergunta que Frédéric se faz no modo direto. Os dois textos contêm listas. Precede a lista a expressão «*Je voudrais savoir*», «eu gostaria de saber», em *La Cange*; e «*il souhaitait connaître*», «ele desejava conhecer», em *L'Éducation sentimentale*.

[103] Ele nunca tinha visto esse esplendor da sua pele morena, a sedução da sua cintura, nem essa delicadeza dos dedos que a luz atravessava. Ele apreciava sua cesta de trabalhos manuais com admiração, como uma coisa extraordinária. Quais eram seu nome, sua casa, sua vida, seu passado? Ele desejava conhecer os móveis do seu quarto, todos os vestidos que ela havia usado, as pessoas com quem ela convivia; e a vontade da posse física mesmo desaparecia sob um desejo mais profundo [...]
FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Edição com dossiê, apresentada por Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 53-54.

Voyage en Orient (La Cange)	*L'Éducation sentimentale*
Une invincible curiosité me fait demander malgré moi quelle peut être la vie du passant que je croise. ***Je voudrais savoir*** *son métier, son pays, son nom, ce qui l'occupe à cette heure, ce qu'il regrette, ce qu'il espère, amours oubliés, rêves d'à présent – tout – [...]*	*Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé?* ***Il souhaitait connaître*** *les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait [...]*

Ao final do capítulo VIII de *La Cange*, consta a data 20 de fevereiro de 1850 e um traço que separa esse texto do que vem a seguir.

Lembro que *La Cange* não está nos cadernos de viagem. Nesse relato, Flaubert manipula de maneira bem diferente os parâmetros de tempo e espaço, comparativamente aos cadernos. Em cartas, ele articula passado e futuro, e outros espaços, que não os da viagem, mas não faz isso nos cadernos. Nos cadernos e em muitos trechos de cartas, ele descreve o espaço e planos do espaço em um tempo quase suspenso, embora definido por um enquadramento inicial de data. Nos cadernos, em geral, a data parece corresponder ao trajeto ou lugar em que Flaubert está, como se os acontecimentos coincidissem com o dia em que o texto é escrito (essa coincidência pode ter acontecido de fato em pelo menos parte das anotações).

Emprego o termo «quase suspenso» para abordar o tempo presentificado, disposto conforme a passagem dos dias. O planejamento para as diferentes etapas da viagem poderia ser um elo para relacionar o espaço e o tempo diários a um objetivo à frente, ao futuro, mas em suas anotações Flaubert quase não se refere às etapas seguintes da viagem. Sabemos que é Du Camp quem se ocupa das questões de organização e do planejamento da viagem.

2.2 ESPAÇO E TEMPO COMO EIXOS DE UMA MATRIZ PARA ESCREVER

> Chegar caminhando àquele lugar cujo nome fez sonhar o dia inteiro, cujo aspecto se imaginou longamente, ilumina, de modo retroativo e compensatório, o caminho. E o que foi efetuado com fadiga e por vezes tédio, perante essa presença absolutamente sólida que justifica tudo, passa a constituir uma série de momentos necessários e alegres. Caminhar torna o tempo reversível[104].

Há algo de particular na relação entre tempo e espaço segundo a perspectiva de quem viaja. O viajante pode ter a impressão de produzir imagens e situações, conforme se desloca no espaço. A paisagem muda, novos elementos entram no seu campo de percepção conforme o ritmo do deslocamento – mais lento, caminhando, mais acelerado no deslocamento a cavalo ou em uma carruagem, por exemplo. No relato de viagem, o espaço cumpre a função que muitas vezes tem o tempo em outro tipo de narrativa. Frequentemente, o deslocamento no espaço desencadeia o que é descrito ou narrado. Na viagem, o deslocamento no espaço pode ser associado à passagem do tempo, mas o pensamento do viajante abrange espaços e tempos que ultrapassam os contornos da viagem. Além disso, o texto é resultado de um processo de criação, não necessariamente representa espaços e tempos da viagem ou espaços e tempos pensados ao longo da viagem. Flaubert escreve em cartas do Oriente que pensa em sua casa, na mãe e nos amigos que estão longe. Ele termina uma carta que escreve no Egito para Louis Bouilhet, de 13 de março de 1850, referindo-se ao encontro que terá com o amigo quando voltar para casa, no prazo de um ano.

> *Écris-moi donc d'archi-longues lettres, envoie-moi tout ce que tu voudras, pourvu qu'il y en ait beaucoup.*
> *Dans un an à cette époque-ci je serai de retour. Nous reprendrons nos bons dimanches de Croisset. Voilà bientôt 5 mois que je suis parti. Ah! je pense à toi souvent, pauvre vieux. Adieu, nous t'embrassons, moi je te serre à deux bras, y compris tous tes cahiers*[105].

[104] GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia* (título original: *Marcher, une Philosophie*). Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações Editora, 2010, p. 129.
[105] Escreva-me então arqui-longas cartas, me mande tudo o que você quiser, desde que seja muito.

Ao final de uma carta para a mãe, de 12 de março de 1850, um dia antes da carta para Bouilhet, ele descreve uma situação que imagina para depois da viagem, a conversa com a mãe no prazo de um ano. Com alguns detalhes, constrói uma cena, cria uma imagem com o espaço do encontro e a atmosfera da conversa. Ao empregar o termo imagem para analisar a escritura de Flaubert, penso em seu processo de criar efeitos sensoriais. O efeito visual predomina, seu modo de escrever produz visibilidade.

Ao se referir à expectativa de encontro, tanto na carta para Bouilhet como na carta para a mãe, ele emprega os verbos no futuro.

> *Adieu, pauvre vieille. Compte les jours, ils s'écouleront, va. Nous causerons de tout cela dans un an, au coin de mon feu, toi sur ma petite chaise de soie, moi dans mon fauteuil. Tu me diras toutes tes inquiétudes et moi mes satisfactions, nous confondrons tout cela, et je t'embrasserai pour tout de bon sur ta pauvre mine triste. En attendant, il faut le faire par la plume*[106].

De certo modo, a correspondência que um viajante mantém com amigos e familiares pode ser entendida como uma tentativa de se aproximar do que ele deixou para trás com a partida. O tempo futuro da carta abrange ações e conteúdos de uma dimensão separada do presente, horizonte projetado para depois da viagem.

A correspondência também é um espaço para contar a viagem. No ato de escrever, em cadernos ou cartas, o tempo e o espaço da experiência (e isso abrange imaginação e expectativas) se transformam em tempo e espaço do relato. Além disso, acompanhando o pensamento, o ato de escrever abre possibilidades e associações que podem levar o texto para direções muito distantes do movimento da passagem dos dias e percurso da viagem. Em geral,

---

Dentro de um ano nessa mesma época eu estarei de volta. Nós retomaremos nossos bons domingos de Croisset. Logo fará 5 meses que parti. Ah! eu penso em você frequentemente, pobre velho. Adeus, nós abraçamos você, eu abraço com os dois braços, abraçando também todos os seus cadernos.
FLAUBERT, G. *Correspondance*. v. 1 Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 609.

[106] Adeus, pobre velha. Conte os dias, eles passarão, vai. Nós conversaremos de tudo isso dentro de um ano, ao lado da minha lareira, você sobre minha cadeira pequena de seda, eu na minha poltrona. Você dirá suas inquietações e eu minhas satisfações, nós confundiremos tudo isso e eu beijarei bastante seu pobre rosto triste. Esperando, é preciso fazer isso por meio da pena.
Ibidem, p. 600.

entretanto, as anotações de Flaubert acompanham seu deslocamento no espaço ao longo da viagem, com indicações de lugar e data, seguindo uma ordem cronológica, tal como podemos observar no texto a seguir, onde ele aborda a partida de Marselha para Alexandria no navio *Nil*:

> *Dimanche matin, 4 novembre. À 8 heures, embarqués à bord du Nil, capitaine Rey, lieutenant Roux.*
> *Passagers: M. Codrika, consul de France à Manille, sa femme, sa petite fille, son petit garçon [...]*[107]

São frequentes as alusões a partidas e chegadas, referência ou descrições de trajetos e também de pessoas que ele encontra, por vezes tripulação e passageiros, quando está em um navio, trem ou carruagem.

> *Aujourd'hui 4 janvier 1851, samedi, nous sommes partis d'Athènes à 9 heures du matin, escortés d'un drogman, d'un cuisinier, d'un gendarme et de deux muletiers. Jusqu'à Daphni, rien que nous n'ayons vu dans notre promenade à Éleusis*[108].

> *DE ROME À FLORENCE*
> *[Le] 8. Partis à 7 heures de la porte du Peuple – déjeuner à 11 / 12 à Bologne.*
> *Arrivés à Città Castellana à 3 heures et demie*[109].

Por vezes, o percurso ou etapa da viagem antecede o texto de Flaubert, tal como um subtítulo. Isso aparece em algumas páginas de seus cadernos. A edição de *Voyage en Orient* de Gothot-Mersch apresenta etapas da viagem como subtítulo com letras maiúsculas. Por vezes, esses subtítulos são acréscimos editoriais.

---

[107] Domingo de manhã, 4 de novembro. Às 8 horas, embarcamos a bordo do *Nil*, capitão Rey, lugar tenente Roux. Passageiros: M. Codrika, cônsul da França em Manilha, sua mulher, sua neta, seu neto [...]
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 70.

[108] Hoje 4 de janeiro de 1851, sábado, partimos de Atenas às 9 horas da manhã, acompanhados de um intérprete, de um cozinheiro, de um policial e de dois condutores de mulas. Até Dafne, nada que não tenhamos visto em nosso passeio a Eleusis. Ibidem, p. 391.

[109] DE ROMA A FLORENÇA
[Dia] 8. Partimos às 7 horas da porta do Povo – almoço às 11 / 12 em Bolonha.
Chegamos a Cività Castellana às 3 horas e meia. Ibidem, p. 559.

> *D'ALEXANDRIE AU CAIRE*
> *Dimanche matin 25, départ sur un bateau remorqué par un petit vapeur qui ne contient que la machine. Rives plates et mortes du Mahmoudieh – sur le bord quelques Arabes tous nus qui courent – de temps à autre, un voyageur à cheval qui passe, enveloppé de blanc et trottinant sur sa selle turque. Passagers: Mme Chedutan, grande, maigre, élégante, vêtue en grecque, son mari [...]*[110]

No excerto que segue, depois da referência ao horário de chegada, começa uma descrição cheia de cores e clichês:

> *Arrivés à six heures du soir. Nous montons sur la berge. Mansourh nous accompagne. – Hommes en silhouette au milieu des gazis et des palmiers – grandes bandes vermillon dans le ciel – des lacs verts pâle se fondent dans le bleu du ciel. Les palmiers s'irradiant par gerbes, comme des fontaines, à mesure que vient la nuit ils foncissent de ton. Quelques voiles sur le Nil. Les montagnes basses du côté du Levant sont roses*[111].

Clichês como «*le bleu du ciel*» e «*des palmiers*», «o azul do céu» e «palmeiras», são quase obrigatórios na representação do Oriente, na época. Todo o excerto é uma colagem de clichês, que cumprem uma função visual. Até a comparação das palmeiras a fontes (quase uma caricatura, no limite do grotesco) contribui para a visibilidade do conjunto. Flaubert constrói uma cenografia do Oriente com motivos que se repetem e que constituem uma espécie de motor para o processo de escrever. As indicações de percurso e data e as descrições do céu e da paisagem, de maneira geral, funcionam como uma matriz que serve ao exercício de escrever. Nem sempre é claro o percurso e sua continuidade mas ao longo de seus cadernos, até o final da viagem, ele mantém o registro de deslocamento no espaço associado a datas e, muitas vezes, horas. Podemos supor que as anotações não necessariamente correspondem aos lugares e dias mencionados como referência de um trajeto ou descrição –

[110] DE ALEXANDRIA AO CAIRO
Domingo de manhã 25, partida em um barco rebocado por um pequeno vapor que não tem nada além da máquina. Margens planas e mortas do Mahmoudieh – na borda alguns Árabes que correm completamente nus – de tempos em tempos, um viajante que passa a cavalo embrulhado de branco e trotando sobre a sela turca. Passageiros: Mme Chedutan, grande, magra, elegante, vestida de grega, seu marido [...]
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 83.
[111] Ibidem, p. 174.

não há como afirmar em que momento e em que circunstâncias Flaubert escreve. O registro do tempo, seguindo a cronologia, atravessa os cadernos de maneira insistente. Constitui um traço de continuidade em um material bastante heterogêneo e que se apresenta como reunião de fragmentos. A indicação de datas e horas não se relaciona a articulações narrativas. Frequentemente Flaubert justapõe descrições, cria uma sucessão de quadros, histórias instantâneas, sem duração.

2.3 CORPO E PAISAGEM EM MOVIMENTO

Frédéric Gros escreve que caminhar equivale a uma impregnação. "O corpo se junta à terra em que ele pisa. E progressivamente, dessa maneira, ele não está mais na paisagem, *ele é* a paisagem[112]." O deslocamento a cavalo possibilita sensação semelhante. No início dos dois textos que apresento a seguir, Flaubert descreve o caminho, o colorido do céu, o formato das nuvens e a sombra do seu corpo em movimento, que se projeta na paisagem. Há uma espécie de fusão do seu corpo e dos cavalos com a paisagem. Transcrevo na coluna da esquerda o texto de Flaubert do caderno de viagem e na coluna da direita o texto publicado na edição de Gothot-Mersch, o que Flaubert produz copiando e reescrevendo os cadernos logo depois da viagem, de volta à casa de sua família, em Croisset. Ao copiar suas anotações dos cadernos, ele faz algumas mudanças e acréscimos.

O início do manuscrito 120[113] é uma reescritura das primeiras páginas do caderno 4, sobre o Egito. Flaubert mantém o estilo quase telegráfico. Nos dois textos, o emprego de fórmulas de comparação e metáforas é bem menos frequente do que em romances mas aparece em imagens do céu e da sombra, que se projeta na paisagem.

[112] GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia* (título original: *Marcher, une Philosophie*). Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: Realizações Editora, 2010, p. 89.
[113] Enfatizo aqui que se trata de manuscrito autógrafo, e não o que foi produzido e encaminhado para publicação depois da morte de Flaubert por sua sobrinha.

Caderno de Viagem 4, BHVP

f° 13

[...] bord de la
mer toujours jusqu'à 5 h du
soir – on prend à droite de place
en place colonnes de brique pr
indiquer le chemin sables très mous
coucher de soleil – du vermeil en
fusion versé dans le ciel – puis
des nuages plus rouges en forme
de gigantesques arêtes de poisson
~~du~~ en face et à gauche du côté
de Rosette et de la mer bleus tendres
nos ombres pareilles à des obélisques
qui marchent
de pastel – minarets blancs de
Rosette – la végétation recommence
palmiers – monticules – un de nos
enfants marche devant nous
on fait plusieurs détours
la nuit est close – nous arrivons

f° 13v°

devant la porte de la Rosette.
elle s'ouvre et crie comme
une porte de grange – nous
traversons des rues étroites
à balcons et fenêtres treillagées
elles sont sombres les maisons
ont l'air de se toucher –
bazar – les boutiques éclairées
verres
par des ~~lampes~~ pleins d'huile
nous avons bien fait de défaire
nos fusils – le cheval emplit
presque tout le passage entre
les boutiques – ~~nos~~ Caserne
escalier sombre – sentinelle à
la porte du pacha – gde chambre
en avancée sur la mer – le
pacha assis sur des coussins
main droite estropiée ressemble
à Beauvallet (H~~o~~ussei~~i~~n Pacha)
le colonel, œil à demi fermé
(Ismaël bey)– politesses [...]

Texto publicado, segundo o manuscrito 120;
contém o que Flaubert copia e reescreve logo depois da viagem

Nous suivons le bord de la
mer jusqu'à 5 heures du
soir – on prend à droite – de place
en place des colonnes en brique dans le désert pour
indiquer la direction de Rosette – les sables sont très
mous –le soleil se couche: c'est du vermeil en
fusion dans le ciel; puis
des nuages plus rouges, en forme
de gigantesques arêtes de poissons
(il y eut un moment où le ciel était une plaque de vermeil et le sable avait l'air d'encre). En face, et à notre gauche du côté de la mer et de Rosette, le ciel a des bleus tendres de pastel – nos deux ombres à cheval marchant parallèlement sont gigantesques – elles vont devant nous régulièrement, comme nous. On dirait deux obélisques qui marchent de compagnie. Minarets blancs de Rosette. La végétation recommence – palmiers – monticules. Un de nos petits saïs marche devant nous; on fait plusieurs détours
la nuit est close tout à fait.
ARRIVÉE À ROSETTE
Nous arrivons
devant la porte de Rosette.
Elle s'ouvre et crie comme
une porte de grange. Nous
traversons des rues étroites
à moucharabiehs treillagés –
elles sont sombres et étroites, les maisons
semblent se toucher.
Les boutiques des bazars sont éclairées
par des verres pleins d'huile, suspendus par un fil.
Si nous eussions gardé nos fusils en travers de nos selles,nous les eussions brisés, à cause de l'étroitesse des rues;un cheval emplit en effet presque à lui seul le passage entre les boutiques. Nous traversons toute la ville et arrivons à la caserne –
escalier sombre – sentinelle à
la porte du pacha (Hussein Pacha). Grande chambre
en avancée sur la mer, entourée des fenêtres
de tous côtés; le pacha assis sur des coussins,
main droite estropiée ressemble
à Beauvalle, le colonel Ismail bey, œil
à demi fermé, grand matin qui a l'air fort brave ;
on s'échange beaucoup de politesses [...][114]

Legenda
verde : mudanças no modo de escrever
laranja : palavras que só aparecem em um dos textos (acréscimos ou supressões)

[114] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de C. Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 80.

Flaubert suprime alguns verbos em orações dos dois textos (de maneira mais acentuada no caderno) e faz uso restrito de elementos conectores. Separadas por travessão[115], as orações são justapostas sem elementos de coesão. Nas duas versões, os verbos quase sempre estão no presente do modo indicativo e quase não há relações de subordinação e coordenação entre as orações. Os verbos no presente aproximam os tempos da ação e do relato. A aproximação ou coincidência de tempos dá vida ao que é narrado. O viajante parece ter diante dos olhos o que descreve, parece que vive e simultaneamente narra uma experiência[116]. Não seguem esse padrão, de verbos no presente sem conectores, frases que só aparecem no texto reescrito, resultado de acréscimos ou mudanças no texto do caderno. Por exemplo, ao final do excerto, na coluna da direita: «*Si nous eussions gardé nos fusils en travers de nos selles, nous les eussions brisés, à cause de l'étroitesse des rues; un cheval emplit en effet presque à lui seul le passage entre les boutiques.*» A frase modificada contém verbos no modo condicional e conectores: «por causa de» e «com efeito» (em francês «*à cause de*» e «*en effet*»).

O texto reescrito começa com o pronome «nós». Um pouco adiante, Flaubert descreve o movimento de duas sombras, a sua e a de Maxime Du Camp, «*nos deux ombres à cheval marchant parallèlement sont gigantesques – elles vont devant nous régulièrement, comme nous. On dirait deux obélisques qui marchent de compagnie*». O movimento de seguir a cavalo se apresenta como ação contínua. A palavra «regularmente» sugere um ritmo para esse movimento. O movimento das sombras já é um movimento da paisagem, efeito de luz. A sombra se coloca como elemento intermediário entre o corpo e a paisagem, é a representação do corpo sem cores e sem volume na paisagem. A descrição de diferentes elementos da natureza acompanha inicialmente a perspectiva do narrador a cavalo. No início dos dois

[115] Na pontuação de Flaubert, o travessão é uma notação frequente que muitas vezes tem valor de ponto.
[116] Philippe Antoine chama de retórica da espontaneidade esse modo de apresentar impressões conforme surgem com o deslocamento no espaço. O narrador se coloca em cena como personagem do relato. A coincidência da narração e do fato narrado é retórica.
ANTOINE, Philippe. *Quand le Voyage devient Promenade. Écritures du voyage au temps du romantisme*. Paris: PUPS, 2011, p. 61.

textos, entretanto, a paisagem passa para o primeiro plano e o céu se torna o elemento mais importante da descrição: «*du vermeil en fusion [...], puis des nuages plus rouges*». O advérbio «*puis*» dá uma ideia de movimento para a paisagem e simultaneamente serve para introduzir um outro elemento no céu, as nuvens. O que é descrito apresenta uma dimensão plástica de composição pictural.

Na descrição de paisagem do texto à direita, os verbos estão no presente, exceto em uma frase: «*il y eut un moment où le ciel était une plaque de vermeil et le sable avait l'air d'encre*», «houve um momento em que o céu era uma placa de vermelhão e a areia tinha a aparência de tinta nanquim[117]». Essa frase, que destoa das demais, não estava no caderno. As cores de antes parecem alcançar um clímax. A descrição de cores se torna um pouco artificial; Flaubert faz uso de comparações e expressões que repete em outros textos. A posição dessa oração entre parênteses, com os verbos no passado, cria um efeito de contraste em relação às demais – como se houvesse outro tempo, outro ritmo nessa oração. Fazendo uma aproximação com a música, o efeito no texto corresponde, de certo modo, à sobreposição de uma parte melódica relativamente autônoma. Ao especificar um momento, a frase acentua que a descrição leva em conta o movimento da paisagem; o céu muda. Mais adiante nesta tese, analiso com outros exemplos o procedimento de encenar a mudança da paisagem ao pôr do sol, recorrente nas anotações de Flaubert, com expressões e metáforas que se repetem.

Ao reescrever o texto, Flaubert acrescenta «*le sable avait l'air d'encre*». A expressão já estava na carta para a mãe de 23 de novembro de 1849 sobre o mesmo evento, a chegada a Roseta. A descrição da natureza ao pôr do sol é bem mais curta na carta, se limita a duas comparações envolvendo o céu e a areia. A comparação do ranger da porta de Roseta a uma porta de celeiro também está na carta, mas referindo-se a portas, no plural. A carta apresenta uma forma mais narrativa, redigida com verbos no passado.

[117]Traduzo «*encre*» por «tinta nanquim» para enfatizar a conotação de tinta para escrever. Em francês, a palavra tem esse sentido.

> *Le soir à 6 heures, après un coucher du soleil qui **faisait ressembler** le ciel à du vermeil fondu et **le sable du désert à de l'encre,** nous arrivâmes à Rosette dont toutes les portes étaient fermées. Au nom de Soliman-Pacha elles s'ouvrirent en criant lentement comme celles d'une grange*[118].

Em outra carta para a mãe, de 8 de março de 1850, meses depois, ele escreve:

> *Les montagnes (c'était au coucher du soleil) étaient indigo, **les palmiers noirs comme de l'encre**, le ciel rouge et le Nil semblait un lac d'acier en fusion*[119].

A comparação com a tinta nanquim, utilizada para escrever, traz uma referência pictural, relacionada à representação de áreas sombreadas em quadros, onde predomina o tom escuro ou a cor preta, e é também um clichê, que Flaubert retoma em vários textos.

Retomo a análise do texto que Flaubert reescreve depois da viagem. Depois da frase entre parênteses, que foi acrescentada na reescritura, os verbos voltam para o presente, voltam os sinais de travessão. A sombra do narrador faz parte da paisagem, que continua em primeiro plano. Em seguida, não um atributo ou qualidade de um dos elementos da paisagem, mas a ação da paisagem. As coisas ocupam a função sintática de sujeito em orações com verbos de ação: «a vegetação recomeça»; «a porta se abre e range». Depois da chegada à cidade de Roseta, a narração descritiva abrange elementos da paisagem urbana e a ação do narrador, que se expressa na primeira pessoa do plural nos dois textos: «nós chegamos», «nós atravessamos ruas estreitas». Em seguida, duas orações representam a percepção do viajante com um modalizador : «*les maisons ont l'air de se toucher*», na primeira versão (texto à esquerda) e «*les maisons semblent se toucher*», na segunda versão (texto à direita). Daí em diante, nos dois textos, o pronome «nós» se mostra mais frequente, cresce a presença do narrador protagonista do relato: «*nous avons bien fait de défaire nos fusils*», na primeira versão e «*Nous traversons toute la ville et arrivons à la caserne – escalier sombre*», nas duas versões.

[118] Carta de Flaubert para sua mãe, de 23 de novembro de 1849. FLAUBERT, G. *Correspondance*. v. 1 Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 534. Grifo meu.
[119] Carta de Flaubert para sua mãe, de 8 de março de 1850. Ibidem, p. 597. Grifo meu.

Nesse ponto do texto, a paisagem não tem mais a autonomia que teve na cena do pôr do sol. Lemos o relato do viajante em movimento, a paisagem corresponde ao espaço em que ele que se move, a narração acompanha seu deslocamento.

Sobre o mesmo evento, cito outro trecho da mesma carta, de 23 de novembro de 1849:

> *Les rues étaient sombres, et si étroites qu'il n'y avait juste la place que pour un cavalier. Nous avons traversé les bazars, dont chaque boutique est éclairée par un verre plein d'huile suspendu à une ficelle, et nous sommes arrivés à la caserne*[120].

Chamo a atenção para efeitos de claro-escuro na descrição do espaço. Eis o excerto do texto reescrito, que se assemelha bastante à carta para a mãe: «*Les boutiques des bazars sont éclairées par des verres pleins d'huile, suspendus par un fil*». No texto reescrito e no caderno, a palavra «*sombre*» («escuro») aparece duas vezes. Primeiro, na descrição das ruas, «*elles sont sombres et étroites*», em seguida, associada à «escada», «*escalier sombre*». Em descrições no texto reescrito e no caderno, Flaubert organiza diferentes elementos, considerando efeitos que são de natureza plástica: luminosidade, cores e planos, relações espaciais. Seu procedimento se assemelha ao de um pintor em uma composição pictural. Podemos reler os trechos imaginando uma sucessão de quadros. Um primeiro quadro, por exemplo, com a borda do mar, colunas de tijolos no deserto indicando a direção de Roseta, o sol se pondo, céu avermelhado como fogo, nuvens mais vermelhas em forma de espinha de peixe, à esquerda, do lado do mar e de Roseta, céu com tons de azul pastel, a areia preta como tinta nanquim, as sombras paralelas gigantescas de dois cavaleiros. Em outro quadro, minaretes brancos de Roseta, vegetação, palmeiras, montinhos, um menino árabe andando a frente, percurso sinuoso, luz da noite que se aproxima. Outro quadro (ou outro ângulo de um painel): a porta aberta de Roseta, ruas estreitas escuras, as casas com balcões fechados por treliças de madeira sobre a rua (*moucharabiehs*), as lojas do mercado iluminadas por

[120] Carta de Flaubert para sua mãe, de 23 de novembro de 1849.
FLAUBERT, G. *Correspondance*. v. 1 Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 534.

luminárias de vidro suspensas por um fio. Outro quadro ou cena: caserna, escada escura, sentinela diante da porta do paxá. Dentro do quarto, que é grande, rodeado de janelas de todos os lados: o paxá sentado sobre almofadas com a mão direita estropiada, coronel Ismail bey com os olhos semicerrados, troca de gentilezas. Pelo efeito visual e plástico, o excerto equivale – não na materialidade, mas na estética – a uma série de quadros, no sentido pictural.

2.4 O PÔR DO SOL

As constantes semânticas «céu, nuvens e sol» integram um inventário de formas convencionais e recorrentes nos cadernos de Flaubert. Parecem funcionar como fórmula ou esquema de produção discursiva, com uma estrutura relativamente autônoma, facilmente transportável de um texto para outro. Não verifiquei de maneira sistemática a mobilidade intertextual de formas estilizadas de paisagem. Constatei, entretanto, a repetição de padrões, principalmente nas imagens do pôr do sol, que se organizam como sequências de momentos em que a paisagem se transforma, tal como observamos nos seguintes textos:

Caderno de Viagem 4, BHVP
f° 75 (escrito a tinta)

coucher du soleil: le ciel en face

f° 75v°
divisé en deux parties, ce qui touchait à ~~la terr~~ l'horizon bleu pâle, et au-dessus dans toute la largeur un immense rideau de pourpre à trois plis, un deux, trois – partout ailleurs derrière moi et sur les côtés le ~~cil~~ ciel était petits balayé de nuages blancs allongés comme des grèves – (il avait eu cet aspect toute la journée.) la rive à ma gauche était toute noire – le rideau de vermeil s'est décomposé c'est devenu moutonné de monticules d'or, comme tamponné par petites

Texto publicado, segundo o manuscrito 120, contém o que Flaubert copia e reescreve depois da viagem

COUCHER DE SOLEIL, SOUS LE TROPIQUE

Au coucher du soleil le ciel s'est divisé en deux parties: ce qui touchait à l'horizon était bleu pâle, bleu tendre, tandis qu'au dessus de nos têtes dans toute sa largeur c'était un immmense rideau pourpre à trois plis, un, deux, trois. – Derrière moi et sur les côtés le ciel était comme balayé par de petits nuages blancs allongés en forme de grèves. Il avait eu cet aspect toute la journée. La rive à ma gauche était toute noire. Le grand rideau vermeil s'est décomposé en petits monticules d'or moutonnés; c'était comme tamponné par petites masses

masses régulières – le Nil rougi de sa réflection[121]*, est devenu couleur sirop de groiseille – comme si le vent ~~bal~~ poussait tout cela, toute cette couleur s'est retirée à gauche du côté de l'Occident et les ténèbres sont descendues sur le paysage.*	*régulières. – Le Nil rougi par la réflexion du ciel est devenu couleur sirop de groseille. Puis, comme si le vent eût poussé tout cela, la couleur du ciel s'est retirée à gauche, du coté de l'Occident, et les ténèbres sont descendues*[122]*.*

Legenda
verde : mudanças no modo de escrever
laranja : palavras que, em certo lugar, só aparecem em um dos textos

Há um acúmulo de cores e bastante movimento na descrição da paisagem: «*la couleur s'est retirée*», «*le Nil rougi [...] est devenu couleur sirop de groseille*» etc. O emprego de «*rougi*», e não «*rouge*», enfatiza o movimento. A palavra carrega um valor de ação, que provém do verbo «*rougir*». A natureza é representada com figuras e cores emprestadas de um repertório cultural sob a forma visível de um quadro, que se modifica.

Mudam as nuvens, muda a luz, muda o céu, muda o rio. Muda a forma, mudam as cores: o céu se divide, a cortina vermelha se decompõe em carneirinhos de ouro. A paisagem se move: a cor do céu se retira, as trevas descem. Coloquei aqui todos os verbos no tempo presente, intervenho no texto de Flaubert. A cada leitura, uma intervenção. Ao escrever, reescrever, mais intervenções. Assumo o alto grau de subjetividade e de construção da minha análise, pressuposto de toda leitura, toda crítica, em algum grau, e do ato de escrever, reescrever. Mesmo copiar é uma intervenção. Brinco com essa ideia para chamar a atenção para modificações que Flaubert faz ao copiar / reescrever o texto do caderno logo depois da viagem. Nas primeiras linhas do texto do caderno, ele escreve «*coucher du soleil: le ciel en*

[121] Mantive a ortografia de Flaubert.
[122] Pôr do sol, sob o trópico
Ao pôr do sol o céu se dividiu em duas partes: a que tocava o horizonte era azul pálido, azul suave, enquanto acima de nossas cabeças em toda sua extensão era uma imensa cortina púrpura com três listas, uma, duas, três. – Atrás de mim e nas laterais o céu estava como que varrido por pequenas nuvens brancas alongadas em forma de praias. Ele teve esse aspecto o dia todo. A margem à minha esquerda estava totalmente preta. A cortina grande avermelhada se decompôs em pequenos montinhos de ouro como carneiros; estava como que contida por pequenas massas regulares. – O Nilo avermelhado pelo reflexo do céu se tornou cor de xarope de groselha. Depois, como se o vento tivesse puxado tudo isso, a cor de céu se retirou à esquerda, do lado do Ocidente, e as trevas desceram.
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot- Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 147-148.

face divisé en deux parties: [...]». Depois da viagem, escreve «*Au coucher du soleil le ciel s'est divisé en deux parties: [...]*». Faz dois acréscimos, «*Au*» e «*s'est*», e uma supressão, «*en face*». A forma «*le ciel en face*» sugere proximidade física, quem escreve parece estar diante da paisagem. No texto reescrito, Flaubert suprime «*en face*», mas acrescenta um pouco adiante outra forma que sugere proximidade física, «*tandis qu'au dessus de nos têtes dans toute sa largeur c'était un immmense rideau pourpre*». No caderno, escreve «*comme si le vent ~~bal~~ poussait tout cela*». Ao reescrever, muda o tempo do verbo, «*comme si le vent eût poussé tout cela*». As modificações não retiram a característica (forjada ou não, não cabe aqui entrar nessa questão) de grande proximidade ou coincidência entre o ato físico de observar o que é descrito e o ato de escrever. A forma «*divisé*» sugere uma imagem do momento. O verbo conjugado na forma de passado, «*s'est divisé*», não produz o mesmo efeito. As pequenas mudanças introduzem elementos que organizam a cena no formato de narrativa. «*Au coucher du soleil*» localiza no tempo o que antes era colocado como tema da cena, «*coucher du soleil*». No fim, o acréscimo de «*puis*» contribui para ordenar no tempo as diferentes ações. As duas versões produzem um efeito de visibilidade da cena e de proximidade com relação ao espaço e ao tempo da descrição.

Comparo, a seguir, a mesma descrição de Flaubert ao que escreve Du Camp, referindo-se ao mesmo dia, à mesma paisagem (eles estão em Korosko, à beira do Nilo):

Flaubert, Caderno de Viagem 4, BHVP	Manuscrito de Du Camp Transcrição realizada por Boanaccorso
f° 75 *coucher du soleil: le ciel en face* f° 75v° *divisé en deux parties, ce qui touchait à ~~la terr~~ l'horizon bleu pâle, et au-dessus dans toute la largeur un immense rideau de pourpre à trois plis, un deux, trois – partout ailleurs derrière moi et sur les côtés le ~~cil~~ ciel était petits balayé de nuages blancs allongés comme des grèves – (il avait eu cet aspect toute la journée.) la rive*	*Tout le jour il y a eu des nuages blancs fouaillés dans le ciel, comme des panaches et des crinières. Le soleil s'est magnifiquement couché; j'étais en chasse sous des palmiers que le vent secouait fortement, et près des sakies qui grinçaient en tournant. Le Nil, près de moi, avait des teintes violettes très foncées et ridées par le vent; plus loin il semblait* ***un grand lac d'étain en fusion***

à ma gauche était toute noire – *le rideau de vermeil s'est décomposé* *c'est devenu moutonné de monticules* *d'or, comme tamponné par petites* *masses régulières – le Nil rougi de* *sa réflection, est devenu couleur* *sirop de groseille – comme si* *le vent ~~bal~~ poussait tout cela,* *toute cette couleur s'est retirée* *à gauche du côté de l'Occident* *et les ténèbres sont descendues* *sur le paysage.*	*avec des glacis couleur groseille; les montagnes éclairées étaient grenat transparent avec les longues traînées de sable jaune que le soir bleuissait. Le ciel était roux, moutonneux, avec de grandes lignes brunes qui tranchaient sur la lumière.* *Peu à peu tout cela s'est éteint, les teintes vertes du crépuscule sont venues; les tons livides de la nuit leur ont succédé, et l'obscurité était tout à fait venue quando je suis entré à bord*[123]*.*

Legenda
amarelo : o que se repete no caderno de Flaubert e nas anotações de Du Camp
verde: diferentes modos para a mesma ideia ou estrutura semelhante, variações de forma e / ou conteúdo

Para descrever as nuvens, Flaubert e Du Camp empregam formas comparativas: «*allongés comme des grèves*» (Flaubert); «*fouaillés, comme des panaches et des crinière*» (Du Camp). De maneiras diferentes, os dois escrevem que as nuvens estiveram desse modo durante todo o dia. Mais adiante, orações com estrutura semelhante nos dois textos: «*la rive à ma gauche était toute noire*» (Flaubert); «*Le Nil, près de moi, avait des teintes violettes très foncées et ridées par le vent*» (Du Camp). Resumo a estrutura: artigo definido + substantivo + locução adverbial de lugar + verbo no passado imperfeito + atributo de cor. Acentuando o efeito pictural, Du Camp descreve a textura da cor, «*ridées*». Ele informa a causa dessa textura, o vento. O adjetivo «*ridées*» diz respeito aos tons de violeta (a concordância do adjetivo não é com o «Nilo», mas com «*des teintes*», no plural; em francês, uma palavra feminina).

Tal como Flaubert, mas de maneira mais concentrada no final do texto, Du Camp descreve a mudança da paisagem. Ele emprega o verbo «*bleuir*» para a mudança de cor.

[123] DU CAMP, Maxime. *Voyage en Orient* (1849-1851): *notes*. Edição de Giovanni Bonaccorso. Messina: Peloritana, 1972, p. 99. Grifo meu.
Os manuscritos estão na biblioteca do Instituto da França, Fundos Du Camp, Ms 3720-3721.

Flaubert emprega «*rougir*». A palavra «*glacis*[124]», do vocabulário pictural, que Du Camp emprega, não aparece no trecho de Flaubert, mas é frequente em suas anotações. Nos dois excertos, há uma abundância de cores e efeitos de luminosidade com forte apelo visual. Na última oração dos dois textos, lemos a mudança de cores no céu.

Há no excerto de Du Camp uma forma muito semelhante à que consta em carta de Flaubert para a mãe, com data anterior de alguns dias às anotações do pôr do sol em Korosko. Du Camp escreve sobre o Nilo: «*il semblait un grand lac d'étain en fusion*». Em carta de 8 de março de 1850, Flaubert escreve: «*le Nil semblait un lac d'acier en fusion*».

As semelhanças denotam influência recíproca[125], leituras das anotações um do outro e também conversas sobre o que escrevem. Provavelmente Flaubert copia temas e modos de escrever das anotações de Du Camp, com mudanças, e vice-versa.

A seguir, descrição da paisagem ao pôr do sol de *Par les champs et par les grèves*, relato da viagem que Flaubert fez com Maxime Du Camp pela Bretanha, ao longo de três

---

[124] Sylvie Giraud explica o procedimento pictural e comenta o uso da palavra «*glacis*» por Flaubert: "*Le glacis est un type de mélange optique qui consiste à étaler de fines couches de peinture transparente les unes sur les autres, chaque nouvelle couche modifiant la précédente. Cette technique, issu d'un procédé perfectionné de peinture à huile très répandu chez les peintres à partir de la Renaissance, permet un rendu soigneux des matières – fourrures, pierres, bijoux, étoffes – et surtout une traduction de l'atmosphère lumineuse; la transparence du procedé permet à la lumière de se réfléchir sur la couleur de la sous-couche créant ainsi un effet lumineux. Il s'agit bien dans l'expérience de Flaubert de tirer le même effet de glacis que le peintre; obtenir d'une superposition translucide, couleur de surface sur couleur de fond, des zones de luminosité ou de matières différentes.*" GIRAUD, Sylvie. *L'Expérience orientale de Gustave Flaubert à travers les Notes de voyage (octobre 1849 - juin 1851)*. Tese de doutorado, orientação de Bernard Vouilloux. Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2002. Inédita, p. 371- 372.

[125] Certos temas e conteúdos não coincidem, só aparecem nas anotações de Du Camp ou de Flaubert, mas em geral as anotações de um e de outro abrangem os mesmos eventos, com variações. Logo antes dos trechos do pôr do sol, por exemplo, eles descrevem o povo nômade que habita a região. Sobre uma mulher velha, consta no caderno de Flaubert: «*hideuse vieille femme accroupie à arranger du coton et qui avait une petite fille sur ses genoux*» (Caderno 4, f° 75). Nas anotações de Du Camp: «*Une vieille grisonnante, filant du coton et tenant un petit enfant sur ses genoux, est si profondement laide [...]*» (transcrito por Bonaccorso, p. 98, op. Cit.). Dias antes, em anotação de 2 de março, no Nilo, Flaubert escreve sobre crocodilos: «*Au milieu de la journée plusieurs crocodiles à la pointe d'un îlot.* ***Quand la Cange approche, ils se laissent glisser dans l'eau, comme des limaces***. *Nous marchons sur cet îlot de sable pendant une heure sans rien trouver. Tué un petit vautour au bout.*» (FLAUBERT, Caderno 4, f° 58 v°, grifo meu). Nas anotações de Du Camp de 1º de março: «*Nous voyons les premiers crocodiles ; ils sont couchés au soleil sur le limon humide, à l'abri de petites oseraies. Nous descendons et marchant sur les hautes herbes, nous tâchons de les approcher. J'en tire deux inutilement. Ils sont longs de 10 à 15 pieds et lorsqu'ils entendent le coup de fusil, ils sautent d'un bond dans l'eau, autrement* ***ils s'y laissent glisser comme de grosses limaces***.» Du Camp, 2 de março: «*Encore des crocodiles, au nombre de dix ou douze sur le sable et dormant au soleil;* ***ils glissent dans l'eau à l'approche de notre cange***» (DU CAMP, op. Cit., transcrito por Bonaccorso, p. 62, grifo meu). A frase de Flaubert, do dia 2 de março reúne palavras empregadas por Du Camp no dia 1º e no dia 2.

meses, do início de maio até o fim de julho de 1847, antes de ir para o Oriente. Nessa viagem, Flaubert e Du Camp se deslocam principalmente a pé. Flaubert escreve os capítulos ímpares do relato e Du Camp os capítulos pares. O trecho é de um capítulo ímpar, de Flaubert:

> *Le soleil se couchait, la marée montait au fond sur les rochers qui s'effaçaient dans le brouillard bleu du soir, que blanchissait sur le niveau de la mer l'écume des vagues rebondissantes; à l'autre partie de l'horizon le ciel, rayé de longues lignes orange, avait l'air balayé comme par de grands coups de vent. Sa lumière reflétée sur les flots les dorait d'une moire chatoyante; se projetant sur le sable, elle le rendait brun et faisait briller dessus un semis d'acier*[126].

Predomina o emprego de verbos no pretérito imperfeito, o que produz a ideia de simultaneidade para diferentes ações. O verbo «*balayer*» acompanhado de «*comme*» aparece no relato da Bretanha e no excerto do Oriente. No relato da Bretanha: «*le ciel, rayé de longues lignes orange, avait l'air balayé comme par de grands coups de vent*». No excerto do Oriente (texto publicado, reescrito depois da viagem): «*le ciel était comme balayé par de petits nuages blancs*».

Flaubert lida com o mesmo topos, o pôr do sol. A cena tem como protagonistas elementos da paisagem: o sol, a maré, rochas, ondas, o céu etc. Como na pintura de paisagistas da época (que, no entanto, se valem de outros recursos), a paisagem expressa movimento: o sol se põe; a maré sobe; as rochas desaparecem na neblina azul. O enunciado «*le ciel [...]avait l'air balayé comme par de grands coups de vent*» sugere a ação do vento. A possível explicação do vento para a aparência do céu é apresentada como comparação. O emprego da expressão «*avoir l'air de*» e «*comme par*» produzem um certo efeito de ambiguidade. De diferentes maneiras, Flaubert expressa mudanças de forma, tons, brilho e cor. Ele se refere à projeção do reflexo da luz; emprega os verbos «*blanchir*» e «*dorer*» etc.

[126] FLAUBERT, G. *Par les champs et par les grèves*. Capítulo V. In: *Œuvres complètes.* Tomo II. 1845-1851. «Bibliothèque de la Pléiade», n° 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2013, p. 101.

A seguir, outra descrição do pôr do sol da viagem pela Bretanha. Neste excerto, a descrição compõe a atmosfera da visita ao túmulo de Chateaubriand, na ilha de Bé, baía de Saint-Malo.

> *Nous avons tourné autour du tombeau; nous l'avons touché de nos mains; nous l'avons regardé comme s'il eût contenu son hôte; nous nous sommes assis par terre, à ses côtés.*
> *Le ciel était rose, la mer tranquille et la brise endormie. Pas une ride ne plissait la surface immobile de l'océan, sur lequel le soleil, à son coucher, versait sa couleur d'or; bleuâtre vers les côtés seulement, et comme s'y évaporant dans la brume, partout ailleurs la mer était rouge, et plus enflammée encore au fond de l'horizon, où s'étendait dans toute la longueur de la vue une grande ligne de pourpre. Le soleil n'avait plus ses rayons: ils étaient tombés de sa face et, noyant leur lumière dans l'eau, semblaient flotter sur elle. Il descendait en tirant à lui du ciel la teinte rose qu'il y avait mise et, à mesure qu'ils dégradaient ensemble, le bleu pâle de l'ombre s'avançait et se répandait sur toute la voûte. Bientôt il toucha les flots, rogna dessus son disque rond, s'y enfonça jusqu'au milieu. On le vit un instant coupé en deux moitiés par la ligne de l'horizon, l'une dessus sans bouger, l'autre en dessous qui tremblotait et s'allongeait, puis il disparut complètement et quand, à la place où il avait sombré, son reflet n'ondula plus, il sembla qu'une tristesse tout à coup était survenue sur la mer*[127].

Ao final, Flaubert associa o desaparecimento do sol no mar a um sentimento de tristeza. A referência à tranquilidade do mar, à imobilidade do oceano (na superfície) e à brisa adormecida no início do excerto funciona como contraponto para a mudança de cores e o movimento do sol, que desce no horizonte. Chamo a atenção para o caráter artificial da descrição, resultado em parte do exagero no emprego de figuras de linguagem. A natureza recebe atributos que se aplicam a pessoas: «mar tranquilo», «brisa adormecida». Flaubert não escapa do lirismo que acompanha o tema do pôr do sol na poesia e na prosa francesa, no século XIX. Em alusão a Chateaubriand, morto no túmulo, na descrição de Flaubert o sol havia perdido seus raios, «eles caíram de seu rosto». Ao final, o sentimento de tristeza parece se juntar ao mar.

[127] FLAUBERT, G. *Par les champs et par les grèves*. Capítulo XI. In: *Œuvres complètes.* Tomo II. 1845-1851. «Bibliothèque de la Pléiade», n° 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2013, p. 239-240.

Ao descrever o pôr do sol junto ao túmulo de Chateaubriand, Flaubert dialoga com o pioneiro de uma geração de escritores que viajam para o Oriente[128].

No excerto de Flaubert, «o sol derramava sua cor de ouro no oceano»; depois, «tirava do céu o tom rosa que havia colocado». No texto a seguir, de Chateaubriand, «o sol pintava as nuvens de rosa». Chateaubriand descreve a mudança de cores ao pôr do sol na Grécia. Nos excertos de Chateaubriand e de Flaubert, o sol age como um pintor.

> *Les couleurs au couchant n'étaient point vives: le soleil descendait entre les nuages, qu'il peignait de rose; il s'enfonça sous l'horizon, et le crépuscule le remplaça pendant une demi-heure. Durant le passage de ce court crépuscule, le ciel était blanc au couchant, bleu pâle au zénith, et gris de perle au levant. Les étoiles percèrent l'une après l'autre cette admirable tenture: elles semblaient petites, peu rayonnantes; mais leur lumière était dorée, et d'un éclat si doux, que je ne puis en donner une idée. Les horizons de la mer, légèrement vaporeux, se confondaient avec ceux du ciel*[129].

Nos textos do Oriente, em geral, Flaubert não associa a descrição da natureza a estados de ânimo, não há uma função explícita de compor uma atmosfera, tal como ocorre em *Par les champs et par les grèves*, de modo tão marcado. A função de compor uma atmosfera aparece na primeira versão do romance *La Tentation de Saint Antoine*[130], que Flaubert lê para os amigos Du Camp e Bouilhet em setembro de 1849, pouco antes da viagem para o Oriente. «Crepúsculo» é a primeira palavra de um roteiro para a obra.

---

[128] Chateaubriand (1768-1848) parte em julho de 1806. Sua obra *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, publicada em 1811, introduz um conteúdo autobiográfico até então ausente nos relatos de viagem. Torna-se referência para escritores franceses que viajam para o Oriente no século XIX: Lamartine (1790-1869), Víctor-Hugo (1802-1885), Nerval (1808-1855), entre outros.
Cito Berchet sobre a viagem de Chateaubriand: *C'était la première fois qu'un écrivain célèbre voyageait aussi loin, dûment recommandé auprès du personnel diplomatique par le ministre des Affaires étrangères en personne (Talleyrand); c'était aussi la première fois qu'un voyageur entreprenait autour de la Méditerranée un périple circulaire*. BERCHET, Jean-Claude. *Un* Itinéraire *à la croisée des chemins*, p. 11-20. In: *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*. Textos reunidos por Jean-Claude Berchet. Houilles: Manucius, 2006, p. 11.

[129] CHATEAUBRIAND, François-René de. *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*. [1811] Limoges: E. Ardant et C. Thibaut, 1871. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6529418t/f16.zoom.r=Chateaubriand.langPT>. Acesso em: 30 mar. 2014.

[130] O romance se refere ao santo que nasceu por volta do ano 251 em uma família cristã do Alto Egito e foi para o deserto da Tebaida, onde foi perseguido por visões fantásticas. No Brasil, é chamado de santo Antão.
REY, Pierre-Louis. Prefácio. In: FLAUBERT, G. *La tentation de Saint-Antoine*. Paris: Pocket, 1999, p. 9.

> *Premier Grand Scénario*
> *f^o 87 r^o La Tentation de Saint Antoine*
> *Crépuscule – le saint dans son petit jardinet – sa cellule sur une haute montagne – tableau rustique – paix. Il regarde le soleil se coucher sur la ville – le soleil disparaît – étrange état d'angoisses – il est content de lui pourtant*[131].

O pôr do sol permanece no trecho inicial da primeira versão do romance de 1849.

> *Sur une montagne. À l' horizon, le désert; à droite, la cabane de saint Antoine, avec un banc devant sa porte; à gauche, une petite chapelle de forme ovale. Une lampe est accrochée au-dessus d' une image de la Sainte Vierge; par terre, devant la cabane, quelques paniers en feuilles de palmiers.*
> *Dans une crevasse des rochers, le cochon du saint dort à l' ombre. Le soleil se couche.*
> *Grande couleur brune sur les sables.*
> *L'ermite est seul, assis sur le banc, occupé à faire ses corbeilles; il lève la tête et regarde vaguement le soleil qui se couche*[132].

O trecho se assemelha tanto à descrição de um quadro, como à descrição de uma cena de teatro. Indicações de espaço – «no horizonte»; «à direita»; «à esquerda» etc. – ordenam a composição, que é bastante visual. Sobre essa primeira versão de *La tentation*, Gisèle Séginger afirma que Flaubert realiza uma obra com quadros, teatro de visões e aparições estranhas, que se cruzam como em um sonho[133].

Retomo considerações sobre *Par les champs et par les grèves*. Os excertos que apresentei antes se referem ao texto publicado, bem diferente das anotações nos cadernos da viagem pela Bretanha (cadernos número 2 e 3, que estão na Biblioteca histórica, BHVP).

---

[131] *Appendices. Les trois grands scénarios de La Tentation de saint Antoine*. In: FLAUBERT, G. *Œuvres complètes.* Tomo II. 1845-1851. Bibliothèque de la Pléiade, n° 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2013, p. 579.

[132] *La tentation de saint Antoine*, versão de 1849, p. 331-590. In: *Œuvres complètes.* Tomo II. 1845-1851. Bibliothèque de la Pléiade, n° 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2013, p. 333.

[133] Cito Séginger: "*L'esprit halluciné de son personnage devient le champ de discussions et de luttes religieuses complexes dont il a puisé les éléments dans l'histoire des religions et des hérésies. Certaines eurent bien lieu à l'époque de l'ermite, à Alexandrie, mais d'autres renvoient plutôt à des préoccupations de l'auteur et à des représentations du XIX^e siècle*."
SÉGINGER, Gisèle. *La Tentation de saint Antoine*, versão de 1849. *Notice*, p. 1391-1415. In: FLAUBERT, G. *Œuvres complètes.* Tomo II. 1845-1851. Bibliothèque de la Pléiade, n° 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2013, p. 1394.

Flaubert organiza, reescreve e corrige várias vezes sua parte do relato[134]. O trabalho de «corrigir» esse relato é bem diferente do trabalho de «copiar e reescrever», com algumas mudanças, as anotações da viagem ao Oriente. Fiz uma breve incursão pelo relato *Par les champs et par les grèves* para marcar a principal diferença em relação aos textos da viagem ao Oriente. O relato da viagem pela Bretanha apresenta uma forma organizada retrospectivamente, com a adição de informações históricas e da arquitetura dos lugares visitados. Há nesse relato um modo de composição segundo o que é habitual, na época, para o gênero. Isso significa: mais intervenções de Flaubert no que escreveu durante a viagem. Em grande parte, a forma inicial das anotações nos cadernos da Bretanha desaparece na nova composição, que tem nova estrutura, uma forma mais redigida e muitos complementos.

As anotações da viagem ao Oriente não constituem uma forma ordenada e redigida, tal como a de relatos de viagem publicados na época que, com variações, e maior ou menor grau de adesão, tomam como modelo a obra de Chateaubriand. Ainda assim, os textos de Flaubert têm em comum com outros relatos europeus sobre o Oriente formas clichês, motivos que combinados sustentam uma temática, a experiência da viagem ao Oriente e tudo o que se relaciona a essa experiência: o caráter iniciático da viagem, que se relaciona à formação do escritor; a prática cotidiana de observar e escrever; a experiência da alteridade etc. Os eventos apresentados nos cadernos de Flaubert se sucedem em ordem cronológica, não constituem uma intriga. Os eventos se seguem, segundo o passar do tempo e o deslocamento no espaço,

[134] Capítulos de Du Camp são publicados na *Revue de Paris* nos exemplares de abril e setembro de 1852, e agosto de 1853. Uma versão de parte do texto de Flaubert é publicada em *L'Artiste* de 18 de abril de 1858 com o título *Des pierres de Carnac et de l'archéologie celtique*. *Par les champs et par les grèves* é publicado postumamente em 1885, de maneira fragmentada, no tomo VI das Obras completas de Flaubert, de A. Quantin, e em 1886 por Charpentier. O texto que integra o tomo VI das Obras completas da edição Conard, de 1910, difere da edição de Charpentier. A edição Conard toma por base uma das duas cópias realizadas por um copista para Flaubert e Du Camp, no caso, a cópia de Du Camp, doada por ele para o Instituto da França.
Em 1987, é publicada a edição crítica estabelecida por Adrianne J. Tooke (Genebra, Droz) a partir da cópia realizada pelo mesmo copista e que havia pertencido a Flaubert. A edição de Tooke apresenta um inventário de variantes de outras edições (havia entre as edições anteriores textos híbridos, que misturavam partes de diferentes manuscritos).
SÉGINGER, Gisèle. *Notes sur le texte* [*Par les champs et par les grèves*], p. 1318-1323. In: FLAUBERT, G. *Œuvres complètes.* Tomo II. 1845-1851. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2013, p. 1319-1322.

sem uma ordem de relações causais ou de outra natureza. A unidade narrativa mais simples nos cadernos é uma imagem que, em geral, parece corresponder à observação do cotidiano, durante a viagem.

Motivos e temas[135] nos cadernos de Flaubert do Oriente se confundem com clichês e topos. Descrever o pôr do sol é um exercício que se insere na prática de contemplar e descrever a natureza. Flaubert inventa formas de escrever o pôr do sol a partir do que foi escrito antes, por outros escritores, e por ele mesmo. Permanece a pergunta: por que as inúmeras descrições de paisagem ao pôr do sol? É certo que viajando, em movimento, ele está mais exposto à natureza mas a quantidade de descrições do pôr do sol e do céu em suas anotações me intriga. Por que esses motivos se repetem com tanta frequência? O pôr do sol funcionaria na escritura de Flaubert de modo análogo a como funciona um tema na música? Em outros termos: o pôr do sol nos cadernos do Oriente teria uma função de desenvolvimento? Desde meados do século XIX, a palavra tema, emprestada do grego, designa, segundo o dicionário Grove de música, um fragmento de material musical dotado de forma completa e autônoma, empregado em composição com fins de desenvolvimento, elaboração ou variação. Em musicologia, desde o início do século XVII, motivo designa uma frase musical que se repete com variações e dá o caráter a uma composição. Seguindo a reflexão a partir da música, atribuo o estatuto de tema à repetição de motivos no discurso linguístico. O sol, as nuvens e o céu funcionariam como motivos repetidos, constituindo um tema? Ou funcionariam como um refrão? Talvez um clichê, no sentido musical. E qual seria a função do clichê na música, e na improvisação musical? Segundo Carlos Rabassó, o primeiro elemento da improvisação musical é a escuta, do mesmo modo que a leitura é o primeiro elemento da improvisação na escritura. A escuta se constrói progressivamente, por etapas; os

[135] Em diálogo com Starobinnski, que se refere à sedução formal (In: *L'œil vivant II*, Paris: Gallimard, 1970, p. 17), Claudia Pino e Roberto Zular lembram que, no estudo de um tema em literatura, a representação e o trabalho com a linguagem estão estreitamente ligados. PINO, Claudia Amigo e ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever. Uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 123.

diversos registros se misturam por meio da memória, do acúmulo, do reconhecimento e da comparação. Escutar é entrar no tempo, é uma maneira de fazer uma leitura interior[136].

Fora de contexto, determinadas descrições dos cadernos de viagem de Flaubert, consideradas como partes autônomas, remetem ao que se fará pouco depois na pintura impressionista e, posteriormente, na pintura abstrata, arte sem representação, sem referencialidade. O que Flaubert estaria buscando com a descrição de cores?

Associo o aspecto plástico e a importância que assume a paisagem, não só nos relatos de viagem mas em toda literatura do século XIX, à mudança de concepção que acontece na pintura, por volta de 1830, e à consolidação do gênero pintura de paisagem. Penso na permeabilidade que existe entre os diferentes meios de expressão artística. Considerando as especificidades de cada arte e sem subordinar os procedimentos de uma arte em relação à outra, procuro traçar paralelos entre questionamentos e mudanças de ordem estética que acontecem na pintura e na literatura, no século XIX. Na composição de pintores tais como Corot e Théodore Rousseau, a paisagem deixa de funcionar só como pano de fundo ou ornamento, ela ganha autonomia. O homem ou o animal podem se fundir com a paisagem, podem ser parte dela. A nova geração de paisagistas, que integra a chamada Escola de Fontainebleau, contempla a natureza. Como Chateaubriand e Byron, os pintores buscam na natureza qualidades de emoção e poesia e se interessam por seus aspectos de variedade, representam a natureza viva – vacas em lagoas, o céu nublado e efeitos da luz do sol atravessando a folhagem. A vanguarda da crítica demonstra entusiasmo para as inovações, mas a maior parte do público reage mal, as pessoas ficam desorientadas com a nova técnica de composição. Depois de acolher as primeiras obras de Théodore Rousseau, o Salão de pintura fecha suas portas para ele por oito anos consecutivos. Corot é recebido em todos os salões,

[136] RABASSÓ, Carlos A. *L'improvisation: du langage musical au langage littéraire.* Bulletin de la societé nationale de musique, nº 15, jul. / set. 1995. Disponível em: <http://catalogue.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR15RABATXT.html#ancre1>. Acesso em: 30 mar. 2014.

seus quadros não levantam polêmica. Pintor de atmosfera, ele foi dos primeiros a trabalhar ao ar livre e representar a relatividade da cor, a mudança da paisagem conforme a luz que recebe[137]. Tal como Théodore Rousseau e outros pintores que estudam efeitos da luz e mudanças da paisagem ao pôr do sol, Flaubert experimenta formas e variações dessas formas ao descrever o céu.

Sobre o olhar de escritores e pintores para a natureza viva e suas metamorfoses, cito Fromentin:

> *Un même courant, d'ailleurs, emportait l'art de peindre et celui d'écrire hors de leurs voies les plus naturelles. On s'occupait moins de l'homme et beaucoup plus de ce qui l'environne. Il semblait que tout avait été dit de ses passions et de ses formes, excellemment, décidément, et qu'il ne restait qu'à le faire mouvoir dans le cadre changeant des lieux, des climats, des horizons nouveaux. Une école extraordinairement vivante, attentive, sagace, douée d'un sens d'observation, sinon meilleur, du moins plus subtil, d'une sensibilité plus aiguë, avait déjà renouvelé sur un point la peinture française et l'honorait grandement. Cette école avait, comme toutes les écoles, ses maîtres, ses disciples et déjà ses idolâtres. On voyait, disait-on, mieux que jamais; on révélait mille détails jusque-là méconnus. La palette était plus riche, le dessin plus physionomique. La nature vivante pouvait enfin se considérer pour la première fois dans une image à peu près fidèle, et se reconnaître en ses infinies métamorphoses*[138].

Seu texto é de 1874, apresenta uma reflexão retrospectiva em relação à sua experiência de escrever sobre suas viagens ao Oriente. Ele foi para o Oriente pela primeira vez em 1847.

2.5 O PÔR DO SOL NO ROMANCE *L'ŒUVRE*, DE ZOLA

Trato aqui brevemente de descrições do pôr do sol, de Zola, somente para marcar o contraste com relação ao que Flaubert escreve, entre trinta e quarenta anos antes, no Oriente.

---

[137] FRANCASTEL, Galienne. Les realistes, p. 224-240. In: FRANCASTEL, Pierre. *Histoire de la Peinture Francaise*. FRANCASTEL, Galienne [Colab.]. Paris: Denoël, 1990, p. 226-230.

[138] Prefácio datado de 1874 para a reedição do seu livro *Un été dans le Sahara*, sobre a viagem que ele fez em 1853, abrangendo lembranças de viagem anterior, de 1847/8.
FROMENTIN, Eugène. Prefácio, p. 3-11. *Un été dans le Sahara*, p. 1-184. *Œuvres complètes.* Bibliothèque de la Pléiade. Edição de Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 1984, p. 6.

Em 1885, ao preparar o romance *L'Œuvre*, Zola caminha por Paris, perto do rio Sena, fazendo anotações sobre a paisagem e a posição do sol ao final do dia. Suas anotações contêm material para descrições e ideias para o romance. Ao final, ele emprega a palavra «série», «*Ensuite, d'autres couchers, toute la série*».

> *Entre le pont Notre-Dame et le Pont-au-Change, un peu avant celui-ci, on commence à voir le dôme de l'Institut. On peut même ne le voir qu'à la place du Châtelet. Le soleil en avril, se couche à droite du dôme, au-dessus de la Seine. La ligne des quais lointains, le quai Malaquais, quai Voltaire, découpé en noir: une falaise sombre, on ne distingue pas les fenêtres, les petits traits noirs des cheminées; falaises confuses, baignées dans une poussière. Tout le temps d'ailleurs, le soleil m'a suivi au-dessus des maisons, derrière Notre-Dame, puis derrière le palais, derrière l'Institut. Me servir de ce soleil qui s'incline peu à peu, dans la succession de la description; et le faire enfin coucher dans la Seine, à droite du dôme. Il sera le lien pour ce côté, en noir de plus en plus; et pour l'autre aussi, qu'il rougira davantage, à mesure que ses rayons deviendront plus obliques. Les tons changent. J'aurais un certain coucher de soleil, peut-être celui-ci, par un beau jour, une boule de feu qui descend dans une poussière d'or; cette poussière devient violette, et la boule rougit, devient lie-de-vin. Le coucher dans l'eau, sous les ponts. – Ensuite, d'autres couchers, toute la série. La pluie, les nuages, le gris, etc. Les saisons*[139].

A seguir, excerto do romance onde entram diversos elementos das anotações e se realizam algumas das ideias do plano de Zola. O pôr do sol nesse trecho tem a função de marcar uma atmosfera para o encontro do par romântico à beira do Sena. O sol acompanha o casal ao longo de vários encontros, contribui para encenar uma alegria vibrante que parece se estender da paisagem para o casal e vice-versa. Destaco a referência aos reflexos na água, tema que desperta o interesse de pintores impressionistas.

> *[...]puis, à mesure qu'ils avançaient, d'autres quais sortaient de la brume, très loin, le quai Voltaire, le quais Malaquais, la coupole de l'Institut, le bâtiment carré de la Monnaie, une longue barre grise de façades dont on ne distinguait même pas les fenêtres, un promontoire de toitures que les poteries des cheminées faisaient ressembler à une falaise rocheuse, s'enfonçant au milieu d'une mer phosphorescente. En face, au contraire, le pavillon de Flore sortait du rêve, se solidifiait dans la flambée dernière de l'astre. Alors, à droite, à gauche aux deux bords de l'eau, c'étaient les*

[139] ZOLA, Émile. Notes Paris. BNF. Departamento de Manuscritos. Novas Aquisições Francesas – NAF nº 10316, F^{os} 425-435. Citado da nota 60 ref. a p. 129 de ZOLA, Émile. *L'Œuvre*. Edição de Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1983, p. 469.

profondes perspectives du boulevard Sébastopol et du boulevard du Palais; c'étaient les bâtisses neuves du quai de la Mégisserie, la nouvelle Préfecture de police en face, le vieux Pont-Neuf, avec la tache d'encre de sa statue; c'étaient le Louvre, les Tuileries, puis, au fond, par-dessus Grenelle, les lointains sans borne, les coteaux de Sèvres, la campagne noyée d'un ruissellement de rayons. Jamais Claude n'allait plus loin, Christine toujours l'arrêtait avant le Pont-Royal, près des grands arbres des bains Vigier; et, quand ils se retournaient pour échanger encore une poignée de main, dans l'or du soleil devenu rouge, ils regardaient en arrière, ils retrouvaient à l'autre horizon l'île Saint-Louis, d'où ils venaient, une fin confuse de capitale, que la nuit gagnait déjà, sous le ciel ardoisé de l'orient.

Ah! que de beaux couchers du soleil ils eurent, pendant ces flâneries de chaque semaine! Le soleil les accompagnait dans cette gaieté vibrante des quais, la vie de la Seine, la danse des reflets au fil du courant, l'amusement des boutiques chaudes comme des serres, et les fleurs en pot des grainetiers, et les cages assourdissantes des oiseliers, tout ce tapage de sons et de couleurs qui fait du bord de l'eau l'éternelle jeunesse des villes. Tandis qu'ils avançaient, la braise ardente du couchant s'empourprait à leur gauche, au-dessus de la ligne sombre des maisons; et l'astre semblait les attendre, s'inclinant à mesure, roulait lentement vers les toits lointains, dès qu'ils avaient dépassé le pont Notre-Dame, en face du fleuve élargi. Dans aucune futaie séculaire, sur aucune route de montagne, par les prairies d'aucune plaine, il n'y aura jamais des fins de jour aussi triomphales que derrière la coupole de l'Institut. C'est Paris qui s'endort dans sa gloire. À chacune de leurs promenades, l'incendie changeait, des fournaises nouvelles ajoutaient leurs brasiers à cette couronne de flammes.Un soir qu'une averse venait de les surprendre, le soleil reparaissant, derrière la pluie, alluma la nuée toute entière, et il n'y eut plus sur leurs têtes que cette poussière d'eau embrasée, qui s'irisait de bleu et de rose. Les jours de ciel pur, au contraire, le solei pareil à une boule de feu, descendait majestueusement dans un lac de saphire tranquille, la coupole noire de l'Institut l'écornait, comme une lune à son déclin; puis, la boule se violaçait, se noyait au fond du lac devenu sanglant. Dès février, elle agrandit sa courbe, elle tomba droit dans la Seine, qui semblait bouillonner à l'horizon, sous l'approche de ce fer rouge. Mais les grands décors, les grandes féeries de l'espace ne flambaient que les soirs de nuages. Alors, suivant le caprice du vent, c'étaient des mers de soufre battant des rochers de corail, c'étaient des palais et des tours, des architectures entassées, brûlant, s'écroulant, lâchant par leurs brèches des torrents de lave; ou encore, tout d'un coup, l'astre, disparu déjà, couché derrière un voile de vapeurs, perçait ce rempart d'une telle poussée de lumière, que des traits d'étincelles jaillissaient, partaient d'un bout du ciel à l'autre, visibles, ainsi qu'une volée de flèches d'or. Et le crépuscule se faisait, et ils se quittaient avec ce dernier éblouissement dans les yeux, ils sentaient ce Paris triomphal complice de la joie qu'ils ne pouvaient épuiser, à toujours recommencer ensemble cette promenade, le long des vieux parapets de pierre [140].

Há uma exaltação da cidade de Paris, sua glória e seu triunfo, representados por repetidas referências à cúpula do Instituto da França. O longo excerto privilegia perspectivas

[140] ZOLA, Émile. *L'Œuvre*. Edição de Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1983, p. 128-130. A edição de Charpentier (Paris) data de 1886.

da paisagem, não um quadro. Zola enumera sem muita ordenação cais, prédios, pontes, telhados, o rio, a cúpula do Instituto, etc. Há balizas para localizar alguns desses elementos na paisagem, Zola emprega «muito longe»; «em face». Entretanto, essas balizas não ordenam a distribuição equilibrada dos elementos de modo a criar uma composição. Outras balizas aparecem agrupadas: «à direita, à esquerda nas duas bordas da água». A descrição sobrepõe perspectivas da cidade e uma profusão de cenas que compõem não um quadro, mas a atmosfera de passeios que ocorrem em vários dias. Variam as palavras para o sol: «astro», «*couchant*», «bola», «ferro vermelho». Os dias se misturam. A descrição da paisagem contempla um condensado de encontros semanais de um pintor, protagonista do romance, e sua amada.

2.6 ESCREVER DURANTE A VIAGEM: CADERNOS E CORRESPONDÊNCIA; DEPOIS: COPIAR, REESCREVER

A seguir, analiso parte de uma carta que Flaubert escreve no Egito para o amigo Louis Bouilhet em 13 de março de 1850, quando está no barco, em viagem pelo rio Nilo. Mais adiante, comparo esta carta com o que ele escreve sobre o mesmo evento no caderno 4 e no texto que produz logo depois da viagem. Muitas vezes, o que ele escreve nos cadernos, reescreve em cartas; e o que escreve em cartas, reescreve com mudanças no texto que produz ao copiar seus cadernos. A comparação desses três textos é exemplar do que significa a atividade de «copiar os cadernos» depois da viagem.

Tomo por base a edição da correspondência de Flaubert estabelecida por Jean Bruneau e o manuscrito original da carta que consultei na Biblioteca do Instituto da França. Reproduzo, de maneira aproximada e com adaptações, a distribuição de linhas na página do manuscrito[141].

[141] Cito Yvan Leclerc sobre princípios que definem a transcrição diplomática: "*Selon une technique désormais bien rodée, la transcription diplomatique mime l'organisation de la page manuscrite. Elle reproduit au plus près*

Restabeleci a pontuação de Flaubert onde ela está mais visível, retornei traços no lugar de certos pontos e letras minúsculas depois desses traços. Indico a presença de rasuras e de palavras ilegíveis (em francês: *illisible* ou *illis.*, de maneira abreviada). Chamo a atenção para a sonoridade e a beleza formal desse trecho da carta.

J'ai fait à Keneh quelque chose de convenable et qui,
je l'espère, obtiendra ton approbation: nous avions mis pied à terre
pour faire quelques provisions et nous marchions tranquillement dans les
en l'air
bazars, le nez ~~illisible~~, respirant l'odeur de santal qui circulait
autour de nous, quand, au détour d'une rue, voilà tout à coup que nous
courbes
tombons dans le quartier des garces. Figure-toi, ami, cinq ou six rues ~~illis.~~
~~C illis.~~ ~~Illis.~~ avec des maisons hautes de 4 pieds environ, ~~illis.~~ bâties de limon gris desséché.
se tenant
Sur les portes, des femmes debout, ou assises sur des nattes. Les négresses
étaient
avaient des robes bleu ciel; ~~illis. illis.~~ d'autres en jaune, en
blanc, en rouge, – larges vêtements qui flottent au vent chaud - des senteurs
et
d'épices avec tout cela; ~~illis.~~ sur leurs gorges découvertes de longs
colliers de piastres d'or, qui font que lorsqu'elles se remuent, ça
claque comme des charrettes - elles vous appellent avec des voix
traînantes: ~~illis.~~ Cawadja Cawadja» - leurs dents blanches luisent sous
leurs lèvres rouges et noires; ~~illis.~~ leurs yeux d'étain roulent comme
me
des roues qui tournent. – Je suis promené en ces lieux et repromené,
leur donnant à toutes des batchis, ~~et~~ me faisant appeler et raccrocher;
elles me prenaient à bras-le-corps et voulaient m'entraîner dans
leurs maisons... Mets du soleil par là-dessus –
eh bien! je n'ai pas
baisé (le jeune Du Camp ne fit pas ainsi) exprès -, par parti pris,
afin de garder la mélancolie de ce ~~beau~~ tableau et faire qu'il
restât plus profondément en moi - aussi je suis parti avec un
gd éblouissement - et que j'ai gardé - il n'y a rien de plus beau
image
que ces femmes vous appelant - si j'eusse baisé, un autre ~~tableau~~
serait venu par-dessus celle-là et en aurait atténué la splendeur[142].

---

ses grandes divisions spaciales, la justification des lignes, les situations des blocs de texte les uns par rapport aux autres. [...] Les mots raturés sont simplement barrés dans la transcription. […] Les ajouts interlinéaires sont reproduits à leur place et en caractères plus petits. D'une manière générale, la variation de corps suit dans la transcription les différences observables de la graphie. […] Les mots illisibles sont indiqués par l'abréviation [illis]. Ceux dont la lecture reste incertaine sont encadrés par deux astérisques ".
LECLERC, Yvan. *Présentation.* In: *Plans et scénarios de Madame Bovary*. *Gustave Flaubert*. Apresentação, transcrição e notas de LECLERC, Yvan. Paris: CNRS Editions. Cadeilhan: Zulma, 1995, p. 25-26.

[142] Fiz a Keneh algo por conveniência e eu espero que isso obtenha sua aprovação: nós tínhamos descido do barco para fazer algumas compras e caminhávamos tranquilamente pelos bazares, à toa, respirando o cheiro de sândalo que circulava em torno de nós, quando, na virada de uma rua, eis que subitamente entramos no bairro das putas. Imagine você, amigo, cinco ou seis ruas curvas com casas com altura de 4 pés aproximadamente, construídas com argila cinza seca. Sob as portas, mulheres de pé, ou sentadas em esteiras. As negras tinham

Efeitos sensoriais de cores, sons e cheiros dão vida à descrição, que acompanha o viajante em movimento. As imagens correspondem ao olhar de Flaubert, que caminha com Du Camp, surgem conforme o ritmo do seu deslocamento no espaço. O relato é construído a partir de impressões sensoriais, principalmente visuais. Ao narrar o que supostamente foi sua experiência, Flaubert constrói uma cena que produz, alternadamente, a impressão física de sons e movimento e a impressão plástica de quadro, quase estático. O que parece estático em um trecho se transforma em seguida com o efeito de movimentos delimitados, o que produz um efeito de mobilidade enquadrada, como se houvesse um quadro com partes animadas: as roupas das mulheres, que flutuam ao vento; seus olhos, que giram. A distância que separa o enunciador do que ele observa é frágil. As mulheres que ele descreve pegam seu corpo, lhe dirigem a palavra com vozes arrastadas, convidam Flaubert para entrar em suas casas, o enunciador está dentro da cena que descreve. O movimento ultrapassa, então, a dimensão de quadro, ultrapassa os contornos de cena observada. Nesse trecho, Flaubert interrompe a narração com o sinal gráfico de pontos de reticência e faz uma referência ao sol. A referência ao sol parece um pouco deslocada da cena, contribui para suspender a ação no texto, separa o

---

vestidos azul céu, outras estavam de amarelo, de branco, de vermelho, — largas roupas que flutuam ao vento quente. Aromas de especiarias com tudo isso; e sobre suas gargantas descobertas longos colares de contas de ouro, que fazem que, quando elas se movem, isso soe como charretes. Elas chamam você com vozes arrastadas: «*Cawadja, Cawadja*»; seus dentes brancos brilham sob seus lábios vermelhos e negros; seus olhos de estanho giram como rodas. — Eu passeei nesses lugares e repasseei, dando a todas uns *batchis*, me fazendo chamar e interrompendo a comunicação; elas pegavam com o braço meu corpo e queriam me levar para dentro das suas casas... Acrescente a isso o sol por cima. Bem! eu não tive relações sexuais (o jovem Du Camp não agiu assim), de propósito, a fim de guardar a melancolia desse quadro e fazer com que ele ficasse mais profundamente em mim. Também saí com um grande deslumbramento e que eu guardei. Não há nada mais bonito que essas mulheres chamando você. Se eu tivesse feito sexo, outra imagem teria vindo sobre essa e teria atenuado seu esplendor.

Carta n^{o} 3 (o número aparece perto da data) para Louis Bouilhet, de 13 de março de 1850, em barco sobre o Nilo, depois de Siene, no Egito. In: FLAUBERT, G. *Correspondance*. v. 1 Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 604-605.

Em trecho anterior da carta, Flaubert explica o significado de *batchis* (dinheiro) e *Cawadja* (Senhor).

Ao final do excerto, na edição de Bruneau consta: «*une autre image serait venue*». Mantive «*un*» e «*venu*», tal como está no manuscrito, em concordância com a palavra masculina rasurada, «*tableau*».

No envelope (f^{o}26) consta: "*Monsieur Louis Bouilhet, pension Carrel, rue du Grand-Maulévrier, Rouen (Seine-Inférieure). C.P. Marseille, 7 juin (?), Rouen, 1(?) juin 50*".

"*L'enveloppe concerne évidemment cette lettre, car la suivante (n^{o}4) est datée du 2 juin 1850, entre Girgeh et Siout*." BRUNEAU, notas e variantes, p. 1084.

Manuscrito conservado na Biblioteca do Instituto da França, ff^{os} 14-17 e 26 (envelope), o excerto está no f^{o} 15v. Correspondência de Flaubert: Manuscritos do fundo Franklin Grout Lovenjoul Ms Lov. H 1355-1360 Cartas de Gustave Flaubert para seus amigos. Ms Lov. H1359 Bouilhet-Duplan.

enunciador da narrativa. Há uma dimensão física relativa ao corpo de quem enuncia esse discurso que não se realiza. Flaubert justifica sua recusa em ter relação sexual com as mulheres. A explicação tem um argumento de ordem estética, «preservar a melancolia do quadro». O aspecto introspectivo se mistura ao trabalho de elaboração formal do texto. Chamo a atenção para a rasura ao final do excerto. Flaubert troca a palavra «quadro» por «imagem», talvez para não repetir a palavra que havia utilizado um pouco antes. As palavras «quadro» e «imagem» dizem respeito à reflexão do escritor sobre a forma que elabora. Até que ponto as noções de quadro e imagem se equivalem, para Flaubert? No texto que escreve depois da viagem, ele emprega a palavra «souvenir» em vez de quadro. Ele formula a reflexão sobre o mesmo assunto de modo um pouco diferente. Mais do que interpretar sua ação (ou inação), Flaubert se atém a questões poéticas, o interesse da experiência se relaciona ao gesto de escrever.

A carta é material poético, enunciação que busca efeitos por meio de experimentações formais. Por um lado, o evento se confunde com a experiência de Flaubert; por outro, ao contar o evento na carta, a posição de Flaubert se confunde com a posição de narrador.

O espaço da viagem é marcado pela diferença entre espaço de observação e espaço de ação. O viajante se move em um mundo estranho. A distância em relação ao espaço que o cerca coloca o viajante como observador, à margem dos acontecimentos. Em acréscimo à distância de ordem cultural, há ainda o deslocamento que se realiza por meio da escrita. Ao abordar o Oriente de Flaubert, Isabelle Daunais propõe que o espaço não existe como realidade referencial e sim como geometria, estilização. Trata-se de um espaço fechado em que o visível depende das condições de observação, o espaço é circunscrito ao perceptível. O olhar de Flaubert no Oriente raramente se dirige a pontos de fuga no espaço. Ele se dedica a reconhecer a geometria de lugares delimitados com formas que nutrem seu olhar atento a

variações e movimentos[143]. O movimento no espaço produz novas imagens. Ao movimento do observador, que seleciona e enquadra situações com seu olhar e seus atos, se acrescenta o movimento criativo de escrever, com escolhas e seleção, o trabalho com a linguagem e com a memória, que se modifica, continuamente. Memória e imaginação se misturam.

A dimensão sonora da carta para Bouilhet potencializa as imagens e o sentido; causa uma impressão de cadência, balanço. Antes de consultar o manuscrito dessa carta na Biblioteca do Instituto da França, pensei que talvez pudesse encontrar na disposição de linhas algo que evidenciasse uma forma de poema, mas isso não aconteceu. A seguir, transcrevo parte do excerto analisado mudando a disposição das linhas, segundo um critério meu, que não corresponde ao manuscrito da carta. Sublinho e destaco com negrito alguns elementos de sonoridade e ritmo.

> *nous av**ions** mis pied à te**rre** pour fai**re** quelques provis**ions**,*
> *et nous march**ions** tranquillement dans les baza**r**s,*
> *le nez en l'**air**, respirant l'od**eur** de santal*
> *qui circulait aut**our** de n**ou**s,*
> *quand, au dét**our** d'une rue, voilà t**ou**t à c**ou**p*
> *que nous tombons dans le quartier des filles de j**oie**.*
> *Figure-**toi**, am**i**,cinq ou s**i**x rues courbes*
> *avec des cahu**tes** haut**es** de 4 pieds*
> *envir**on**, bât**ies** de lim**on** gr**is** desséché.*
>
> ***Sur** les por**tes**, des femmes debout,*
> *<u>ou</u> se tenant assises **sur** des na**ttes**.*
> *Les négresses avaient des robes bleu ciel,*
> *<u>d'autres</u> étaient **en jaune, en blanc, en rouge** [...]*
>
> *Je me suis prome**né** en ces lieux <u>et</u> reprome**né**,*
> *leur donnant à toutes des batchis,*
> *me faisant appel**er** <u>et</u> raccroch**er**;*
> *elles me pren**aient** à bras le corps*
> *<u>et</u> voul**aient** m'entraîn**er** dans leurs maisons...*[144]

O mesmo evento é narrado em carta de Flaubert de 8 de março de 1850 para sua mãe, mas sem a dimensão rítmica e sonora da carta para Bouilhet e de maneira bastante abreviada.

[143] DAUNAIS, Isabelle. *Flaubert et la scénographie romanesque*. Paris: Nizet, 1993, p. 56, 66 e 73.
[144] Carta para Louis Bouilhet, de 13 de março de 1850, em viagem pelo Nilo, depois de Siene, no Egito In: FLAUBERT, G. *Correspondance*. v. 1. Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 604-605. Grifo meu. Mudei a disposição de linhas.

A descrição das mulheres ocupa somente quatro linhas. Há só uma cor para os vestidos, azul céu. Não há nenhuma referência a cheiros ou sons. O trecho que antecede à descrição das mulheres em Keneh é uma descrição clichê de paisagem ao pôr do sol, com cores e expressões que Flaubert retoma inúmeras vezes em suas anotações, com variantes.

> *Hier nous avons passé devant Thèbes. Je casse-pétais intérieurement. Les montagnes (c'était au coucher du soleil) étaient indigo, les palmiers noirs comme de l'encre, le ciel rouge et le Nil semblait un lac d'acier en fusion. La chaleur commence, nous sommes en habit d'été (arabes). J'ai vu à Keneh des femmes noires en robes bleu ciel surchargées d'ornements en or, colliers, bracelets, amulettes, etc. Elles se tenaient assises devant la porte de leurs maisons faites en boue du Nil. Le toit est composé avec des cannes à sucre et vous vient à la hauteur de l'épaule. Tout cela est crâne. Dans peu de jours nous serons en Nubie; là on commence à voir des messieurs et des dames tout nus et dégouttelants de graisse de mouton dont ils se frottent le corps*[145].

A seguir, anotações do Caderno de Viagem sobre o mesmo evento, com a data de domingo, 3 de março de 1850. Há poucas rasuras:

> Caderno de Viagem 4 f° 59, BHVP
> *Dimanche matin*[146] *Keneh, comme*
> *Siout n'est pas placé sur le Nil mais*
> *à 20 m environ – sables et digue sous*
> *de gds arbres pr y aller. éblouissement*
> *du quartier des putains – accroupies*
> *sur des nattes de paille à la porte de*
> *leurs maisons enterrées, vêtements clairs*
> *bleu ciel jaune vif, rose, rouge,*
> *tranchant sur la couleur de leur peau –*
> *négresses, ~~fem~~ avec des marques (coups*
> *de couteau rougi ?) sur la figure.*
> *femme grosse (Mme Maurice) en bleu*
> *yeux noirs enfoncés, menton carré –*
> *petite fille à cheveux crépus ~~– autre~~*
> *descendus sur le front – autre en*
> *plaid de Syrie bariolé – grande fille*
>
> f° 59v°
> *qui avait une voix si douce en*
> *vous appelant Cawadja les maquerelles*
> *se tiennent avec elles. le soleil brillait*

[145] Carta de Flaubert para sua mãe, de 8 de março de 1850, antes de Esneh, no Egito. FLAUBERT, G. *Correspondance*. v. 1. Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 597.
[146] Domingo, 3 de março de 1850.

Dans le bazar on sentait le santal
arrivée inopportune des sieurs Ortali
et Fiorani. il faut aller chez eux – récrimination
sur M. Cuny. [...][147]
retour dans les rues des garces
je m'y promène – elles m'appellent
Cawadja Cawadja batchis – je leur donne
à l'une à l'autre des piastres – ça me
semble si beau que je m'interdis de
les baiser pr que la mélancolie m'en
reste et je repars –

A seguir, o que Flaubert reescreve depois da viagem sobre o mesmo evento, tal como se encontra na edição de Gothot-Mersch. Destaco nesse texto o trabalho com a forma, visando objetivos estéticos, tal como na carta para Bouilhet.

KENEH
Dimanche matin – comme Siout, la ville est à quelque distance du Nil; un bras stagnant du fleuve est au pied des maisons. Mais pour aller de la cange à la ville il faut une demi-heure à pied, vingt minutes en se pressant, d'abord sur le sable, ensuite sur une haute digue. Des arbres à gauche, parmi lesquels des cassiers.
ALMÉES
Les bazars sentent le café et le santal. Au détour d'une rue, en sortant du bazar, à droite, nous tombons tout à coup dans le quartier des garces. La rue est un peu courbe. Les maisons, de terre grise, n'ont pas plus de quatre pieds de haut. À gauche, en descendant vers le Nil, une rue adjacente, un palmier – ciel bleu – les femmes sont assises devant leur porte sur des nattes, ou debout – les maquerelles sont avec elles. Vêtements clairs, les uns par-dessus les autres, qui flottent au vent chaud – des robes bleues autour du corps des négresses – elles ont des vêtements bleu ciel, jaune vif, rose, rouge – tout cela tranche sur la couleur des peaux différentes. Colliers de piastres d'or tombant jusqu'aux genoux – coiffures de fil de soie (enfilés de piastres) au bout des cheveux – elles bruissent les unes sur les autres. Les négresses ont sur les joues des marques de couteau longitudinales, généralement trois sur chaque joue – c'est fait dans l'enfance, avec un couteau rougi.
Femme grosse (Mme Maurice) en bleu, yeux noirs enfoncés, menton carré, petites mains – les sourcils très peints – air aimable.
Petite fille à cheveux crépus descendus sur le front, – marquée légèrement de petite vérole (dans la rue qui continue le bazar en suivant tout droit pour aller à Bir Amber, passé l'épicier grec). Une autre était vêtue d'un habar de Syrie bariolé. Grande fille qui avait une voix si douce en appelant «cawadja! cawadja!»... Le soleil brillait beaucoup.
FIORANI – ORTALI
Arrivée inopportune de Fiorani (M. de Lauture m'a dit qu'il était mort depuis) et du sieur Ortali: il faut aller chez eux! récriminations d'Ortali sur le compte de Cuny.[…][148]

[147] Pulei 9 linhas do manuscrito nesse ponto do texto.

CAWADJA! CAWADJA!...
Nous retournons dans la rue des garces. Je m'y promène exprès; elles m'appellent: «cawadja, cawadja, batchis! batchis, cawadja!» Je donne à l'une, à l'autre, des piastres – quelques unes me prennent à bras-le-corps pour m'entraîner – je m'interdis toute espèce d'acte pour que la mélancolie de ce souvenir me reste mieux, et je m'en vais [149].

O quadro da página seguinte apresenta lado a lado os três textos.

---

[148] Suprimi da citação detalhes do encontro com Fiorani e Ortali (médico e farmacêutico franceses, segundo nota 4 da p. 128. *Notes*. p. 611-738. In: *Voyage en Orient*, ed. de Claudine Gothot-Mersch, Paris: Gallimard, 2006, p. 643. O encontro consta no caderno, mas não é abordado na carta para Bouilhet.

[149] KENEH
Domingo de manhã – como Siout, a cidade está a alguma distância do Nilo; um braço estagnado do rio está ao pé das casas. Mas para ir da *cange* até a cidade é preciso meia hora a pé, vinte minutos se apressando, primeiro na areia, depois sobre uma barragem alta. Árvores à esquerda, entre elas cássias.
ALMÉES
Os bazares cheiram a café e a sândalo. Na curva de uma rua, saindo do bazar, à direita, eis que subitamente entramos no bairro das putas. A rua é um pouco curva. As casas, de terra cinza, não têm mais do que quatro pés de altura. À esquerda, descendo em direção ao Nilo, uma rua adjacente, uma palmeira – céu azul – as mulheres estão sentadas em frente à porta delas sobre esteiras, ou de pé – as cafetinas estão com elas. Roupas claras, umas por cima das outras, que flutuam ao vento quente – vestidos azuis em volta do corpo das negras – elas têm roupas azul céu, amarelo vivo, rosa, vermelho – tudo isso contrasta com as diferentes cores das peles. Colares de contas de ouro caindo até os joelhos – penteados com fios de seda (com contas enfiadas) na ponta dos cabelos – elas murmuram umas para as outras. As negras têm sobre as faces marcas de faca longitudinais, geralmente três em cada face – isso é feito na infância, com uma faca que se torna avermelhada.
Mulher gorda (Mme Maurice) de azul, olhos pretos fundos, queixo quadrado, pequenas mãos – as sobrancelhas muito pintadas – ar amável.
Menina pequena com cabelos crespos caídos sobre a testa, – marcada ligeiramente com pequeno sinal de varíola (na rua que continua o bazar seguindo em frente para ir a Bir Amber, passado o grego que vende especiarias). Outra estava vestida de um *habar* da Síria multicolorido. Menina grande que tinha uma voz tão doce me chamando «*cawadja! cawadja*!»... O sol brilhava muito.
FIORANI – ORTALI
[…]
CAWADJA! CAWADJA!...
Nós voltamos à rua das putas. Eu passeio por lá de propósito; elas me chamam: «*cawadja, cawadja, batchis! batchis, cawadja!*» Eu dou moedas para uma, para outra – algumas pegam com o braço meu corpo para me levar – eu me proíbo toda espécie de ato para que a melancolia dessa lembrança fique comigo e vou embora.
FLAUBERT, Gustave. *Voyage en Orient*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 127-129.

Caderno de Viagem 4, BHVP

f° 59
Dimanche matin Keneh, comme Siout n'est pas placé sur le Nil mais à 20 m environ – sables et digue sous de gds arbres pr y aller. éblouissement

du quartier des putains – accroupies

sur des nattes de paille à la porte de leurs maisons enterrées, vêtements clairs bleu ciel jaune vif, rose, rouge, tranchant sur la couleur de leur peau – négresses, ~~fem~~ avec des marques (coups

de couteau rougi ?) sur la figure. femme grosse (Mme Maurice) en bleu yeux noirs enfoncés, menton carré – petite fille à cheveux crépus ~~– autre~~ descendus sur le front – autre en plaid de Syrie bariolé – grande fille

f° 59v°
qui avait une voix si douce en vous appelant cawadja les maquerelles

se tiennent avec elles. le soleil brillait

Dans le bazar on sentait le santal arrivée inopportune des sieurs Ortali et Fiorani. [...] retour dans les rues des garces je m'y promène – elles m'appellent Cawadja Cawadja batchis – je leur donne à l'une à l'autre des piastres – ça me semble si beau que je m'interdis de les baiser pr que la mélancolie m'en reste et je repars –

Carta para Bouilhet, 13 de março de 1850

J'ai fait à Keneh quelque chose de convenable et qui, je l'espère, obtiendra ton approbation : nous avions mis pied à terre pour faire quelques provisions, et nous marchions tranquillement dans les bazars, le nez en l'air, respirant l'odeur de santal qui circulait autour de nous, quand, au détour d'une rue, voilà tout à coup que nous tombons dans le quartier des garces. Figure-toi, ami, cinq ou six rues courbes avec des maisons hautes de 4 pieds environ, bâties de limon gris desséché. Sur les portes, des femmes debout, ou se tenant assises sur des nattes. Les négresses avaient des robes bleu ciel; d'autres étaient en jaune, en blanc, en rouge, – larges vêtements qui flottent au vent chaud. Des senteurs d'épices avec tout cela; et sur leurs gorges découvertes de longs colliers de piastres d'or, qui font que, lorsqu'elles se remuent, ça claque comme des charrettes - elles vous appellent avec des voix traînantes: Cawadja, Cawadja" - leurs dents blanches luisent sous leurs lèvres rouges et noires; leurs yeux d'etain roulent comme des roues qui tournent. – Je me suis promené en ces lieux et repromené, leur donnant à toutes des batchis, me faisant appeler et raccrocher; elles me prenaient à bras-le-corps et voulaient m'entraîner dans leurs maisons...Mets du soleil par là-dessus - eh bien! je n'ai pas baisé (le jeune Du Camp ne fit pas ainsi), exprès, par parti pris, afin de garder la mélancolie de ce tableau et faire qu'il restât plus profondément en moi - aussi je suis parti avec un gd éblouisssement-et que j'ai gardé - il n'y a rien de plus beau que ces femmes vous appelant - si j'eusse baisé, une autre image serait venue par-dessus celle-là et en aurait atténué la splendeur.

o que Flaubert copia e reescreve depois da viagem

KENEH
Dimanche matin – comme Siout, la ville est à quelque distance du Nil; un bras stagnant du fleuve est au pied des maisons. Mais pour aller de la cange à la ville il faut une demi-heure à pied, vingt minutes en se pressant, d'abord sur le sable, ensuite sur une haute digue. Des arbres à gauche, parmi lesquels des cassiers.
ALMÉES
Les bazars sentent le café et le santal. Au détour d'une rue, en sortant du bazar, à droite, nous tombons tout à coup dans le quartier des garces. La rue est un peu courbe. Les maisons, de terre grise, n'ont pas plus de quatre pieds de haut. À gauche, en descendant vers le Nil, une rue adjacente, un palmier – ciel bleu – les femmes sont assises devant leur porte sur des nattes, ou debout – les maquerelles sont avec elles. Vêtements clairs, les uns par-dessus les autres, qui flottent au vent chaud – des robes bleues autour du corps des négresses – elles ont des vêtements bleu ciel, jaune vif, rose, rouge – tout cela tranche sur la couleur des peaux différentes. Colliers de piastres d'or tombant jusqu'aux genoux – coiffures de fil de soie (enfilés de piastres) au bout des cheveux – elles bruissent les unes sur les autres. Les négresses ont sur les joues des marques de couteau longitudinales, généralement trois sur chaque joue – c'est fait dans l'enfance, avec un couteau rougi. Femme grosse (Mme Maurice) en bleu, yeux noirs enfoncés, menton carré, petites mains – les sourcils très peints – air aimable.
Petite fille à cheveux crépus descendus sur le front, – marquée légèrement de petite vérole (dans la rue qui continue le bazar en suivant tout droit pour aller à Bir Amber, passé l'épicier grec). Une autre était vêtue d'un habar de Syrie bariolé. Grande fille qui avait une voix si douce en appelant «cawadja! cawadja!»... Le soleil brillait beaucoup.
Arrivée inopportune de Fiorani [...] et du sieur Ortali [...]
CAWADJA! CAWADJA!...
Nous retournons dans la rue des garces. Je m'y promène exprès; elles m'appellent: «cawadja, cawadja, batchis! batchis, cawadja!» Je donne à l'une, à l'autre, des piastres – quelques unes me prennent à bras-le-corps pour m'entraîner – je m'interdis toute espèce d'acte pour que la mélancolie de ce souvenir me reste mieux, et je m'en vais.

Legenda
rosa : o que se repete no caderno e na carta
cinza : o que se repete nos três textos
amarelo:o que se repete no caderno e no texto reescrito
azul : o que se repete na carta e no texto reescrito
verde : mudanças no modo de escrever
laranja : chama a atenção e só aparece em um texto

Em comum nos três textos sobre o mesmo evento, o lugar de enunciação de um estrangeiro ocidental exposto à alteridade, em uma posição de observador. O evento se situa logo antes do encontro com a dançarina e cortesã Kuchuk-Hanem, texto célebre de Flaubert pelo seu erotismo.

A seguir, observações que resultam da leitura dos três excertos lado a lado:

As informações do dia da semana e momento do dia, bem como do trajeto e a distância não estão na carta. O texto reescrito contém mais detalhes do trajeto.

Na carta, Flaubert se dirige a Bouilhet, seu interlocutor. As expressões «*Figure-toi, ami*» e «*Mets du soleil par là-dessus*» convocam o amigo para imaginar a cena.

O cheiro de sândalo aparece nos três textos, mas em lugar diferente no caderno (no caderno está no fim do excerto). A carta menciona também o cheiro de café e, em outro lugar, aromas de especiarias.

Comparações – só aparecem na carta, não entram nos demais textos: «*ça claque comme des charrettes*» e «*comme des roues qui tournent*».

Há uma variação de cores dos vestidos na carta com relação ao caderno e texto reescrito. A cor branca só aparece na carta. As demais cores aparecem nos três textos.

A palavra «*putain*» só aparece no caderno. A expressão «*quartier des putains*», «bairro das putas», se torna um pouco mais leve com o emprego de um sinônimo: «*quartier des garces*», na carta e no texto reescrito. Flaubert procura eliminar palavras vulgares na correspondência e no texto reescrito.

A palavra «*accroupies*» do caderno é substituída na carta e no texto reescrito por «*assises*». Não há menção a «*maquerelles*» na carta.

Clichês de paisagem do Oriente a «palmeira» e o «céu azul» só aparecem no texto reescrito, «*vers le Nil, une rue adjacente, un palmier – ciel bleu*». Lembramos que em uma carta para a mãe, de 8 de março de 1850, os mesmos elementos, palmeira e céu, aparecem em

uma descrição de paisagem ao pôr do sol, antes da descrição das mulheres em Keneh, «*les palmiers noirs comme de l'encre, le ciel rouge*».

Uma fórmula encontrada com alguma frequência na descrição de personagens de romances de Flaubert só aparece no texto reescrito: «*marquée légèrement de petite vérole*».

Na carta, as mulheres dizem «*Cawadja, Cawadja*» com voz arrastada, «*traînante*»; no caderno e no texto reescrito, a fala é associada à voz doce de uma «menina grande»; no caderno, na representação dessa fala, a palavra «*Cawadja*» não é repetida.

A expressão « *le soleil brillait*» e «*Le soleil brillait beaucoup*» do caderno e do texto reescrito, respectivamente, se apresenta como «*Mets du soleil par là-dessus*» na carta, o que parece marcar uma função diferente para o sol em relação aos outros textos. A referência ao sol com um verbo «*Mets du soleil*» parece deslocar a cena, contribui para uma espécie de artifício visando acentuar um efeito, o artifício separa o enunciador da narrativa, ao mesmo tempo que convoca o interlocutor (o amigo, Louis Bouilhet) a participar da produção do texto.

Chama a atenção no texto reescrito a natureza dos acréscimos em relação ao caderno e à carta. Muitos acréscimos detalham a localização no espaço e a posição dos elementos que compõem a descrição: « *un bras stagnant du fleuve est* ***au pied des maisons***»; «***à gauche****, parmi lesquels des cassiers* »; « ***(en sortant du bazar), à droite***; «***À gauche, en descendant vers le Nil***, ***une rue adjacente****, un palmier – ciel bleu*»; «***les uns par-dessus les autres*** ; «***(dans la rue qui continue le bazar en suivant tout droit pour aller à Bir Amber, passé l'épicier grec)***».

Elementos idênticos, que não constam no caderno, aproximam o texto reescrito ao da carta para Bouilhet. Exemplos: «*tout à coup nous tombons dans le quartier des filles de joie*», na carta, e «*tout à coup nous tombons dans le quartier des garces*», no texto reescrito; «*elles me prenaient à bras-le-corps et voulaient m'entraîner dans leurs maisons...* », na carta, e

«*quelques unes me prennent à bras-le-corps pour m'entraîner*», no texto reescrito, «(*des vêtements*) *qui flottent au vent chaud*», nos dois textos.

Por esta análise, fica claro que, depois da viagem, Flaubert faz mais do que «copiar seus cadernos» (como ele escreve em seus manuscritos). Elementos idênticos e semelhanças de procedimentos formais da carta para Bouilhet e do texto reescrito são suficientemente numerosos para provar que Flaubert retoma fórmulas da carta ao reecrever o caderno, ele tinha a carta, um rascunho ou cópia dela diante dos olhos quando copiou e reescreveu esse texto do caderno de viagem. Provavelmente, Flaubert pediu para Bouilhet e sua mãe as cartas que enviou durante a viagem. Na carta e no texto reescrito, ele trata sonoridade e ritmo como elementos de beleza formal. O texto reescrito mantém a base das anotações de viagem, sem muita ordenação, tal como um diário, com data e trajeto.

A seguir, anotações de Du Camp sobre o mesmo dia, em Keneh. Reproduzo o texto da edição estabelecida por Bonaccorso, com pequenas modificações.

Restituo a disposição do texto na página, bem como o destaque de palavras sublinhadas, segundo o que pude observar no manuscrito, na Biblioteca do Instituto da França. Destaco com amarelo e verde o que é semelhante nos textos de Du Camp e Flaubert.

> f° 183 (O fólio apresenta duas numerações diferentes no alto da página. A lápis à direita: 183. A tinta, no meio da página, numeração feita por Du Camp: 5)
>
> *Dimanche, 3 mars.*
> *Arrivés à Keneh à 9 h du matin. - Montés à âne pour aller à la ville où nous devons remettre nos lettres*
> f° 184 (6)
> *au Sieur Iço, agent du consulat d'Alexandrie - Keneh est à ¼ de lieu du rivage, belle végétation autour de la ville; sycomores, ricins, cotonniers, mimosas, doums, palmiers. - Ville toute en briques crues. Le fils Iço (Abdallah) qui nous reçoit est un gros plein de soupe, aveugle, mais qui se met à notre disposition et avec bonne grâce. Dans une chambre de la maison j'aperçois un tréteau qui joue autel, recouvert de schales et de tapis; c'est l'église des catholiques romains de Keneh. Les bazars ressemblent sous tous les rapports à ceux de Syout et de Béni Souef: quelques bons aspects de mecquois et d'albanais - En sortant du bazar, nous allons voir la fabrique des grands filtres (Zir) - Nous regardons quelque temps de grands champs de fèves qui commencent derrière un*

canal plein d'eau du Nil et montant jusqu'à de ***grandes montagnes bleues coupées de teintes jaunâtres****; nous tournons ensuite à gauche et sans transition, sans le savoir, nous entrons dans le quartier des filles. Elles sont devant leur porte, accroupies au soleil, sur des nattes de paille. Il y en a de blanches, de noires, de brunes. Dans leurs cheveux tressés elles ont beaucoup de piastres d'or, au cou des colliers de grosse verroterie, de grains d'or, de corail; aux oreilles de larges boucles à grain d'orge, ornements sauvages qui sentent l'intérieur de l'Afrique et les prostitutions bibliques. Aux bras elles ont des anneaux d'or tordus, de larges bracelets d'argent, des perles de verroterie enfilées; aux jambes des anneaux d'argent qui sonnent sur leurs chevilles - Généralement leur vêtement est bleu pâle ou bleu foncé. - Mulâtresse très jeune, le front ceint de trois rangs de piastres d'or, les doigts chargés de bagues, vêtue d'une simple blouse bleue. Elles ont des sourires charmants, et dans leur bouche le mot cawadja prend des intonations ravissantes; leurs dents blanches et humides semblent des amandes*

f° 185 (7)

dépouillées. - Une, toute noire avait sur chaque joue trois larges incisions, signes de sa tribu. - Des ornements de toutes sortes résonnaient sur son cou, et son ventre nu était serré dans une ceinture en perles de toutes couleurs, la chair noire faisant en dessus et en dessous un bourrelet; c'était magnifique - Une autre à teint safrané, de 25 à 28 ans, large, forte, menton très carré, chargé de tatouage bleu, yeux bordés de kok'herl, mains fort laides, bras très beaux, vêtue de bleu pâle et de haut ragoût; accroupie sur sa porte et nous appelant avec un geste du bras incroyable. - Grosse procureuse qui ressemble à la mère Le Brun - . Maisons de boue et de paille, âniers qui nous suivaient, soleil éclatant – Superbe; quand la chambre d'une de ces dâmes est occupée on pend simplement un schale devant la porte.

Pendant que nous étions au café, le sieur Ortali (Akim Bachi) et Fiorani pharmacien sont venus nous chercher; ce sont les deux canailles les plus infectes [...][150]

Legenda

amarelo: palavras que se repetem em um ou mais textos de Flaubert, considerando o caderno, a carta para Bouilhet e o texto reescrito depois da viagem

verde: diferentes palavras ou variação no modo de escrever o que aparece em pelo menos um dos três textos de Flaubert sobre Keneh

A referência a montanhas azuis – sem os tons amarelados do texto de Du Camp – aparece na carta de Flaubert para a mãe, na descrição do pôr do sol. Insiro o excerto dessa carta no quadro que segue, ao lado de outros textos do caderno e reescrito e novamente

[150] Manuscrito conservado na Biblioteca do Instituto da França, Fundo Maxime Du Camp, Anotações sobre o Egito, 1850, *Notes prises au cours de ses voyages, sur La Cange*, Ms 3721.
DUCAMP, Maxime. *Voyage en Orient* (1849-1851): *notes*. Ed. de Giovanni Bonaccorso. Messina: Peloritana, 1972, p. 63-65.
Obs.: Fiz pequenas modificações na transcrição publicada, de Bonaccorso.

verifico que Flaubert repete no texto reescrito depois da viagem um trecho da descrição do pôr do sol da carta. Ele copia o trecho que contém duas comparações para cores da paisagem: «*les palmiers noirs comme de l'encre*» e «*le Nil semblait un lac d'acier en fusion*» – clichês que ele retoma outras vezes, ao reescrever seus textos. O trecho no caderno corresponde à data de 4 de março, segunda feira, um dia depois da passagem pelo mercado de Keneh.

Caderno de Viagem 4, BHVP f° 60v° e 61	Carta para a mãe, 8 de março de 1850	Texto publicado, segundo o manuscrito 120; contém o que Flaubert copia e reescreve logo depois da viagem
f° 60 *[...] les montagnes étaient bleu foncé du bleu par-dessus du gris noir avec des appositions longitudinales de lie de vin – l'air très profond quand nous sommes arrivés* f° 61 *devant Thèbes nos matelots et jouaient du tarabouch de la flûte un d'eux dansait avec des crotales*	*Hier nous avons passé devant Thèbes. Je casse-pétais intérieurement. Les montagnes (c'était au coucher du soleil) étaient indigo, les palmiers noirs comme de l'encre, le ciel rouge et le Nil semblait un lac d'acier en fusion. La chaleur commence, nous sommes en habits d'été (arabes). J'ai vu à Keneh des femmes noires en robe bleu ciel surchargées d'ornements en or, colliers, bracelets, amulettes, etc.*[151]	*COUCHER DE SOLEIL SUR MEDINET HABOU* *Les montagnes (côté du Medinet Habou) sont indigo foncé – du bleu par-dessus du gris-noir avec des oppositions longitudinales lie-de-vin, dans les fentes des vallons. Les palmiers sont noirs comme de l'encre – le ciel rouge – le Nil a l'air d'un lac d'acier en fusion. Quand nous sommes arrivés devant Thèbes, nos matelots jouaient du tarabouk; le bierg soufflait dans sa flûte; Khalil dansait avec des crotales*[152].

Legenda
cinza : o que é comum aos três textos
azul : o que se repete na carta e no texto reescrito
amarelo : o que se repete no caderno e no texto reescrito
verde : mudanças no modo de escrever

Nos três excertos, montanhas, palmeiras, o céu e o Nilo se apresentam quase que somente como formas suporte para tons e cores que se sobrepõem.

[151] Carta para a mãe, de 8 de março de 1850, em barco sobre o Nilo, antes de Esneh, no Egito In: *Correspondance*. v. 1 Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 597.
[152] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 130-131.

As palavras «fusão» e «aparência de tinta nanquim» aparecem em outro contexto de pôr do sol. Nesse trecho, «fusão» se refere não ao Nilo, mas ao céu, e a «aparência de tinta nanquim» se refere não às palmeiras, mas à areia. O trecho corresponde a uma data do início da viagem, 18 de novembro do ano anterior, antes de Flaubert ter iniciado a viagem de barco pelo Nilo. A oração «*il y eut un moment où le ciel était une plaque de vermeil et le sable avait l'air d'encre*[153]» aparece no texto reescrito, trata-se de um acréscimo que não está no texto correspondente no caderno (f° 13 do caderno 4)[154]. No início da parte intitulada «Corpo e paisagem em movimento» desta tese, analiso esses dois excertos, lado a lado, destacando o que Flaubert modifica ao reescrever o texto do caderno.

A seguir, lado a lado, outros dois excertos relativos ao Egito, pouco antes da visita às pirâmides. À esquerda, o texto do caderno de viagem; à direita, o texto reescrito depois.

Caderno de Viagem 4, BHVP f° 22	Texto reescrito depois da viagem
Course au tombeaux des Califes, entre la levée de terre et le Mokatam, couleur grise de la terre, des tombeaux des mosquées. à l'horizon mouvements de terrain qui ressemble à des tentes. mosquée de arbre dans l'intérieur chargé d'oiseaux – montée au minaret débris d'oiseaux sur les marches du haut	*Entre la levée de terre qui est derrière les portes du Caire et le Mokattam – couleur grise de la terre, des tombeaux, des mosquées – à l'horizon du coté du désert de Suez il y a des mouvements de terrain ressemblant à des tentes. mosquée de... ?* *Dans la cour centrale un arbre dans l'intérieur chargé d'oiseaux. Nous montons au minaret; les pierres sont rongées, déchiquetées. Sur les marches du haut, débris d'oiseaux qui sont venus mourir là, le plus haut qu'ils ont pu, presque dans l'air. De là, j'ai le Caire sous moi – à droite le désert avec les chameaux glissant dessus et leur ombre à côté qui les escorte – en face, au-delà des prairies et du Nil, les*

[153] *le soleil se couche: c'est du vermeil en fusion dans le ciel; puis des nuages plus rouges, en forme de gigantesques arêtes de poissons (il y eut un moment où le ciel était une plaque de vermeil et le sable avait l'air d'encre).*
o sol se põe: é um vermelho vivo em fusão no céu; depois nuvens mais vermelhas, em forma de gigantescas espinhas de peixes (houve um momento em que o céu era uma placa de vermelho e a areia tinha a aparência de tinta nanquim).
Ibidem, p. 80.

[154] *coucher de soleil – du vermeil en fusion versé dans le ciel – puis des nuages plus rouges en forme de gigantesques arêtes de poisson [...]* caderno 4, f° 13, BHVP.

pierres rongées, déchiquetées – admirable vue, Caire, Nil, plaines de verdure – désert avec les chameaux glissant dessus et leur ombre à côté – bleu cru – femme à laquelle Maxime marchande son collier de corail

f° 22v°

à boule de vermeil~~le~~ elle allaitait un petit enfant – elle s'est cachée pour retirer son collier ~~mais~~ par pudeur mais elle montrait son téton – à la tombée du jour ***lumière liquide ~~qu~~ gris-bleu – ~~violet~~ – violet qui pénètre l'atmosphère*** *– rentrée dans la ville – pipe et café à un café – commencements de préparatifs pour l'expédition des Pyramides – bon état physique et moral – bon espoir et bon ventre – allons allons tout va bien*

Mardi 4 décembre 11 h 1/2 du soir[155]

pyramides – le Nil est tacheté de voiles blanches ; les deux grandes voiles entrecroisées en fichu ***font ressembler le bateau à une hirondelle volant avec deux immenses ailes****. Le ciel est tout bleu, les éperviers tournoient autour de nous ; en bas, bien loin, les hommes tout petits, ils rampent sans bruit ;* ***la lumière liquide*** *paraît pénétrer la surface des choses et entrer dedans.*

Maxime marchande un collier de corail à une femme, collier à boule de vermeil. Elle allaitait un enfant ; elle s'est cachée pour retirer son collier, par pudeur – mais elle n'en montrait pas moins ses 'deux tétons', comme dit le père Ruppel ; Le marché n'a pas lieu.

À la tombée du jour, ***la lumière gris bleu violet pénètre l'athmosphère****. Rentrée dans la ville, pipe et café dans un café.*

Commencements de préparatifs pour l'expédition des Pyramides – bon état physique et moral – bon espoir et bon ventre. Allons allons tout va bien

(Mardi 4 décembre, 11 heures et demie du soir)[156]

Legenda
verde : mudanças no modo de escrever
laranja : chama a atenção e só aparece no texto reescrito

Destaco, entre os acréscimos no texto reescrito, aqueles que se referem a precisões de ordem espacial em relação ao que já estava no texto do caderno, são vários acréscimos desse tipo: «*derrière les portes du Caire*»; «*du coté du désert de Suez*»; «*dans la cour centrale*»; «*là, le plus haut qu'ils ont pu, presque dans l'air*»; «*en face, au-delà des prairies*»; «*à droite*». Tais acréscimos contribuem para a construção de efeitos de natureza plástica.

[155] Caderno de Viagem 4 f° 22 e 22v°, BHVP. Grifo meu.
[156] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 90-91. Grifo meu.

Parecem suprir a função que teria um esboço de desenho ou aquarela, tal como os esboços realizados na época por pintores em viagem ao Oriente.

Um acréscimo de um bloco de texto com várias linhas vem de uma carta para a mãe com a mesma data, 4 de dezembro. Nessa carta e em outra, para Louis Bouilhet, datada de alguns dias depois, Flaubert associa as velas abertas do barco às asas de uma andorinha, « *hirondelle* ». A presença de um trecho idêntico ao da carta para a mãe no texto reescrito comprovam que Flaubert também tinha em mãos a carta para a mãe ao reescrever essa parte de suas anotações do caderno.

Carta para a mãe de 4 de dezembro 1849	Texto reescrito depois da viagem
*Nous avons fait cet après-midi une délicieuse course aux tombeaux des Califes. C'est une grande plaine aux environs du Caire, toute chargée de mosquées du temps des croisades. On a le désert d'un côté, le Caire et tous ses monuments à vos pieds, et plus loin les prairies du Nil, avec le Nil tacheté de voiles blanches. Les canges ont, toutes, deux grandes voiles croisées qui **font ressembler le bateau à une hirondelle volant avec deux immenses ailes**. Le ciel était tout bleu, les éperviers tournoyaient, les chameaux passaient, et du haut des minarets en ruines, dont les pierres sont rongées de vieillesse comme des pans de guenilles déchiquetées par les rats, on voyait les hommes et les bêtes ramper comme des mouches, le tout inondé d'une lumière liquide qui paraît pénétrer la surface de chaque chose et la transparence de l'atmosphère*[157].	*[...] – le Nil est tacheté de voiles blanches ; les deux grandes voiles entrecroisées en fichu **font ressembler le bateau à une hirondelle volant avec deux immenses ailes**. Le ciel est tout bleu, les éperviers tournoient autour de nous ; en bas, bien loin, les hommes tout petits, ils rampent sans bruit ; la lumière liquide paraît pénétrer la surface des choses et entrer dedans.* *(Mardi 4 décembre, 11 heures et demie du soir)*[158]

Legenda
verde: mudanças no modo de escrever
azul : o que se repete na carta e no texto reescrito

A expressão «*lumière liquide*» aparece no caderno, na carta para a mãe e no texto reescrito. Flaubert experimenta efeitos. No texto reescrito, a expressão aparece no trecho

[157] carta para a mãe, de 4 de dezembro de 1849. FLAUBERT, G. *Correspondance*. v. 1 Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 545-546. Grifo meu.
[158] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 90-91. Grifo meu.

copiado da carta. Na parte do texto reescrito que corresponde ao trecho do caderno onde está a expressão, consta somente «*lumière*», sem o adjetivo «*liquide*».

> *on voyait les hommes et les bêtes ramper comme des mouches, le tout inondé d'une* ***lumière liquide*** *qui paraît pénétrer la surface de chaque chose et la transparence de l'atmosphère*. (carta para a mãe)
>
> *[...] à la tombée du jour*
> ***lumière*** *liquide* ~~*qu*~~ *gris-bleu –* ~~*violet*~~
> *– violet qui pénètre l'atmosphère* (caderno)
>
> *en bas, bien loin, les hommes tout petits, ils rampent sans bruit ; la lumière liquide paraît pénétrer la surface des choses et entrer dedans.* (texto reescrito depois da viagem)
>
> *À la tombée du jour,* ***la lumière gris bleu violet*** *pénètre l'athmosphère.*
> (texto reescrito depois da viagem)

A «luz líquida» que «parece penetrar a superfície das coisas e entrar dentro delas», e a «luz cinza azul violeta» que «penetra a atmosfera» – o que evocam? A luz líquida pode evocar um efeito de aquarela, a cor diluída. Violeta pode evocar a mistura de cores, azul com vermelho. A transposição de efeitos picturais para a literatura cria efeitos poéticos. A literatura pode dizer «a luz penetra a superfície das coisas» e também pode dizer «a luz penetra a atmosfera». A literatura não só cria uma imagem poética como representa percepções sensoriais e possibilita uma experiência em segundo grau dessas percepções. Como dizer, de diferentes modos, a percepção da luz, do ar, da atmosfera? Como dizer a materialidade sutil? A luz do Oriente e o pôr do sol constituem temas que interessam pintores e escritores no século XIX.

A seguir, excerto da carta para Bouilhet, de 15 de janeiro de 1850, onde também consta a comparação das velas do barco às asas de uma andorinha. Se a comparação já não é um clichê no momento em que Flaubert escreve, então se torna, pela repetição. Ao procurar rapidamente a mesma comparação nos textos de Du Camp, não encontrei. Flaubert se refere na carta a três diferentes planos constituídos exclusivamente por cores, «*un immense vert à*

mes pieds, au premier plan», etc. Destaco com a cor cinza preposições, advérbios e locuções adverbiais que localizam no espaço os diferentes elementos que compõem a descrição. Sublinho e destaco com negrito palavras que indicam modos de comparação. O advérbio de tempo «puis» tem valor de advérbio de lugar, tem o sentido de «adiante».

> *C'était le matin, le soleil se levait en face de moi, **toute la vallée du Nil baignée dans le brouillard semblait une mer blanche immobile**, et **le désert derrière, avec ses monticules de sable, comme un autre océan d'un violet sombre**, dont chaque vague eût été pétrifiée. Cependant le soleil montait derrière la chaîne arabique, le brouillard se déchirait en grandes gazes légères, **les prairies coupées de canaux étaient comme des tapis verts, arabesqués de galon**, de sorte qu'il n'y avait que trois couleurs : un immense vert à mes pieds, au premier plan; **le ciel blond-rouge comme du vermeil usé**, derrière et, à côté, une autre étendue mamelonnée d'un ton roussi et chatoyant. Puis les minarets blancs du Caire tout au fond,et les canges qui passaient le Nil, **les deux voiles étendues (comme les ailes d'une hirondelle** que l'on voit en raccourci); çà et là dans la campagne, quelques touffes de palmiers. Oui, c'est là, sur la pyramide de Chephren, au milieu de mes Arabes qui haletaient de m'avoir halé pour monter, et tout près de l'inscription* Humbert frotteur *que Max[ime] avait placée sans que je l'aie encore découverte, que, recueillant toutes forces de mon âme, et tourné vers l'orient, je me suis demandé «Qu'est-ce qui a le plus de moyens, de Pigny ou de Defodon ?!!!» Je l'ai répété, je l'ai crié aux échos. Il n'y a pas eu d'échos, et les vautours qui volaient autour de moi sont remontés plus haut, porter dans les cieux cette énigme éternelle*[159].

Flaubert copia a parte inicial dessa carta para Bouilhet, com alterações mínimas, na margem do manuscrito 120 (o que produz ao copiar e reescrever as anotações do caderno), ao lado de outro nascer do sol. Não tive acesso a esse manuscrito, que mudou de dono depois da exposição na Bibilioteca nacional. A informação de que o excerto foi copiado na margem consta em nota explicativa na edição de Gothot-Mersch de 2006. Sem associar a anotação na margem do manuscrito à carta, Gothot-Mersch inclui o texto em nota, com a seguinte explicação, cito Gothot-Mersch:

> *Un autre «lever de soleil du haut des pyramides» figure en marge de ces quinze lignes. Tous les éditeurs qui précèdent ont intercalé ce texte marginal*

[159] carta para Louis Bouilhet, de 15 de janeiro de 1850, do Cairo. FLAUBERT, G. *Correspondance*. v. 1 Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 568. Grifo meu.

entre les deux alinéas du texte premier (après c'est un océan violet*), mais vu le nombre de doublets, nous pensons que c'est une erreur; le texte en marge était destiné à se substituer à l'autre, non à le gonfler. Comme le texte premier n'a cependant pas été biffé, nous le laissons en place. Voici l'autre:*

Le soleil se levait en face de moi; toute la vallée du Nil, baignée dans le brouillard, semblait une mer blanche immobile, et le désert derrière, avec ses monticules de sable, comme un autre océan d'un violet sombre dont chaque vague eût été pétrifiée - Cependant le soleil montait derrière la chaîne arabique, le brouillard se déchirait en grandes gazes légères, les prairies coupées de canaux étaient comme des tapis verts arabesqués de galon. En résumé, trois couleurs, un immense vert à mes pieds au premier plan; le ciel blond rouge = vermeil usé; derrière et à droite, étendue mamelonnée d'un ton roussi et chatoyant. Minarets du Caire, canges qui passent au loin, touffes de palmiers[160].

A seguir, copio o mesmo trecho destacando em negrito mudanças em relação à carta e palavras que não são copiadas.

C'était le matin

de sorte qu'il n'y avait que ***à côté***

Le soleil se levait en face de moi; toute la vallée du Nil, baignée dans le brouillard, semblait une mer blanche immobile, et le désert derrière, avec ses monticules de sable, comme un autre océan d'un violet sombre dont chaque vague eût été pétrifiée - Cependant le soleil montait derrière la chaîne arabique, le brouillard se déchirait en grandes gazes légères, les prairies coupées de canaux étaient comme des tapis verts arabesqués de galon. ***En résumé****, trois couleurs, un immense vert à mes pieds au premier plan; le ciel blond rouge = vermeil usé; derrière et* ***à droite****, étendue mamelonnée d'un ton roussi et chatoyant. Minarets du Caire, canges qui* ***passent au loin****, touffes de palmiers*[161].

çà et là dans la campagne, quelques ***Puis les*** ***blancs*** ***tout au fond*** ***et les***

comme

passaient sur le Nil les deux voiles étendues (comme les ailes d'une hirondelle que l'on voit en raccourci)

[160] Nota 1 da p. 94. *Notes*, p. 611-738. In: FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 630.
[161] Ibidem, p. 630.

Ao copiar o trecho da carta na margem do manuscrito, Flaubert faz as seguintes alterações: elimina do início «*C'était le matin*» antes de «*le soleil se levait*»; acrescenta «*En résumé*» e elimina «*de sorte qu'il n'y avait que*» antes de «*trois couleurs*»; substitui «*comme*» por « = » ; substitui «*à côté*» por «*à droite*» ; elimina «*puis*», «*blancs*», «*tout au fond*», «*et les*»; substitui «*passaient sur le Nil les deux voiles étendues (comme les ailes d'une hirondelle que l'on voit en raccourci)*» pela forma mais curta com o verbo no presente «*passent au loin* » ; elimina «*çà et là dans la campagne, quelques*», copia desse trecho somente «*touffes de palmiers*».

A seguir o nascer do sol que está no manuscrito 120, não na margem, mas no corpo do texto, a descrição que entra na edição de Gothot-Mersch:

> LEVER DU SOLEIL DU HAUT DES PYRAMIDES
>
> *En face le ciel a une bande d'orange du côté où va se lever le soleil. Tout ce qui est entre l'horizon et nous est tout blanc et semble un océan; cela se retire et monte - le soleil paraît - il va vite et monte par-dessus les nuages oblongs qui semblent du duvet d'un flou inexprimable: les arbres des bouquets de village (Gizeh, Matarié, Bédréchein, etc.) semblent dans le ciel même, car toute la perspective se trouve perpendiculaire, comme je l'ai déjà vue une fois du port de la Picade dans les Pyrénées - derrière nous, quand nous nous retournons, c'est le désert - vagues de sable violettes. C'est un océan violet.*
> *Le jour augmente, il y a deux choses: le désert sec derrière nous - et devant nous une immense verdure charmante, sillonnée de canaux infinis, tachetée çà et là de touffes de palmiers; puis au fond, un peu sur la gauche, les minarets du Caire et surtout la mosquée de Méhémet Ali (imitant celle de Sainte-Sophie) dominant les autres*[162].

Flaubert experimenta formas, ao escrever e reescrever os mesmos eventos. Na página seguinte, lado a lado, somente as partes semelhantes, uma espécie de núcleo comum, já com variantes, do texto da carta e do texto reescrito no corpo do manuscrito (e não na margem).

[162] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 94.

carta	texto reescrito depois da viagem
Le soleil se levait en face de moi;	*En face le ciel a une bande d'orange du côté où va se lever le soleil.*
La vallée du Nil, baignée dans le brouillard, semblait une mer blanche immobile,	*Tout ce qui est entre l'horizon et nous est tout blanc et semble un océan;*
et le désert derrière, avec ses monticules de sable, comme un autre océan d'un violet sombre dont chaque vague eût été pétrifiée –	
Cependant le soleil montait derrière la chaîne arabique,	*cela se retire et monte - le soleil paraît - il va vite et monte par-dessus les nuages oblongs*
	derrière nous, quand nous nous retournons, c'est le désert - vagues de sable violettes. C'est un océan violet.
les prairies coupées de canaux étaient comme des tapis verts arabesqués de galon.	*et devant nous une immense verdure charmante, sillonnée de canaux infinis,*
Minarets du Caire, canges qui passent au loin, touffes de palmiers	*tachetée çà et là de touffes de palmiers; puis au fond, un peu sur la gauche, les minarets du Caire*

2.7 HAI KAI, A FORÇA IMAGÉTICA DE NARRATIVAS EM POTENCIAL

As anotações do cotidiano da viagem funcionam para Flaubert como um exercício que tem duas direções: escrever; e desenvolver a sensibilidade do olhar e de outros sentidos, como escuta e olfato. Não se trata apenas de olhar, mas de observar e sentir detalhes. Suas anotações refletem sua sensibilidade na escolha de um momento ou situação e o trabalho com as palavras, linguagem, forma. Em reflexões sobre a preparação do romance, Barthes aborda a passagem da forma breve e anotação (não necessariamente breve), rascunho, fragmento, ao romance, forma longa. Ele toma o haicai como forma exemplar de anotação e por meio do haicai pensa a enunciação. A frase mobiliza ao mesmo tempo a mensagem e a enunciação. Entre o haicai e a narrativa, há um movimento de condensação e expansão. Barthes situa a cena como forma intermediária, entre os dois movimentos. Ele se refere à anotação como

«captura», «*capture sur le vif*», o que a memória deve preservar, não a coisa, mas seu retorno e esse retorno já tem algo de frase. Sobre a técnica de fazer anotações e a disponibilidade para tomar notas (espécie de atenção flutuante), Barthes se refere à «caneta-câmara», não no sentido de dar a ver e sim como germe da frase. Ele se refere ao que nasce de um só movimento, observação e frase, a partir do conjunto caneta-papel, mão[163].

Também depois da viagem, em planos e roteiros de seus romances, Flaubert esboça ideias e o que vê ou imagina com imagens. Muitas ideias e cenas de seus romances se desenvolvem a partir de imagens. Escritura e imagem decorrem uma da outra, propõe Flaubert em sua correspondência. A seguir, carta para Louise Colet, de 30 de setembro de 1853. Na oração entre aspas, ele se refere à obra *Art Poétique*, de Boileau.

> *L'image, ou le sentiment bien net dans la tête, amène le mot sur le papier. L'un coule de l'autre. «Ce que l'on conçoit bien, etc.»*[164]

Em 8 de outubro de 1857, ele escreve para Bouilhet:

> *l'important avant tout est d'avoir des images nettes, de donner une illusion. Or, pour y arriver, il faut une abondance de plans secondaires dans lesquels je m'embourbe*[165].

As anotações da viagem podem ser lidas em ordem aleatória, como a forma breve e móvel de um haicai. Inúmeras frases evocam a natureza com verbos no tempo presente. A seguir, a seleção de algumas orações. Mudo a disposição das linhas para experimentar o texto em uma forma que se aproxima do haicai. Cada conjunto de três linhas contém uma imagem.

---

[163] BARTHES, R. *La Préparation du Roman I et II.* Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Ed. de Nathalie Léger. Paris: Seuil / IMEC, 2003, p. 135, 138-139 e 148.

[164] A imagem, ou o sentimento bem nítido na cabeça, leva a palavra ao papel, uma coisa decorre da outra. «O que se concebe bem, etc.» BRUNEAU, Jean. *Notes*. In: *Correspondance*. v. 2. Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1980, p. 445.
Nota, p. 1210: *Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement*. Boileau, *Art poétique*, ch. 1, v. 153.

[165] o importante antes de tudo é ter imagens nítidas, dar uma ilusão. Ora, para chegar nisso, é preciso uma abundância de planos secundários nos quais eu me embaraço.
FLAUBERT, G. *Correspondance*. v. 1 Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 769.

Poules sur les maisons,
elles ressemblent à celles des fellahs d'Alexandrie (et de toute l'Égypte).
Cela me semble lugubre, surtout au coucher de soleil.
[...]
Le soleil se couche;
les minarets de Fouah brillent en blanc à l'horizon;
à gauche, au premier plan, prairie verte.
[…]
Les eaux sont jaunes – il fait très calme – il y a quelques étoiles.
Vigoureusement empaqueté dans ma pelisse
je m'endors[166]

No primeiro conjunto, os modalizadores «[*les poules*] *ressemblent*» e «*Cela me semble*» evidenciam o observador; no terceiro conjunto, o enunciado contempla o observador «*empaqueté dans ma pelisse je m'endors*».

A seguir, outro excerto com uma seleção de orações. Grifo os modalizadores. Mais adiante, o mesmo excerto, sem pular partes.

Le soleil se couche. La verte Égypte au fond;
à gauche, pente de terrain toute blanche:
***on dirait** de la neige.*

Les premiers plans sont tout violets;
les cailloux brillent, baignés littéralement dans de la couleur violette,
***on dirait** que c'est une de ces eaux si transparentes qu'on ne les voit pas*
[...]

Un chacal court et fuit à droite –
***On les entend** glapir à l'approche de la nuit –*
Retour à la tente en passant au pied de la pyramide de Chéphren
[...]

***ça a l'air** d'une falaise, de quelque chose de la nature,*
d'une montagne qui serait faite comme cela,
de je ne sais pas quoi de terrible qui va vous écraser.
C'est au soleil couchant qu'il fait voir les pyramides[167].

[166] Galinhas sobre as casas,
elas parecem aquelas dos camponeses de Alexandria (e de todo Egito).
Isso me parece lúgubre, sobretudo ao pôr do sol.
[...]
O sol se põe;
os minaretes de Fouah brilham no horizonte, um brilho branco;
À esquerda, no primeiro plano, pradaria verde. Obs.: Não traduzi todo o excerto. Grifo meu.
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 83.

[167] Um chacal corre e foge à direita –
Escutam-se seus uivos com a aproximação da noite
Retorno à tenda passando pelo pé da pirâmide de Quéfren [...]
Obs.: Não traduzi todo o excerto. Grifo meu. Ibidem, p. 98.

Comparo a seguir o excerto do caderno de viagem e o texto correspondente reescrito.

Caderno de Viagem n° 4, BHVP

f° 28
promenade à cheval dans le désert
vallée de sable comme faite par

un seul coup de vent – grandes places
de pierre qui semblent de la lave
temps de galop – essai de nos cornets
silence – effet de grève marine –
nos moustaches sont salées lest âpre et
fortifiant – trace de
chacals, pas de chameau à demi
effacés par le vent – au haut de chaque
colline on s'attend à découvrir quelque chose
de nouveau et l'on ne découvre que
la même chose – parité du désert et
de l'océan – en revenant coucher de
soleil. la verte Égypte au fond, à
gauche pente blanche comme par
la neige effet d'hiver – premiers ~~caillo~~
plans tout violets, les cailloux brillent

– chacal qui court – ~~ils~~ on les entend
glapir à la nuit venante – retour
à la tente, en rasant la 2^e^ pyramide
qui me paraît démesurée et tout
à pic. cela a l'air d'une falaise
de quelque chose de naturel, d'une montagne
je ne sais quoi de terrible qui va
vous écraser – c'est au soleil couchant
qu'il faut voir les pyramides –
Dimanche 9 déc
8 1/2 du soir
sous la tente

Texto publicado, segundo o manuscrito120, contém o que Flaubert copia e reescreve depois da viagem

PROMENADE À CHEVAL dans le désert l'après-midi. Nous passons entre la première et la seconde pyramide – nous arrivons bientôt devant une valée de sable, faite comme par un seul grand coup de vent. Grandes places de pierre qui semblent de la lave – temps de galop – essai de nos cornets – silence. Il nous semble que nous sommes sur une grève marine et que nous allons bientôt voir les flots ; nos moustaches sont salées, le vent est âpre et fortifiant – des traces de chacal, des pas de chameau à demi effacés par le vent. En haut de chaque colline on s'attend à découvrir quelque chose de nouveau et l'on ne découvre que toujours le désert.

Nous revenons. Le soleil se couche. La verte Égypte au fond ;à gauche, pente de terrain toute blanche: on dirait de la neige. Les premiers plans sont tout violets; les cailloux brillent, baignés littéralement dans de la couleur violette, on dirait que c'est une de ces eaux si transparentes qu'on ne les voit pas, et les cailloux entourés de cette lumière glacée sur elle ont l'air métallique et brillent.Un chacal court et fuit à droite – On les entend glapir à l'approche de la nuit – Retour à la tente en passant au pied de la pyramide de Chéphren qui me paraît démesurée et tout à pic, ça a l'air d'une falaise, de quelque chose de la nature, d'une montagne qui serait faite comme cela, de je ne sais pas quoi de terrible qui va vous écraser. C'est au soleil couchant qu'il faut voir les pyramides.

(Dimanche 9 décembre, 8 heures et demie du soir sous la tente)[168]

Legenda
verde : mudanças no modo de escrever
laranja: o que só aparece em um dos textos

[168] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 97-98.

A forma abreviada do excerto, tal como está no caderno, se assemelha a uma lista, marcada pela presença do viajante, que se desloca a cavalo. Destaco expressões que dizem respeito ao viajante. Sua ação: «*promenade à cheval*»; seu corpo: «*nos moustaches sont salées*»; sua expectativa e percepção: «*on s'attend à découvrir quelque chose de nouveau et l'on ne découvre que la même chose*»; mais ações e percepções: «*en revenant*»; «*on les entend*»; «*retour à la tente, en rasant la 2^e pyramide qui me paraît démesurée*». No texto que escreve depois, ao acrescentar orações com o pronome «nós» e verbos que indicam movimento, Flaubert acentua a presença física do viajante na cena que descreve: «*Nous passons entre la première et la seconde pyramide – nous arrivons bientôt*; *nous allons bientôt voir les flots*» ; «*Nous revenons*».

Ao reescrever, ele muda o que no caderno aparece quase como uma lista entremeada ao texto, com a justaposição de elementos do ambiente[169]. Substantivos e adjetivos dessa lista se transformam em orações com sujeito e verbo (alguns permanecem justapostos, sem verbos).

vallée de sable	→	*nous arrivons bientôt devant une vallée de sable*
effet de grève marine	→	*Il nous semble que nous sommes sur une grève marine*
lest âpre et fortifiant	→	*le vent est âpre et fortifiant*
coucher de soleil	→	*Le soleil se couche*
comme par la neige	→	*on dirait de la neige*
premiers ~~caillo~~ plans tout violets	→	*les premiers plans sont tout violets*
chacal qui court	→	*Un chacal court*

[169] Sobre esse modo de escrever, cito Jeanne Bem: "*Le texte à demi-rédigé du Voyage en Égypte est composé, on l'aura remarqué, de petites unités juxtaposées, très souvent simplement ponctuées de tirets. Ces tirets seront une caractéristique des brouillons de Flaubert. [...] exercice d'écriture expérimentale, que Flaubert a gardé pour lui. La parataxe expérimentée dans les lettres et les textes de jeunesse devient ici un procédé systématique. Le discontinu est la grande tentation de l'être flaubertien [...] L'Orient et son désert sont une succession de brèves épiphanies. Cette écriture était atypique pour l'époque. Flaubert était persuadé que l'œuvre littéraire exigeait un style continu et soutenu*."
BEM, Jeanne. *L'écriture du désert chez Flaubert avant et après son voyage en orient*. In: *Le désert, un espace paradoxal*. Colóquio realizado na Universidade de Metz de 13 a 15 de setembro de 2001, p. 349-358. Ed. de Gérard Nauroy, Pierre Halen, Anne Spica. Bern: Peter Lang, 2003, p. 357.

A palavra «*effet*», que Flaubert emprega duas vezes no excerto do caderno, «*effet de grève marine*», «*effet* d'hiver», desaparece no texto reescrito. Um acréscimo maior chama a atenção no texto reescrito: «[*les cailloux*], *baignés littéralement dans de la couleur violette, on dirait que c'est une de ces eaux si transparentes qu'on ne les voit pas, et les cailloux entourés de cette lumière glacée sur elle ont l'air métallique et brillent*». «*les cailloux brillent*», que também está no caderno, é a oração que antecede o acréscimo. Em diferentes partes do que escreve sobre a viagem e de diferentes maneiras, mas muitas vezes com clichês, Flaubert representa a percepção de fenômenos da luz, questão que acompanha descobertas da ciência no século XIX e que atravessa, de maneira muito particular, a reflexão estética dos pintores, na época. A referência à luz e à cor violeta, e antes, a planos violetas, já presente no caderno, produz um efeito pictural.

2.8 SUCESSÃO DE IMAGENS: ESTRUTURA DE ÁLBUM. ESCREVER COM MÓDULOS

A produção material de uma imagem com meios de expressão artística (pintura, literatura ou outra arte) movimenta percepções, memória e imaginação em uma espécie de rede, que abrange interpretações, valores e configurações culturais. Francastel analisa o conjunto de condições que, de Giotto a Botticelli, contribuem para a eclosão da ordem visual que se estabelece a partir da Renascença. Ele se refere à figura e ao sistema de signos convencionais da pintura.

> *Par la figure, l'art associe des éléments qui, en aucun cas, n'ont pu se trouver accessibles aux sens dans l'ordre où ils sont présentés et qui entretiennent entre eux des rapports où le temps et l'espace* sont violés. *La figure constitue, en quelque sorte, par rapport non aux objets mais aux éléments dissociés de reconnaissance que notre oeil utilise pour explorer la mémoire, un fil conducteur de l'imaginaire. [...] L'ordre figuratif possède ainsi sa spécificité. Spécificité qui se manifeste dans le fait que toutes les figurations qui se réfèrent, en même temps, à l'actuel, au connu, à l'irréel et*

> *au possible suggèrent au spectateur l'existence d'un lieu, qui n'évoque pas nécessairement une configuration réalisable, mais une simple relation entre des signes fragmentaires, par quoi dans une image se trouvent toujours présents plusieurs lieux et plusieurs temps*[170].

Relaciono o que Francastel escreve sobre figuras picturais à produção imagética com palavras, processos da língua. A figuração plástica difere dos processos que movimentam o sistema de signos da língua, modalidades de enunciação e de argumentos da língua. Penso na imagem literária em sua relação com o que evoca de natureza visual. O visual da literatura, para além da materialidade da página (ou do suporte), é sempre virtual, sugestão, imaginação. A configuração material de uma pintura, assim como de um texto, resulta de uma combinação de estruturas imaginárias e repertório de experiências do artista e de quem faz a leitura ou apreciação da obra. Tais combinações se relacionam a contextos culturais e valores estéticos da época. Pensando no processo de verbalização associado à visão de um quadro e no processo de visualização durante a leitura de um texto, Vouilloux propõe que tanto o texto quanto a imagem plástica acionam as ordens verbal e visual, uma implicada na outra. A relação é de complementariedade, texto e imagem plástica mobilizam o agenciamento de enunciados e visibilidades, de maneira recíproca[171].

Segundo Bergez, o trabalho do artista consiste em semantizar a matéria pictural. A significação da obra pictural figurativa é construída por diferentes fatores (desenho, cor, composição etc.), a começar pelo tema, a cena representada e o conjunto de conotações a que é associada, na época em que é produzida. Quando o artista se afasta das normas, o sentido se elabora na transgressão, ruptura do código da imagem[172].

Em geral, as imagens nos cadernos da viagem ao Oriente não se apresentam subordinadas à estruturação do tempo cronológico, ainda que sejam apresentadas com as

---

[170] FRANCASTEL, Pierre. *La Figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris: Gallimard, 1967, p. 350-351.
[171] VOUILLOUX, Bernard. *Le tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle.* Paris: Hermann, 2011, p. 27.
[172] BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Colin, 2004, p. 61-62.

referências de tempo e espaço da viagem, do percurso. A liberdade para manipular o tempo é inerente ao ato de escrever (ainda que, por vezes, essa liberdade possa ser relativa, em função de gênero e outras limitações). Nos cadernos, Flaubert produz imagens que se constituem como fragmentos independentes, autônomos, transcendem a dimensão de experiência e tempo. Tempo e narrativa se relacionam, organizam a experiência. Nos cadernos da viagem, não há organização de relato, não há organização da experiência. As imagens funcionam como peças relativamente modulares, que em conjunto com outros elementos, possibilitam diferentes composições. Algumas dessas imagens funcionam como coringas, podem entrar em qualquer texto. Exemplos mais evidentes são as imagens de céu e pôr do sol, com suas inúmeras variantes. Céu, nuvens e sol podem emoldurar uma cena, valorizar ou destacar o que está em andamento, criar uma atmosfera ou ambiente, provocar ruptura, suspense, pausa. Diferentes imagens funcionam como clichês, mesmo em contextos deslocados. Nos cadernos do Oriente, Flaubert se exercita na produção de imagens e formas de escrever. De diferentes modos, fragmentos desses cadernos entram na composição dos seus romances. Entendo o fragmento no seu aspecto formal (por exemplo, estruturas de frase e modos de empregar os verbos) e também como tema (compreendendo uma imagem ou cena). Curiosamente, elementos que compõem imagens das anotações da viagem, tais como dromedários, palmeiras e o deserto, se inserem em contextos aparentemente incompatíveis de romances situados em Paris, como *L'Éducation sentimentale* e *Madame Bovary*. Assim como elementos do Oriente entram nos romances parisienses de Flaubert, objetos e móveis do Oriente entram na composição de pinturas da época, mesmo em quadros que não representam o Oriente.

Nos cadernos da viagem, frequentemente, as descrições são condensadas em formas breves, frases curtas, com grande força imagética. Esses textos produzem um efeito estético de álbum, com uma sucessão de imagens compondo cenas instantâneas, sem narração do que antecede ou sucede tais quadros. A imagem funciona como narrativa potencial do que não é

explicitado, sugere possibilidades para a criação em outros contextos, com novos elementos. Muitas vezes, Flaubert justapõe imagens sem desenvolver uma história. Cada imagem tem o potencial de se combinar com outros elementos em outras histórias, que não a da viagem.

Romances de Flaubert se desenvolvem a partir de imagens[173], sua escritura toma forma e se expande a partir de imagens[174]. Elas impulsionam a atividade de escrever. Abrangem esboços e ideias abstratas, ainda sem forma, como também modos descritivos.

Em estudo abrangendo descrições de viagens e descrições romanescas de Flaubert, Geneviève Bollème propõe que a descrição faz aparecer uma multiplicidade de histórias paralelas e perpendiculares à história central, o que é descrito irradia sua história. Segundo Bollème, o que caracteriza a descrição é sua tendência a operar por conta própria, como justaposição de histórias possíveis[175].

Flaubert integra em romances formas impregnadas de sua experiência no Oriente. O que foi publicado postumamente como relato de viagem não tem os limites de uma estrutura narrativa. Tal formato parece servir ao objetivo de manter as anotações como material em estado móvel, uma espécie de reserva para novos arranjos. Os cadernos de viagem abrangem um extenso repertório com visões panorâmicas, de valor topográfico, e descrições detalhadas de paisagem, pessoas, roupas, objetos, obras de arte etc. A experiência imagética e sensorial

---

[173] Muitos críticos entendem que a escritura de Flaubert se desenvolve a partir de imagens. Sobre isso, cito Isabelle Daunais:
C'est par l'image que commencent, à travers les carnets de repérage, un grand nombre de scènes des romans, par l'image que les personnages prennent connaissance de la réalité qui les entoure et rêvent leur vie future, par l'image que Flaubert, d'un brouillon à l'autre, fixe avec précision le réel qu'il a vu, observé, enregistré.
É pela imagem que começa, ao longo dos cadernos de apontamentos, um grande número de cenas dos romances, é pela imagem que os personagens tomam consciência da realidade que os cerca e sonham sua vida futura, é pela imagem que Flaubert, de um rascunho a outro, fixa com precisão o real que ele viu, observou, registrou.
DAUNAIS, Isabelle. *Flaubert et la scénographie romanesque*. Paris: Nizet, 1993, p. 14.
O comentário de Daunais sobre «fixar o real» me parece problemático. Entendo a imagem na escritura de Flaubert como relacionada à atividade imaginativa, impregnada de subjetividade. Abrange o que Flaubert observa mas não se atém à função de registro documental, a imagem impulsiona a imaginação.

[174] O papel da imagem na escritura de Flaubert tem sido tema frequente de estudos contemporâneos.
Nos últimos anos, o tema esteve no centro dos seminários realizados em Paris pela equipe Flaubert do Instituto de Textos e Manuscritos Modernos, com a coordenação de Anne Herschberg Pierrot. Os seminários estão disponíveis em áudio no site do ITEM sob os títulos «*Flaubert et le pouvoir des images*» (de 2012 a 2014) e «*Les querelles de l'image*» (em 2011e 2012).
Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13699>. Acesso em: 6 de jun. 2014.

[175] BOLLÈME, Geneviève. *La leçon de Flaubert*. Paris: Julliard, 1964, p. 203-204.

da viagem e a experiência de escrever se misturam. Manipular os cadernos facilita evocar a experiência e modos de escrever, até muitos anos depois da viagem. Os diferentes fragmentos de texto carregam uma espécie de virtualidade. Uma frase pode ser a semente para o início de um romance pela sugestão de uma imagem, um modo de escrever, um impulso, a descoberta de um tom para uma narrativa.

Ainda que Flaubert tenha procurado ordenar o que escreveu durante a viagem e depois (isso acontece especialmente na parte intitulada *La Cange*), ele não dá a seus cadernos uma organização de relato que desmonte o aspecto fragmentado. Predomina uma mistura de impressões, sem uma ordenação que relacione os diferentes fragmentos, que reúnem palavras árabes, sons, cheiros, o que Flaubert seleciona com o olhar e outros sentidos. Ao ordenar e recopiar seus manuscritos, ele não dá a suas anotações a ordenação de um livro. O material parece ordenado como álbum, coleção de imagens organizadas segundo a trajetória da viagem.

2.9 PROCEDIMENTOS DE ESCRITURA

A pesquisa em textos da viagem ao Oriente possibilitou a análise de procedimentos e traços que marcam a escritura de Flaubert. Contribui para a característica de visibilidade desses textos a associação de duas práticas: observar e escrever. Flaubert escreve a partir de impressões sensoriais, principalmente visuais. A experiência da viagem tem para ele o valor de educação do olhar e de prática de escrever. Especialmente nos cadernos, e no texto que reescreve depois, ele tende a explorar efeitos de simultaneidade, o tempo presentificado, sem relações causais, sem o desenvolvimento de ações encadeadas. Predominam relações espaciais, cenas, quadros. O modo como Flaubert organiza elementos no espaço representado possibilita aproximações entre modos de escrever e modos de composição pictural (volto a

essa questão mais adiante nesta tese, no capítulo *Da relação entre as artes de escrever e pintar*).

O tratamento do tempo é diferente na correspondência e no relato *La Cange*, que apresentam uma forma mais narrativa, com verbos que alternam os tempos presente e passado. Na correspondência e em *La Cange*, ele mistura tempos e espaços, que se descolam do tempo e espaço da viagem (ele se refere a outros lugares; imagina sua casa e como será sua volta etc.).

Não coube no âmbito desta pesquisa uma comparação mais extensa entre as anotações de Du Camp e os cadernos de Flaubert, que copiou trechos das anotações de Du Camp (e vice-versa) durante a viagem e mesmo depois. Segundo Gothot-Mersch, no manuscrito que escreve depois, algumas vezes, Flaubert modifica o que estava no caderno e adere à forma de Du Camp[176].

O movimento de formas, que circulam nos manuscritos da viagem ao Oriente e migram para os romances de Flaubert, com modificações, reforça a ideia de que os cadernos e outros manuscritos da viagem se constituem como laboratório, lugar de experiência com a linguagem. Formas semelhantes em *La Cange* e *L'Éducation sentimentale* exemplificam a mobilidade de modos de escrever dos textos da viagem para romances. Flaubert repete em romances procedimentos de escritura, tais como a justaposição de palavras e orações sem conectores, e a composição de quadros e cenas. Por outro lado, não há nos textos da viagem o que chamamos de discurso indireto livre, não há procedimentos de representação da fala e do pensamento produzindo ambiguidade, a mistura de vozes e pontos de vista do narrador e de personagens – característica que marca os romances de Flaubert. O que Flaubert escreve durante a viagem se relaciona a seu ponto de vista. Não há narrador e personagem. Entretanto,

[176] Não dá para saber se Du Camp faz a mesma coisa, pois só há uma versão das suas anotações. Sobre semelhanças nas anotações feitas durante a viagem, não dá para saber quem formula primeiro a ideia ou forma e quem copia. GOTHOT-MERSCH, Claudine. *Préface* (2005), p. 7-49. In: FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 31-32.

de certo modo, o viajante Flaubert assume a posição de narrador e personagem de suas anotações, ainda que não produza uma forma mais estruturada de relato. Ele supostamente vivencia o que narra. Em seus romances, o narrador se movimenta no texto, por vezes adere ao ponto de vista de um personagem e, então, a consciência do personagem passa a ocupar totalmente a tela imaginária do romance[177]. Nos textos da viagem, o ponto de vista corresponde à consciência e percepção (principalmente visual) do viajante.

Resumo, a seguir, elementos da prática de Flaubert, ao escrever durante a viagem, e características formais desses textos, conforme análise realizada ao longo do capítulo.

Cadernos 4 e 5

A prática: viajar e escrever. Educação do olhar e prática de escrever.

Flaubert é observador de um mundo estranho: o Oriente.

Ele associa o exercício de contemplar e observar a natureza (mas não só a natureza) à ação de escrever, exercício de criação literária.

Escreve a partir de impressões sensoriais, principalmente visuais.

Busca apoio de suportes visuais para escrever; frequentemente escreve o que vê.

Flaubert lê e copia partes das anotações de Du Camp (e vice-versa; os dois empregam estruturas de frases, palavras, figuras de linguagem e comparações iguais ou semelhantes sobre os mesmos eventos).

Frequentes alusões a partidas e chegadas; descreve trajetos.

Por vezes, o percurso ou etapa da viagem antecede o texto, como um subtítulo (nos textos publicados alguns desses subtítulos podem ser acréscimos editoriais).

O espaço é matéria para escrever.

A descrição narrativa nos cadernos em geral se atém ao tempo e espaço definidos pelo trajeto, não há lembranças.

Predomina o modo descritivo. A narração também é descritiva. As descrições são condensadas em formas breves, frases curtas, com grande força imagética.

Produção de imagens

A unidade narrativa mais simples nos cadernos é uma imagem, que corresponde à observação do cotidiano.

[177] RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. *Espaço e imaginação em L'Éducation sentimentale, de Flaubert.* 2010. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Inédita. São Paulo, 2010, p. 96.
Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-03032011-104642>. Acesso em: 31 mar. 2014.

A imagem funciona como narrativa breve ou narrativa potencial do que não é explicitado.

As imagens são delimitadas espacialmente.

Relação com o espaço

Descrever o espaço se equipara a criar, inventar espaços.

O espaço também funciona como tela, que recebe imagens da tela mental.

Tratamento do espaço: o movimento no espaço produz novas imagens; o espaço é circunscrito ao perceptível. A construção do espaço resulta de uma geometria do perceptível.

Ponto de vista

A descrição da paisagem corresponde ao espaço em que Flaubert se move, a narração descritiva acompanha seu deslocamento e seu ponto de vista.

Esboça o que vê ou imagina. As imagens correspondem ao olhar do viajante.

Alterna visões panorâmicas, de valor topográfico, e descrições detalhadas de paisagem, pessoas, rostos, roupas, objetos, obras de arte.

O olhar é emoldurado. O espaço se torna quadro.

Da relação com a pintura

A natureza é representada com figuras e cores emprestadas de um repertório cultural sob a forma visível de um quadro.

Organiza a paisagem em planos; organiza elementos segundo relações espaciais, compõe quadros (modo de descrever que equivale à composição pictural).

Formas estilizadas de paisagem se constituem por sobreposição e acúmulo de cores. Tais imagens se organizam como sequências de momentos em que a paisagem se transforma, particularmente durante o pôr do sol.

Descreve movimentos da paisagem (pôr do sol, mudança de cores e de luz).

Por vezes, os elementos da paisagem se apresentam quase que somente como formas que servem de suporte para tons e cores, que se sobrepõem.

Representa a percepção de fenômenos da luz. Cria efeitos picturais de claro-escuro, efeitos de natureza plástica, imagética, visual.

Emprega vocabulário pictural.

Cria uma sucessão de quadros, histórias sem duração.

Da relação com o tempo

Deslocamento no espaço associado a datas.

Descreve o espaço em um tempo quase suspenso, embora definido por um enquadramento inicial que é a data, supostamente do dia em que o texto é escrito.

Tempo presentificado, disposto conforme a passagem dos dias.

As imagens se constituem como fragmentos independentes, autônomos; transcendem a dimensão de experiência e tempo.

Sucessão de imagens que compõem cenas instantâneas, sem a narração do que antecede ou sucede tais cenas. Coleção de imagens, efeito estético de álbum.

Em geral, as imagens não se apresentam subordinadas à estruturação do tempo cronológico, ainda que sejam apresentadas com as referências de tempo e espaço do percurso.

Indicações de lugar e data (por vezes, horas), seguindo a ordem cronológica. Tais indicações não se relacionam a articulações narrativas.

Os eventos se sucedem em ordem cronológica, segundo o deslocamento no espaço, sem uma ordem de relações causais ou de outra natureza. Os eventos não constituem uma intriga.

Outras características formais

Acumula palavras ou grupos de palavras com a mesma função dentro da estrutura da frase.

Estilo quase telegráfico, formas abreviadas: lista elementos da mesma natureza separados por vírgulas ou traços; justapõe palavras e orações sem elementos de coesão; quase não há relações de causalidade, subordinação e coordenação entre as orações; suprime ou faz uso restrito de verbos e conectores.

Verbos frequentemente no presente do modo indicativo. Os verbos no presente aproximam os tempos da ação e do relato, criam um efeito de proximidade ou coincidência entre o ato físico de observar e o ato de escrever.

Frases que só aparecem no texto reescrito não necessariamente seguem o padrão de verbos no presente, com uso restrito de conectores.

Efeitos sensoriais; efeitos de natureza plástica, imagética, visual.

Motivos e temas se confundem com clichês (quase obrigatórios na representação do Oriente, na época) e topos (exemplo mais evidente: o pôr do sol). Colagem de clichês.

Material heterogêneo que se apresenta como reunião de fragmentos, não constitui uma forma ordenada e redigida.

Por vezes, excesso de comparações e figuras de linguagem (quase uma caricatura, no limite do grotesco).

Constantes semânticas: céu, sol, nuvens, pôr do sol. Frequentemente são os elementos mais importantes de descrições. Variações de formas ao descrever o céu.

Fórmulas de comparação e metáforas: menos frequente do que em romances, mas aparecem em imagens do céu e descrições de paisagem.

Céu, sol e outros elementos da natureza ocupam a função sintática de sujeito em orações com verbos de ação.

Elementos figurativos da natureza tais como céu, nuvens e sol parecem funcionar como fórmula ou esquema de produção discursiva com uma estrutura modular relativamente autônoma, facilmente transportável de um texto para outro.

A descrição da natureza, em geral, não é associada a estados de ânimo.

Repete comparações, expressões. Formas convencionais e recorrentes.

Formas e modos de escrever se movimentam, passam das anotações de Du Camp para as de Flaubert e vice-versa. Determinadas formas convencionais que os dois empregam são encontradas em outros textos da época, especialmente em relatos de viagem do Oriente.

Correspondência

A carta é material poético, enunciação que busca efeitos por meio de experimentações formais. Também é um espaço para contar a viagem.

O interesse da experiência se relaciona ao gesto de escrever.

Cenas que produzem, alternadamente, a impressão física de sons e movimento e a impressão plástica de quadros, quase estáticos.

Em uma carta, Flaubert rasura a palavra «*tableau*» e substitui por «*image*». As palavras dizem respeito à reflexão do escritor sobre a forma que elabora. Até que ponto as noções de quadro e imagem se equiparam para Flaubert? No texto que escreve depois da viagem, ele emprega a palavra «*souvenir*» no lugar de «quadro».

Trabalha com a forma e a sonoridade, visando objetivos estéticos.

Descreve em carta para Bouilhet a Esfinge, tal como vê na fotografia de Du Camp. Cria uma imagem a partir de outra imagem, no caso, uma fotografia (em romances, ele cria

imagens literárias a partir de imagens produzidas por outros meios e outras formas de arte, tais como pinturas, gravuras, vitrais).

Muitas vezes, o que escreve em cadernos, reescreve em cartas.

Forma mais narrativa, comparativamente aos cadernos.

Manuscrito 120 (com o que Flaubert copia e reescreve logo depois da viagem)

Mantém a base das anotações da viagem sem muita ordenação, tal como um diário, com data e trajeto.

Copia os cadernos com relativamente poucas intervenções; não adiciona conhecimentos sobre os lugares visitados; não adiciona informações complementares, só o que interessa do ponto de vista formal (visando efeitos no texto e visibilidade das imagens).

Acresenta advérbios e locuções adverbiais de lugar. Os acréscimos tendem a definir de modo mais detalhado e preciso a localização e a posição espacial dos diferentes elementos que compõem a descrição.

Acresenta trechos de cartas que mandou durante a viagem para Bouilhet e para a mãe. Copia esses trechos no manuscrito 120 com poucas modificações.

Por vezes, transforma em orações com sujeito e verbo o que aparece nos cadernos sob a forma de lista.

La Cange (relato que não está nos cadernos de viagem)

Modo narrativo mais estruturado.

Forma organizada retrospectivamente.

Diferença de tratamento de tempo e espaço comparativamente às anotações dos cadernos. Sobrepõe diferentes temporalidades e diferentes espaços.

Insere descrições justificadas por devaneios e lembranças; alterna descrições da paisagem e do ambiente com lembranças e pensamentos (procedimento frequente em romances, presente também no relato *Par les Champs et par les grèves*, sobre a viagem da Bretanha).

Enumera possibilidades sobrepondo alternativas que se excluem.

Acumula palavras ou grupos de palavras com a mesma função dentro da estrutura da frase.

Insere listas em diferentes estruturas de frases.

Semelhança do trecho no navio, indo para Marselha, com o início de *L'Éducation sentimentale*, quando o protagonista do romance, Frédéric está em um navio. A semelhança indica provável leitura do caderno ao escrever essa parte do romance.

Emprega de maneira alternada os pronomes, *«je»*, *«on»* e *«vous»*.

3. MIL E UMA NOITES DO ORIENTE

Temas orientais no imaginário francês antecedem a expedição de Napoleão ao Egito, em 1798, marco importante para a história das relações entre a França e o Oriente, e para o desenvolvimento dos estudos franceses sobre o Egito. Anterior e também de grande impacto na construção do imaginário europeu sobre o Oriente é a primeira versão francesa da obra *Mil e uma noites do Oriente*, publicada a partir de 1704, em doze volumes. Essa versão, de Antoine Galland, é adaptada para o leitor europeu e inclui acréscimos. Segundo Aboubakr Chraibi[178], Galland acrescenta histórias da tradição árabe, tais como as histórias de Aladim e de Ali Baba, transmitidas por um viajante sírio de passagem por Paris. As referências a um livro persa intitulado *Mil e uma noites do Oriente* remontam ao século IX. Cópias de manuscritos mais antigos, desaparecidos, datam dos séculos XV a XIX. A tradução de Galland alimenta o orientalismo[179]. Entre os trabalhos eruditos que contribuem para o orientalismo, destaco a tradução do Corão, por Claude Étienne Savary, em 1783, e a fundação da Escola de Línguas Orientais, em 1795.

O que me interessa ressaltar aqui é a forma do livro *Mil e uma noites do Oriente*. O conjunto é constituído por uma narrativa inicial que estabelece uma espécie de moldura. As demais histórias funcionam de maneira relativamente autônoma. A unidade do conjunto resulta do contexto dado pela narrativa inicial e de fórmulas que se repetem antes e depois de cada história[180]. Essas fórmulas me fazem pensar na arte árabe, nos padrões geométricos de azulejos, tapetes e portas entalhadas de madeira. Os padrões variam, mantendo elementos comuns, de tal modo que possibilitam a formação de diferentes conjuntos, inúmeras combinações entre as partes e inúmeras maneiras de se olhar a obra. A superfície plana ganha

[178] Professor e conselheiro científico para a exposição *L'Orient Fabuleux des Mille et Une Nuits*, realizada no período de 27 de novembro de 2012 a 28 de abril de 2013, no Instituto do Mundo Árabe, em Paris.
[179] Figaro Scope, suplemento do Figaro n. 21251, 28 nov. 2012, sobre a exposição *L'Orient Fabuleux des Mille et Une Nuits*, realizada em 2012/2013 no Instituto do Mundo Árabe, em Paris, p. 2 e 3.
[180] Antes de cada história: «Disse Sahrazad: Eu tive notícia, ó rei venturoso, de que [...]». Depois de cada história: «E a aurora alcançou Sahrazad, que parou de falar».
Anônimo. *Livro das Mil e uma noites*. v. 3.Traduzido do árabe por Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2007.

profundidade quando o olhar se detém para contemplar o emaranhado dessa forma mutante. Essa é minha percepção, experiência pessoal e não informada. Nada sei sobre os padrões da arte árabe, que aguçam minha imaginação. Intuo matéria e espírito (natureza sensível e religiosa) entrelaçados nessa arte não figurativa.

A escritura de Flaubert nos cadernos do Oriente se insere em uma moldura – a viagem, etapas da viagem, os diferentes lugares, o que o viajante contempla. Nem sempre Flaubert cria histórias. Mais frequentemente compõe quadros, imagens, sempre delimitadas espacialmente. O fio tênue que liga as diferentes imagens é o olhar do viajante, em constante movimento. Determinadas fórmulas se repetem: as referências a partidas, chegadas, trajetos; modos de descrever a paisagem, o céu, o pôr do sol.

Os padrões geométricos orientais possibilitam variações para o enquadramento, estimulam o olhar a percorrer a obra. O olhar contemplativo descobre outros ângulos da obra, delimita novas cenas abstratas, que extrai do conjunto. Penso na arte de Flaubert e Delacroix, textos e telas com janelas, portas, arcos, planos, linha do horizonte, caminhos – figuras que, como os padrões geométricos, possibilitam várias molduras dentro de um mesmo quadro. Cada moldura evidencia uma cena, ou um detalhe. O tema só existe enquanto tema pela relação que estabelece com o que está fora do quadro. O mesmo quadro pode ser olhado de diferentes maneiras – ainda que isso soe como um clichê. Chamo a atenção para algo da forma oriental que prende o olhar ou a atenção com um enigma, como nas *Mil e uma noites*, algo que parece se relacionar ao entrelaçamento das partes compondo múltiplas formas, como se nos contornos dessas múltiplas formas houvesse uma passagem secreta para outras dimensões.

3.1 O ORIENTE E O PROJETO ESTÉTICO DE ESCRITORES FRANCESES NO SÉCULO XIX

A literatura de viagem, da época, é marcada pela reflexão sobre ruínas monumentais do passado e a observação de tradições, costumes. Chateaubriand afirma em prefácio da primeira edição de seu livro, de 1811, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, que foi ao Oriente buscar imagens. Ele viaja nos anos de 1806 e 1807. Lamartine tem 42 anos, quando viaja em 1832 com a mulher e a filha, Julia, de 10 anos, que estava doente e morre em Beirute. Acompanham Lamartine e sua família três amigos, entre eles um médico, e seis empregados domésticos. Publicado em 1835, o título do relato de Lamartine – *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient* (*Lembranças, impressões, pensamentos e paisagens durante viagem ao Oriente*) – evidencia o aspecto subjetivo dessa literatura. Em «advertência» que antecede o relato, ele exalta Chateaubriand e explica que não escreve um livro ou viagem mas impressões:

> *AVERTISSEMENT*
>
> *Ceci n'est ni un livre, ni un voyage; je n'ai jamais pensé à écrire l'un ou l'autre. Un livre, ou plutôt un poème sur l'Orient, M. de Chateaubriand l'a fait dans l'Itinéraire; ce grand écrivain et ce grand poète n'a fait que passer sur cette terre de prodiges, mais il a imprimé pour toujours la trace du génie sur cette poudre que tant de siècles ont remuée. Il est allé à Jérusalem en pèlerin et en chevalier, la bible, l'évangile et les croisades à la main. J'y ai passé seulement en poète et en philosophe; j'en ai rapporté de profondes impressions*[181].

[181] ADVERTÊNCIA
Isto não é um livro nem uma viagem; nunca pensei em escrever nem uma coisa nem outra. Um livro, ou antes, um poema sobre o Oriente, o Sr. de Chateaubriand o fez em o Itinerário; esse grande escritor e esse grande poeta, além de passar sobre essa terra de prodígios, ainda imprimiu para sempre o traço de gênio sobre essa poeira que tantos séculos sacudiram. Ele foi para Jerusalém como peregrino e cavaleiro, a bíblia, o evangelho e as cruzadas na mão. Eu estive lá somente como poeta e filósofo; eu trouxe impressões profundas de lá.
LAMARTINE, Alphonse de (1790-1869). *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832-1833)* ou *Notes d'un voyageur I*, p. 5. *Œuvres complètes de Lamartine*. T.7,1. Publicados e inéditos. Chez l'Auteur: Paris, 1861.
Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2100858/f5.image.r=lamartine.langFR >.
Acesso em: 12 ago. 2012.

O termo impressão aparece nos discursos de viagem do romantismo, pressupõe a relação do que é observado com o sujeito que observa. Depois, é associado à mudança estética que acontece na pintura.

Flaubert se insere em uma tradição de escritores que pegam o navio rumo ao Oriente, viagem que mobiliza recursos consideráveis e requer tempo, meses, na época. Escritores e pintores, tais como Delacroix e Adrien Dauzats, contribuem para a difusão do gosto pelo Oriente na Europa. Em 1832, Delacroix acompanha a missão diplomática francesa enviada ao Marrocos. Ao longo da viagem, ele preenche seus cadernos com croquis, anotações e aquarelas; material de estudo para realizar seus quadros com temas do Marrocos, depois da viagem, no seu ateliê em Paris. Adrien Dauzats acompanha o barão Taylor no Oriente. A viagem inclui uma missão no Egito em 1830 para acertar em Tebas o envio de dois obeliscos para a França[182]. Os desenhos do Oriente de Dauzats integram o relato *Quinze jours au Sinaï*, publicado em 1838, escrito pelo amigo Alexandre Dumas, que não foi nessa viagem (depois, Dumas foi para a Espanha e para a África do Norte). Dumas escreve tomando por base as anotações de Dauzats. Dauzats ilustra outras obras do barão Taylor: *La Syrie, l'Égypte, la Palestine et la Judée*, de 1839, que aborda aspectos históricos e arqueológicos, e posteriormente, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Em 1839, ele acompanha o duque de Orleans em expedição à Argélia.

Alguns escritores do século XIX organizaram seus relatos para que fossem publicados, alguns já partiram para o Oriente com a intenção de publicar o relato. É o que escreve Nerval, em carta para o pai. Seu relato é composto por diferentes partes onde se alternam descrições, narrativa e preocupações religiosas. Há uma unidade no conjunto, ainda que o primeiro tomo

[182] Em 1830, Méhémet Ali tinha oferecido à França os dois obeliscos de Luxor. A França fica com um dos obeliscos, que é colocado na Praça de la Concorde em 25 de outubro de 1836. O obelisco chega a Paris em dezembro de 1833. Nota 1 da pág. 186, pág. 657. In: FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006.

seja bem diferente do segundo. Nerval faz um trabalho de recriação literária, durante anos, visando à publicação. Não é o caso de Flaubert.

O relato de Nerval é publicado em 1851, oito anos depois do seu retorno de Constantinopla. Desde 1840, ainda em Viena, ele manda artigos para a imprensa. Ele transforma crônicas e anotações nos capítulos que constituem o livro *Voyage en Orient*. Compõe uma espécie de fabulação, misturando o percurso de duas viagens, a primeira, em 1839, para a Áustria e a Suíça. Ele pretendia seguir até Veneza e Constantinopla, mas volta para Paris antes do pretendido. Na segunda viagem, ele parte de Paris, em 1842. Embarca em Marselha para Alexandria[183]. Ele aluga uma casa no Cairo e procura se adaptar aos costumes. Segundo escreve, ele chama atenção dos vizinhos por ser solteiro e não ter uma mulher na casa. Então, ele compra uma escrava. Ele descreve as tentativas que faz para compreender questões culturais no relacionamento com a escrava, descreve o que entende como crenças e expectativas dessa mulher. Durante oito meses, ele procura viver como um cidadão do Cairo, conforme escreve em *Voyage en Orient* [184].

Na viagem de Flaubert, o deslocamento é constante, ele não se fixa em um lugar. Destaco a diferença não só na concepção da viagem mas nos objetivos de Flaubert e Nerval com relação ao que escrevem da viagem. As anotações de Flaubert não se submetem ao objetivo de produzir um relato visando à publicação.

Ao analisar os cadernos de Flaubert, e não somente os cadernos de viagem, Dufour relaciona a aprendizagem que resulta da experiência física no espaço à coordenação de frases,

---

[183] HERBAULT, François. *Introduction du Voyage en Orient, de Nerval*. p. 7-14. In: NERVAL, Gérard de. *Voyage en Orient*. [1851] Tomo I Europe Centrale Égypte. Introdução e cronologia de François Herbault. Paris: René Julliard, 1964.

[184] *Je ne regrettais pas de m'être fixé pour quelque temps au Caire et de m'être fait sous tous les rapports un citoyen de cette ville, ce qui est le seul moyen sans nul doute de la comprendre et de l'aimer; les voyageurs ne se donnent pas le temps, d'ordinaire, d'en saisir la vie intime [...]*
Eu não me arrependia de ter me fixado no Cairo por um tempo e de ter me tornado sob todos os aspectos um cidadão dessa cidade, o que é o único modo, sem dúvida alguma, de compreender e amar o Cairo; os viajantes, em geral, não se dão o tempo de apreender a vida íntima da cidade.
NERVAL, Gérard de. *Voyage en Orient*. [1851] Tomo I Europe Centrale Égypte. Paris: René Julliard, 1964, p. 233.

imagens e pontos de vista. Dufour propõe que, para Flaubert, ver já é conceber o que pode se tornar um detalhe de sua criação literária. Os cadernos de viagem são cheios de anotações que correspondem à aprendizagem do espaço, sua geometria e dispersões, apreensão de cores, volumes[185].

3.2 ORIENTE: TERRA DE PEREGRINAÇÃO

O caráter ritual, iniciático e coletivo da viagem ao Oriente, no século XIX, não está desvinculado de empreendimentos coloniais e de apropriação de uma cultura pela outra. Envolve ações do âmbito da diplomacia, planos militares, científicos e técnicos. A viagem ou peregrinação para o Oriente abrange Grécia, Ásia Menor, Síria, Palestina e Egito. A Grécia foi província turca, é considerada Oriente, mesmo depois de conseguir sua independência política. A viagem tem um significado simbólico de retorno à cultura de origem. Na época, é retomada a tradição de peregrinação à terra santa, berço do cristianismo. Até agnósticos como Lamartine escrevem que se emocionam ao encontrarem no Egito e na Palestina traços da história santa aprendida na infância. Chateaubriand na Palestina lembra que um antepassado da sua família esteve no Oriente em companhia de São Luís. A viagem traz a possibilidade de uma espécie de renascimento, o viajante deixa para trás sua existência mundana. O contato com o mar, o deserto, as montanha e o céu lembram a grandeza da criação. O peregrino tem a possibilidade de experimentar prazeres da viagem, a liberdade, os devaneios a cavalo.

---

[185] DUFOUR, Philippe. *Carnets de romanciers (Flaubert, Zola, James)*. In: *Littérature*, revista trimestral, Paris: Larousse, dez. 1990, n. 80, p. 66.
Le carnet est bien ce lieu de réflexion où le romancier expérimente sa propre relation à la complexité des choses – que ce soit leur teneur spatiale, leur amas documentaire, leur composition sociologique, ou leurs charges affectives et sensibles – pour que le devenir de la représentation narrative y trouve à la fois matière et forme. Le carnet accueille l'afflux des «*impressions*»*, il recèle le lent travail qui doit nécessairement se faire pour que tout ce qui est accumulé devienne œuvre, tôt ou tard [...]*
O caderno é bem esse lugar de reflexão onde o romancista experimenta sua relação com a complexidade das coisas – seja o teor espacial, a massa documentária, a composição sociológica, ou cargas afetivas e sensíveis – para que o devir da representação narrativa encontre aí ao mesmo tempo matéria e forma. O caderno acolhe o fluxo de «impressões», ele guarda o lento trabalho que necessariamente se deve fazer para que tudo que é acumulado se torne obra, cedo ou tarde [...]
Ibidem, p. 70.

A obra *Mil e uma noites* veicula na literatura de ficção um Oriente de fantasia. A reflexão política modifica essa imagem idílica. A ideologia europeia com relação ao Oriente se desenvolve no século XVIII. Montesquieu cita o regime otomano como exemplo para sua teoria do despotismo asiático, que ele relaciona à falta de leis. No *Ensaio sobre os costumes*, Voltaire parece adotar uma postura inversa. Ele considera preconceito definir o governante turco como déspota ou crer que toda a população é escrava do Sultão. Ele lança a ideia da tolerância com relação aos muçulmanos. Ao escrever sobre a tomada de Constantinopla, ele se mostra a favor dos Otomanos e contra os Bizantinos. No fim do século XVIII, com a autoridade de viajante, Volney descreve de maneira sombria as instituições que vê em funcionamento no Egito e na Síria[186].

Em viagem por lugares sagrados do Oriente, em constante deslocamento, Flaubert é um europeu que experimenta a alteridade e também é peregrino, mesmo que não se refira a si mesmo nesses termos em seus cadernos. No último parágrafo do texto a seguir, ele relaciona a contemplação da natureza a um sentimento de «felicidade solene», «volúpia íntima de todo o seu ser».

> *Quand nous sommes arrivés devant Thèbes, nos matelots jouaient du tarabouk; le bierg soufflait dans sa flûte; Khalil dansait avec des crotales. Ils ont cessé pour aborder.*
> *C'est alors que jouissant de ces choses, au moment où je regardais trois plis de vagues qui se courbaient derrière nous sous le vent, j'ai senti monter du fond de moi un sentiment de bonheur solennel qui allait à la rencontre de ce spectacle; et j'ai remercié Dieu dans mon coeur de m'avoir fait apte à jouir de cette manière. Je me sentais fortuné par la pensée, quoiqu'il me semblât pourtant ne penser à rien – c'était une volupté intime de tout mon être*[187].

Ele descreve o que parece ser uma experiência de natureza sensível e mística. Ao fazer isso, manipula fórmulas que aparecem em textos de outros escritores. No âmbito desta pesquisa, mais direcionada para a análise formal de processos de escritura, não cabe pensar se

[186] BERCHET, Jean-Claude. *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIX^e siècle*. Paris: Robert Laffont, 2001, p. 12, 14, 17-18, 83, 587 e 589.
[187] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 130-131.

sentimentos e situações correspondem à experiência de Flaubert. O aspecto místico não aparece muito nos cadernos. Aparece mais o interesse pelo conhecimento, ritos e práticas religiosas.

Em outro trecho do caderno, entre referências à natureza, a experiência de solitude e silêncio. Não há exuberância de cores, somente a referência à luz, que cai verticalmente com uma transparência preta.

> *Je reviens à la tente tout seul par le désert et derrière les montagnes – silence – silence – silence. La lumière tombe d'aplomb – elle a une transparence noire. – Je marche sur les petits cailloux, la tête baissée – le soleil me mord le crâne*[188].

A viagem de Flaubert pode ser associada a uma espécie de formação, com o deslocamento do olhar para novas paisagens, outra cultura, outros povos, algo como um ritual de passagem. É evidente em romances, correspondência e cadernos de viagem seu interesse por temas religiosos, não só da religião católica. Em geral, seu interesse se relaciona a objetivos literários. A religião é tema que atravessa seus romances. Muitos anos depois da viagem ao Oriente, ao preparar o capítulo de *Bouvard et Pécuchet* sobre religião, Flaubert fará leituras bem diversificadas abrangendo literatura religiosa e espiritual (misticismo, ascetismo)[189].

Na carta a seguir, ele manda notícias para a mãe, descrevendo um assunto bem mais fácil de abordar com ela do que suas experiências sexuais no Oriente, que ele também narra

---

[188] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 156.

[189] Segundo Dord-Crouslé, Flaubert realiza leituras sobre religião para *Bouvard et Pécuchet* em três períodos distintos: entre o verão de 1872 e a primavera de 1874, juntamente com leituras para a preparação geral do romance; no fim de 1878 e início de 1879, quando ele reuniu documentação para os três últimos capítulos do romance; e em outubro e novembro de 1879, logo antes de redigir o capítulo sobre religião. O dossiê «religião», conservado atualmente pela Biblioteca municipal de Rouen, faz parte de documentos reunidos por Flaubert para elaborar *Bouvard et Pécuchet*. Integra um dos oito volumes de «documentos diversos» relativos ao romance. Foram doados à biblioteca em 1914 pela sobrinha de Flaubert, Caroline Franklin Grout.
DORD-CROUSLÉ, Stéphanie. *Flaubert et la «religion moderne». À partir du dossier «Religion» de Bouvard et Pécuchet*. Revista *Flaubert*, n. 4, 2004. *Flaubert et les sciences*. Exemplar dirigido por Florence Vatan. Disponível em: «http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/08dord.php». Acesso em: 12 abr. 2014.

na correspondência com a mãe, ao descrever a dança e a sensualidade das dançarinas, mas de modo comedido, velado. Ao narrar o encontro com religiosos coptas, ele emprega alguns dos motivos que se repetem nas anotações de viagem: a referência ao céu azul, descrição da paisagem e do ambiente, descrição das pessoas por meio de uma característica, tal como a barba.

> *Donc je reviens à l'évêque. Il m'a reçu avec moult politesses; on a apporté le café et bientôt je me suis mis à lui pousser des questions touchant la trinité, la Vierge, les évangiles, l'eucharistie; toute ma vieille érudition de Saint Antoine est remontée à flot. C'était superbe, le ciel bleu sur nos têtes, les arbres, les bouquins étalés, le vieux bonhomme ruminant dans sa barbe pour me répondre, moi à côté de lui, les jambes croisées, gesticulant avec mon crayon et prenant des notes, tandis qu'Hassan se tenait debout, immobile, à traduire de vive voix et que les trois autres docteurs, assis sur les tabourets, opinaient de la tête et interprétaient de temps à autre quelques mots. Je jouissais profondément. C'était bien là ce vieil Orient, pays des religions et des vastes costumes. [...] La religion copte est la plus ancienne secte chrétienne qu'il y ait, et l'on n'en connaît presque rien, pour ne pas dire rien, en Europe (du moins que je sache). J'irai de même chez les Arméniens, chez les Grecs, les Sunnites, et surtout chez les docteurs musulmans*[190].

Na região onde viveu o eremita Santo Antão, Flaubert pensa em *La Tentation de Saint Antoine* (a primeira versão), que escreveu antes da viagem. Ele está no ambiente de seitas e religiões que tinham despertado sua paixão antes de ir para o Oriente.

Leio na expressão «*C'était bien là ce vieil Orient, pays des religions et des vastes costumes*», «Era bem esse velho Oriente, país das religiões e dos muitos costumes», a referência a temas que interessam Flaubert e abrangem expectativas com relação à viagem. Ao se referir a «esse velho Oriente», ele se relaciona com uma ideia construída na sua mente desde muitos anos antes da viagem, a partir de leituras e de imagens.

Em sua obra, ele se mostra interessado e ao mesmo tempo bastante crítico com relação à religião católica. A postura crítica predomina no excerto que segue.

[190] Carta de Flaubert de 5 de janeiro de 1850, do Cairo, para sua mãe. In: *Correspondance*. v. 1. Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 559-560.

> *JÉRUSALEM, 11 août 1850*
> *Voilà le troisième jour que nous sommes à Jérusalem. Aucune des émotions prévues d'avance ne m'y est encore survenue – ni enthousiasme religieux, ni excitation d'imagination, ni haine des prêtres, ce qui au moins est quelque chose. Je me sens devant tout ce que je vois plus vide qu'un tonneau creux – ce matin dans le Saint-Sépulcre, il est de fait qu'un chien aurait été plus ému que moi. [...] Mais comme tout cela est faux, comme ils mentent, comme c'est badigeonné, plaqué, verni, fait pour l'exploitation, la propagande et l'achalandage! Jérusalem est un charnier entouré des murs*[191].

«*Aucune des émotions prévues d'avance*» – Flaubert confronta suas expectativas com o que vê; descreve sua decepção em Jerusalém.

3.3 ORIENTE SONHADO E DISCURSOS SOBRE O ORIENTE

Ao escrever em 1835 na *Revue des Deux Mondes* sobre o relato de Lamartine, Gustave Planche[192] denuncia o que chama de teoria política para ocidentalizar a Ásia. Em sua crítica, ele evidencia o modo como o europeu apreende a cultura oriental a partir de leituras, conhecimentos e experiências condicionadas por uma perspectiva autocentrada.

> *[...] je ne sais comment expliquer l'inépuisable inspiration, qui anime le voyageur; il devine les institutions qu'il coudoie, comme s'il n'avait qu'à fouiller dans ses souvenirs; il éclaire, il analyse les peuples qui lui donnent asile, comme s'il les connaissait de longue main; on dirait que toute sa tâche se réduit à vérifier, non pas des idées préconçues, mais des idées lentement développées dans l'étude et le recueillement. Sans doute, en quittant Marseille, il savait l'Orient tout entier. [...]*
> *Une fois qu'il a touché la Terre-Sainte, le flot de sa pensée ne s'arrête plus. Chacune de ses promenades est un commentaire du Pentateuque, des Rois ou des Prophètes. Il reconnaît à chaque pas les lieux qu'il a visités dans les rêves de son enfance. [...] Il semble que M. de Lamartine se promène, après un exil de quelques années, dans un parc où il aurait passé sa jeunesse. Il sait l'âge des arbres, il sait quelle main les a plantés. Jamais, je crois, la divination ne s'est montrée si pénétrante*[193].

[191] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 245.
[192] Em 1831, Gustave Planche (1808-1857) escreve a *Revue du Salon*, na revista *L'Artiste*. É o início de seu trabalho como crítico de arte. Nesse mesmo ano, ele passa para a *Revue des Deux Mondes*.
[193] PLANCHE, Gustave. *Voyage en Orient de M. de Lamartine*. In: *Revue des Deux Mondes* T. 2, 1835.

Curiosamente, o introdutor do Oriente na pintura moderna, na época em que Bonaparte faz campanha no Egito, Gros, só conhece o Oriente por meio de relatos, especialmente de Denon, que acompanha Bonaparte em viagem ao Egito. Em seu ateliê, em Paris, Gros introduz a areia e o esplendor dos trajes militares. Seu Oriente é somente imaginário, não vivido. Recebe primeiro a encomenda de *Le Combat de Nazareth*, depois, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*. Segundo Alazard, *Le Combat de Nazareth*, que está no museu de Nantes, deveria servir para a execução de um quadro maior, que não foi realizado. Gros evoca um momento emocionante de uma ação militar. Representa com cores vivas uma cena da história contemporânea. No quadro, se vê a silhueta do Monte Tabor e a cidade de Cana, topografia desenhada a partir de un plano de batalha[194]. Sua pintura expressa a tensão imaginada com formas novas. Ele foi o primeiro a consagrar Delacroix, demonstrando entusiasmo no Salão de 1822 para a obra *Barque de Dante*. Recusa, entretanto, *Massacres de Scio*[195], em 1824. Delacroix se refere às lutas de Gros em que herois do Ocidente enfrentam cavaleiros e sabres dos paxás[196].

Para escritores e pintores, o Oriente é espaço de criação estética. Do ponto de vista econômico e político, é espaço de exploração colonial a ser conquistado. A representação do Oriente é impregnada de ideologia. Edward Said analisa a formação de discursos sobre o Oriente produzidos pela cultura europeia no século XIX. Ele enfatiza que o exame imaginativo do Oriente teve por base a consciência europeia. Sua análise revela a dialética entre o texto ou autor individual e a complexa formação coletiva que abrange relatos de viagem, discursos políticos, e estudos sobre religião, geografia, história, filologia e outras áreas do conhecimento. Said se concentra no discurso que resulta da relação dinâmica entre indivíduos e os empreendimentos políticos da Inglaterra e da França, desde o fim do século

[194] ALAZARD, Jean. *L'Orient et la peinture française au XIX^e siècle: d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*. Paris: Plon, 1930, p. 5-6.
[195] Delacroix interpreta os acontecimentos da guerra de independência grega.
[196] FRANCASTEL, Pierre. *Histoire de la Peinture Francaise*. FRANCASTEL, Galienne [Colab.]. Paris: Denoël, 1990, p. 207-209.

XVIII até a II Guerra. Ele aborda a missão cultural e o relacionamento com líderes religiosos islâmicos como parte da estratégia de dominar o Egito. Para Said, a invasão de Napoleão ao Egito, em 1798, constitui um modelo da apropriação científica de uma cultura por outra. A ocupação foi um fracasso militar, mas deu origem à moderna experiência do Oriente, tal como é interpretado a partir do discurso fundado por Napoleão no Egito. O conhecimento reunido pelos pesquisadores que integram a expedição de Napoleão é registrado na obra *Description de l'Égypte*, publicada a partir de 1809 pela imprensa imperial em vários volumes de textos e ilustrações. O Oriente é descrito em termos ocidentais modernos. A história, tal como é registrada na *Description*, substitui a história egípcia ou oriental, identificando-se com a história da Europa. Said explica o sistema de conhecimento sobre o Oriente no século XIX como um conjunto de referências amalgamadas, os orientalistas citam e reescrevem as obras uns dos outros[197].

Flaubert se insere nesse contexto, mesmo não participando formalmente do sistema de produção de conhecimento vinculado a interesses políticos e econômicos da França em relação ao Oriente. Seu olhar é condicionado por leituras e expectativas, um olhar moldado em grande parte pela maneira como o Ocidente apreende o Oriente no século XIX.

Na carta para a mãe já citada, de 5 de janeiro de 1850, do Cairo, Flaubert aborda suas expectativas em relação à viagem sonhada:

> *Tu me demandes si l'Orient est à la hauteur de ce que j'imaginais. À la hauteur, oui, et de plus il dépasse en largeur la supposition que j'en faisais. J'ai trouvé dessiné nettement ce qui pour moi était brumeux. Le fait a fait place au pressentiment, si bien que c'est souvent comme si je etrouvais tout à coup de vieux rêves oubliés*[198].

[197] SAID, Edward W. *Orientalismo. O Oriente como invenção do ocidente*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [1978], p. 12, 19, 35, 53, 92, 95 e 184.
[198] Carta de Flaubert de 5 de janeiro de 1850, do Cairo, para sua mãe. In: *Correspondance*. v. 1. Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 562.

Em anotações que correspondem ao início da viagem, no Egito, antes de chegar ao Cairo, ele também se refere ao «verdadeiro Oriente» e ao que «pressente» ou antecipa.

Caderno de Viagem 4, BHVP

f° 14v°

[...] – Promenade à Abou Mandour sur la rive gauche du Nil, jardins roseaux – grand soleil sur le Nil – cange en tartane – ***vrai Orient*** *effet ~~mel~~ mélancolique et endormant – l'ombre paraît exquise – sur une fortification musulman faisant sa prière et se prosternant du côté du soleil couchant – Abou Mandour sycomore qui déroute nos idées sur le sycomore*

f° 15

dattes – chien – colique – monticule de sable – là le Nil fait un coude désert en face et à droite à gauche prairies vertes et des flaques d'eau télégraphe l'homme me baise la main retour à la caserne

Texto publicado, segundo o manuscrito120; contém o que Flaubert copia e reescreve logo depois da viagem

Dans l'après-dinée promenade à ABOU MANDOUR sur la rive gauche du Nil. Jardins et roseaux (le seul endroit du Nil où j'en aie vu –il n'y en a presque pas sur les bords du Nil) – grand soleil sur l'eau – à Abou Mandour le Nil fait un coude à gauche (rive droite) et de ce côté il y a de hautes berges de sable ; une cange en tartane passe dessus – voilà le ***vrai Orient****; effet mélancolique et endormant; vous pressentez déjà quelque chose d'immense et d'impitoyable au milieu duquel vous êtes perdu. Sur une fortification un musulman faisant sa prière et se posternant du côté du soleil couchant. Abou Mandour est un santon. Sycomore – l'homme qui garde le santon nous donne à manger quelques fruits de sycomore. Le gardien me donne aussi quelques dattes – un chien me suit – la colique me travaille. Le Nil fait un coude, le désert est en face et à droite ; à gauche au delà du Nil ce sont d'immenses prairies vertes avec de grandes flaques d'eau. Nous montons au télégraphe, le gardien me baise la main.*
Retour à la caserne[199].

Legenda
verde : mudanças no modo de escrever
laranja : o que só aparece em um dos textos

A referência ao «verdadeiro Oriente» está no caderno e no texto correspondente reescrito.

[199] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 81-82.

O texto reescrito contém alguns acréscimos e mudanças no modo de escrever. O que é apresentado como lista de palavras no caderno, «*dattes – chien – colique*», se transforma em lista de orações, «*Le gardien me donne aussi quelques dattes – un chien me suit – la colique me travaille*».

As referências ao «verdadeiro Oriente» e à «verdadeira noite do Oriente» indicam o conjunto de expectativas que antecedem a viagem.

> *PHILAE*
> *Arrivés vers 5 heures du soir.*
> *Je file avec Joseph à Assouan par le désert. Nous sommes armés jusqu'aux dents de peur des hiènes – nos ânes trottinent bon pas; un jeune garçon de douze ans environ, charmant de grâce et de prestesse, vêtu d'une grande chemise blanche court devant nous en portant une lanterne – le bleu du ciel est tacheté d'étoiles; ce sont presque des feux; ça flambe. – **Vraie nuit d'Orient**! Un Arabe monté sur un chameau et qui chantait a débouché à droite, a coupé la route, et s'en allait devant nous*[200].

Uma variante da expressão «*Vraie nuit d'Orient*» integra o relato da primeira viagem de Fromentin à Argélia, em 1848. Suas anotações são escritas a lápis em folhas avulsas destacadas de um álbum de desenho. Fromentin se refere à «verdadeira noite do deserto», «*vraie nuit du désert*». O relato se apresenta com informações de data e trajeto, descrições, inclusive de cores e luz. No trecho abaixo, ele organiza as frases quase como tópicos, sem conectores.

> *Projets, rêveries sans fin. **Vraie nuit du désert**. Plénitude extraordinaire de l'esprit. 10 heures.*
> *22 mars 48. Départ de Biskra pour les oasis de l'ouest. Arrivé à Bouchagroun.*
> *Village aggloméré, rues étroites, silencieuses, noyé dans l'ombre bleue versée par les hauts palmiers. Aspect monumental. Difa. sortie par les dunes de sable. Soleil vertical, réverbération extraordinaire. Les palmiers dans la lumière la plus blonde que j'ai vue de ma vie. L'ombre autour des troncs. La cavalcade défilant sur le sable*[201].

[200] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 171.
[201] FROMENTIN, Eugène. *Carnet de voyage en Algérie (janvier-avril 1848)*. p. 925-950. In: *Œuvres complètes*. Edição de Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 1984, p. 940. Grifo meu.

A forma acima é bem diferente de versões posteriores dos relatos de viagem de Fromentin, é bem diferente do que foi publicado em modo mais redigido. A forma abreviada com orações sem verbos e sem conectores dos manuscritos de Fromentin se assemelha às anotações de Flaubert. Como Flaubert, ele se refere a partidas e chegadas, e imagens clichês do Oriente, palmeiras e areia. Ele também descreve efeitos de luminosidade.

A seguir, referência ao Oriente sonhado no relato de Nerval:

> *Je quitte avec regret cette vieille cité du Caire, où j'ai retrouvé les dernières traces du génie arabe, et qui n'a pas menti aux idées que je m'en étais formées d'après les récits et les traditions de l'Orient. Je l'avais vue tant de fois dans les rêves de la jeunesse, qu'il me semblait y avoir séjourné dans je ne sais quel temps; je reconstruisais mon Caire d'autrefois au milieu des quartiers déserts ou des mosquées croulantes! Il me semblait que j'imprimais les pieds dans la trace de mes pas anciens; j'allais, je me disais: En détournant ce mur, en passant cette porte, je verrai telle chose... et la chose était là, ruinée, mais réelle*[202].

No relato de Flaubert, é frequente a semelhança com textos do Oriente sonhado, construído a partir de leituras e pesquisa, antes da experiência da viagem. Assim como outros escritores que foram para o Oriente no século XIX, ele lê inúmeras obras sobre o Oriente antes de viajar. Ele lê história e literatura oriental, especialmente enquanto escreve o conto *Sete filhos do dervixe*. O Oriente é matéria que ele manipula, experimentando modos de escrever. Em carta de 1846, para Emmanuel Vasse de Saint-Ouen, que tinha autorização para retirar livros da Biblioteca real, Flaubert agradece os livros que recebeu e pede mais material. Ele apresenta uma lista substancial de obras lidas e pede mais obras: poesia e *vaudevilles* do Oriente – de árabes, indianos, persas, malaios... outros. Entendo que o último item, «outros», sugere que a lista não tem fim. A carta expõe a extensão de suas leituras e a tentativa de cercear o campo de textos orientais a que pode ter acesso, abrangendo literatura, filosofia e religião. Referindo-se ao projeto de um conto oriental, afirma que seu objetivo não é

[202] NERVAL, Gérard de. *Voyage en Orient*. [1851] Tomo I *Europe Centrale Égypte*. Paris: René Julliard, 1964, p. 300-301.

científico mas pitoresco. Escreve que, em sua pesquisa sobre o Oriente, busca nos livros «a cor, a poesia, o que é sonoro, quente, belo».

> *Merci, mon cher ami, de ton envoi. Il m'est arrivé en bon état. J'espère te le restituer de même. – Avant la fin d'octobre, bien sûr, j'aurai fini ces deux bouquins. Quant à ceux que tu peux me prêter encore et que tu m'offres avec une générosité digne d'un gouvernement français, je remets cela à ton obligeance et à ta science. Je m'occupe un peu de l'Orient pour le quart d'heure, non dans un but scientifique, mais tout pittoresque: je recherche la couleur, la poésie, ce qui est sonore, ce qui est chaud, ce qui est beau. J'ai lu le Baghavad-Gitâ, le Nalus, un grand travail de Burnouf sur le Bouddhisme, les hymnes du Rig-Véda, les lois de Manou, le Koran et quelques livres chinois; voilà tout. Si tu peux me dénicher quelque recueil de poésies ou de vaudevilles plus ou moins facétieux composés par des Arabes, des Indiens, des Perses, des Malais, des Japonais ou autres, tu peux me l'envoyer. Si tu connais quelque bon travail (revue ou livres) sur les religions ou les philosophies de l'Orient, indique-le-moi. Tu vois que le champ est vaste. Mais on trouve encore bien moins qu'on ne le croit. Il faut beaucoup lire pour arriver à un résultat nul. Beaucoup de bavardage dans tout cela, et pas autre chose.*
> *Je lis maintenant le voyage de Chardin*[203].

Desde jovem, Flaubert lê, sonha e escreve o Oriente. Antes e depois da viagem, ele se apropria de formas impregnadas de Oriente – imagens, citações e clichês. Seus textos, mesmo anteriores à viagem, contêm impressões e leituras sobre o Oriente, influência de discursos literários e científicos. Ele se interessa por uma dimensão de sonho, cor, canto, que atribui à viagem. Em *Novembre*, que escreveu entre 1840 e 1842, ele imagina o movimento sobre o dorso dos camelos, na Índia, a tenda para dormir no deserto, o fogo para afastar os chacais. Camelos, deserto, chacais povoam o Oriente da viagem sonhada, que nem sempre especifica países ou lugares. O termo Oriente abrange uma vasta região e representa um conjunto que se

[203] Obrigado, meu caro amigo, pelo que me enviou. Chegou em bom estado. Espero restituí-lo para você do mesmo modo. Antes do fim de outubro, certamente, terei terminado esses dois livros. Quanto aos que você pode me emprestar ainda e que me oferece com uma generosidade digna de um governante francês […] Eu me ocupo um pouco do Oriente agora, não com um propósito científico mas pitoresco: procuro a cor, a poesia, o que é sonoro, o que é quente, o que é bonito. Li o Baghavad-Gita, o Nalus, um grande trabalho de Burnouf sobre o Budismo, os hinos do Rig-Veda, as leis de Manou, o Corão e alguns livros chineses; eis tudo. Se você puder encontrar alguma coletânea de poesias ou de *vaudevilles* compostos por Árabes, Indianos, Persas, Malaios, Japoneses ou outros, pode me enviar. Se você conhece algum trabalho bom sobre as religiões e as filosofias do Oriente, me indique. […] Leio agora a viagem de Chardin.
Carta de Flaubert de 15 de setembro de 1846 para Emmanuel Vasse de Saint-Ouen.
FLAUBERT, G. *Correspondance*. v. 1. Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 344-345.

contrapõe ao conhecido, à paisagem e ao modo de vida europeu. Céu, cores e referência ao pôr do sol, tão frequentes nos cadernos do Oriente, já estão nos textos que antecedem à viagem.

> *Oh! se sentir plier sur le dos des chameaux! devant soi un ciel tout rouge, un sable tout brun, l'horizon flamboyant qui s'allonge, les terrains qui ondulent […] Le soir on plante les pieux, on dresse la tente, on fait boire les dromadaires, on se couche sur une peau de lion, on fume, on allume des feux pour éloigner les chacals, que l'on entend glapir au fond du désert; des étoiles inconnues et quatre fois grandes comme les nôtres palpitent aux cieux; le matin on remplit les outres à l'oasis, on repart, on est seul, le vent siffle, le sable s'élève à tourbillons* [204].

> *Oh! si j'avais une tente faite de joncs et de bambous au bord du Gange, comme j'écouterais toute la nuit le bruit du courant dans les roseaux*[205]*, et le roucoulement des oiseaux qui perchent sur des arbres jaunes!*
> *Mais nom de Dieu! est-ce que jamais je ne marcherai avec mes pieds sur le sable de Syrie, quand l'horizon rouge éblouit, quand la terre s'enlève en spirales ardentes, et que les aigles planent dans le ciel en feu. Ne verrai-je jamais les nécropoles embaumées où les hyènes glapissent nichées sous les momies des rois, quand le soir arrive, à l'heure où les chameaux s'assoient près des citernes.*
>
> *Dans ces pays-là les étoiles sont quatre fois larges comme les nôtres, le soleil y brûle, les femmes s'y tordent et bondissent dans les baisers, sous les étreintes.*
> *Elles ont aux pieds, aux mains, des bracelets et des anneaux d'or, et des robes en gaze blanche.*
> *Seulement quelquefois quand le soleil se couche je songe que j'arrive tout à coup à Arles. Le crépuscule illumine le cirque et dore les tombeaux de marbre des Aliscamps, et je recommence mon voyage, je vais plus loin, plus loin, comme une feuille poussée par la brise*
> *[…]*

[204] Oh! sentir-se dobrado sobre o lombo dos camelos! diante de si um céu todo vermelho, uma areia toda marrom, o horizonte flamejando que se alonga, as terras que ondulam [...] À noite fixam-se as estacas, arma-se a tenda, dá-se de beber aos dromedários, dorme-se sobre uma pele de leão, fuma-se, acende-se o fogo para espantar os chacais, que se escutam uivar ao fundo do deserto; estrelas desconhecidas e quatro vezes maiores do que as nossas cintilam nos céus; de manhã enchem-se os cantis no oásis, parte-se, a pessoa está só, o vento sopra, a areia levanta em turbilhões.
Novembre. In: *Mémoires d'un fou*. *Novembre*. Pocket Classiques, 2001, p. 157.

[205] Contrariando a expectativa do texto anterior à viagem, em que Flaubert se refere a "*le bruit du courant dans les* roseaux", em texto da viagem, ele escreve:
Dans l'après-dinée promenade à ABOU MANDOUR sur la rive gauche du Nil. Jardins et roseaux (le seul endroit du Nil où j'en aie vu – il n'y en a presque pas sur les bords du Nil)
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 81.

> *C'est une belle chose qu'un souvenir, c'est presque un désir, qu'on regrette*[206].

Anos depois, Flaubert retoma construções e imagens. «*Un chacal court et fuit à droite – on les entend glapir à l'approche de la nuit – retour à la tente, en passant au pied de la pyramide de Chéphren [...] (Dimanche 9 décembre, 8 heures et demie du soir sous la tente)*[207]».

Algumas cartas e textos que ele escreve no Oriente se assemelham bastante a textos do Oriente sonhado, construído a partir de leituras e pesquisa, anteriores à viagem. Pode ser que, ao organizar suas anotações da viagem, em algum momento, ele tenha copiado modos de escrever e frases de textos anteriores à partida para o Oriente. Possivelmente, ele interiorizou certas formas desde antes da viagem e continuou fazendo uso delas em suas anotações. No texto a seguir, ele descreve a paisagem e compara ao que leu ou ao que pode ser encontrado em livros, clichês do Oriente.

> *Je monte dans notre sandal conduit par deux enfants, qui me mènent jusqu'au village de Mahatta où doit arriver la cange. Bouquets de palmiers entourés de petits murs circulaires au pied d'un desquels fumaient deux Turcs – c'était comme une vue de l'Orient dans un livre*[208].

---

[206] Oh! se eu tivesse uma cabana feita de juncos e de bambus à beira do Ganges, como eu escutaria a noite toda o barulho da corrente nos ramos e o ruído dos pássaros que pousam sobre as árvores amarelas!
Mas em nome de Deus! será que eu nunca irei andar com meus pés na areia da Síria, quando o horizonte vermelho brilha, quando a terra se eleva em espirais ardentes e que as águias planam no céu em fogo. Nunca verei as necrópoles embalsamadas onde as hienas uivam aninhadas sob as múmias dos reis, quando a noite chega, na hora em que os camelos se abaixam perto das cisternas.
Nesses países, as estrelas são quatro vezes maiores que as nossas, o sol queima, as mulheres se contorcem e se movimentam no sexo, em abraços.
Elas têm nos pés, nas mãos, pulseiras e anéis de ouro, e vestidos de gaze branca.
[...] É uma bela coisa a lembrança, é quase um desejo, de que a gente se arrepende.
Carta para Ernest Chevalier, Rouen, 15 de março de 1842.
FLAUBERT, G. *Correspondance*. v. 1. Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 99.
Obs.: Não traduzi todo o excerto.

[207] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 98.

[208] Eu subo no nosso pequeno barco conduzido por duas crianças que me levam até a aldeia de Mahatta onde deve chegar a *cange.* Grupos de palmeiras rodeados de muretas circulares, ao pé de uma das quais fumavam dois Turcos – era como uma vista do Oriente dentro de um livro. Ibidem, p. 144.

Chamou minha atenção a expressão «*c'était comme une vue de l'Orient dans un livre*». Subjacente à expressão me parece estar a ideia de que o livro faz ver, pela possibilidade do texto evocar imagens. Essa foi minha primeira interpretação, eu pensava na atividade imaginativa ligada ao ato de escrever e ler. Por outro lado, desconfiava que o trecho também pudesse se relacionar a ilustrações, gravuras em livros. No caderno de viagem encontrei justamente a palavra «gravura» (que não consta no trecho escrito depois da viagem, o texto publicado). Transcrevo o trecho do Caderno de viagem 4, f^{o} 72, BHVP.

[...] promenade en canot conduit par 2 enfants
arrivés au petit village le Mahatta
bouquet de palmiers entourés de
petits murs circulaires au pied desquels
c'était ~~il~~ une
fumaient 2 turcs – gravure de l'Orient
comme on en voit dans les livres –

4. DA RELAÇÃO ENTRE AS ARTES DE ESCREVER E PINTAR

Uma configuração com motivações políticas[209] que ultrapassam o âmbito desta pesquisa impulsiona o interesse e a viagem de pintores e escritores para o Oriente no século XIX. Sem abordar os acontecimentos políticos, procuro analisar elementos da escritura de Flaubert, considerando a viagem como experiência formadora das mais significativas para seu modo de escrever. Neste capítulo da tese, procuro cercear questões de ordem estética que aproximam o modo descritivo dos seus cadernos do Oriente a representações picturais. O movimento e a percepção do espaço perpassam a experiência de escritores e pintores no Oriente. A dimensão física e a intensidade da relação com o espaço transparece em textos, desenhos e pinturas desses viajantes do século XIX, que se constituem pela experiência da alteridade e descoberta do espaço – com tudo o que abrange: pessoas e povos de outra cultura, a paisagem, a natureza, manifestações culturais e artísticas de todo tipo.

Faço uma leitura crítica dos cadernos de Flaubert a partir de elementos de natureza visual e pictórica. Suas anotações contêm formas que priorizam contornos e cores, elementos sensoriais e plásticos. Em diálogo com pintores que foram para o Oriente, especialmente Delacroix e Fromentin, e concepções estéticas que Gautier e Baudelaire desenvolvem em crítica dos Salões de pintura, demonstro neste capítulo correspondências entre o fazer literário e o fazer pictural, tomando por base a forma poética que Flaubert instaura em seus cadernos do Oriente. A linguagem e a estética pictural contribuem para seu estilo e modo de escrever. Analiso como ele constrói imagens durante a viagem. No Oriente, uma de suas principais referências para o modo descritivo é a apreensão do espaço e a composição envolvendo

[209] Entre os acontecimentos políticos, destaco campanhas de Napoleão na Síria e no Egito (1798-1799), a guerra de independência grega (1820-1821) e a tomada de Argel (1830). Esses eventos foram representados por pintores, muitas vezes por encomenda. Sem ir para o Oriente, Antoine-Jean Gros realizou os quadros *Le Combat de Nazareth* (esboço de pequenas dimensões que representa o general Junot contra o exército turco na batalha de abril de 1799; foi apresentado no Salão de 1801; está atualmente no museu de Belas Artes de Nantes); e *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* (representa Napoleão em visita a soldados doentes em Jaffa, na Síria, em março de 1799; a obra foi apresentada no Salão de 1804; atualmente está no museu do Louvre, em Paris). A partir de 1830, temas relacionados à Argélia aparecem nos Salões.

formas e cores. Em outras palavras: a disposição de elementos no espaço. Com recursos da língua – palavras, frases – Flaubert produz imagens e cenas, composições figurativas que priorizam o que é da ordem do visível. Entre características formais e procedimentos de escritura relacionados ao final do capítulo *Móbile* desta tese, observamos que nos textos do Oriente predominam efeitos de natureza plástica, imagética, visual, em diálogo próximo com questões estéticas e até vocabulário da pintura. Flaubert adere à concepção estética romântica enraizada no visível. Sua escritura emerge da relação entre as artes – essa questão orienta minhas reflexões neste capítulo.

Há no início do romantismo alemão uma ambição de reunir meios de diferentes artes. Revistas, edições ilustradas de romances e pinturas com temas literários expressam o diálogo entre as artes no século XIX. Na França, o diálogo transparece na vinheta da revista de literatura e belas artes *L'Artiste*, editada de 1831 a 1904. Situada desde o primeiro exemplar entre as páginas iniciais da revista, a vinheta reúne escritor, pintor, escultor, músico e duas mulheres, cantora e atriz, cada um realizando sua arte. A seguir, página de *L'Artiste*, de 1831, onde vemos a vinheta e o início de um artigo sobre Gros[210].

[210] *L'Artiste*, Exemplar n. 1, Paris, 1º de fev. 1831. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em: 11 mai. 2014.

L'Artiste.

Beaux-Arts.

EXPOSITION DU LUXEMBOURG.

M. Gros.

C'était, si je ne me trompe, en 1804 ou 1805, que le tableau de la *Peste de Jaffa* fut exposé au Salon. Je vois encore cette grande palme placée au haut du cadre et qui projettait son ombre flottante sur la composition de M. Gros. Les artistes, ses rivaux et ses admirateurs, avaient orné ce tableau du symbole de la victoire remportée sur eux. Jamais jugement admiratif ne fut prononcé avec plus d'éclat et de franchise, aussi le souvenir doit-il en être cher à M. Gros.

Vingt années se sont écoulées depuis ces jours de triomphe, et dernièrement ce même tableau de la *Peste de Jaffa* a été reçu avec de nouveaux applaudissemens par une génération nouvelle. Ce second succès, moins brillant sans doute que le premier, mais qu'il est si rare de mériter et d'obtenir, a dû flatter aussi singulièrement M. Gros.

Quant à la partie du public qui, en 1805, concourut par ses suffrages à proclamer le mérite de ce tableau, elle n'a sans doute pas vu sans émotion que son jugement était confirmé par une jeunesse chez laquelle de grands événemens, des études différentes et la marche des idées pendant vingt ans, ont développé des goûts tout nouveaux.

Tout cela prouve qu'il y a consentement unanime pour

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Desenhada por Tony Johannot e gravada por Porret, a vinheta de *L'Artiste* evoca a fraternidade das artes; representa um posicionamento a favor do artista moderno. Cito análise de Celina Maria Moreira de Mello, sobre a vinheta e o ethos da revista:

> *La vignette de titre représente donc à merveille l'éthos de la revue: ce sont des hommes et des femmes à la silhouette moderne, en tenue de soirée, élégants, les femmes portant les coiffures à la mode dans les salons parisiens, les hommes aux cheveux et à la barbe bien coupés, dans un espace qui oscille entre l'atelier et le salon; on remarque une corporalité qui fait oublier les allégories néoclassiques, les tuniques grecques ou l'austérité de l'ancienne république romaine et qui ne peut être confondue ni avec les ridicules perruques de l'Académie française ni avec les longs cheveux et les barbes des «hordes» qui avaient tant effrayé le Tout-Paris lors des batailles d'Hernani*[211].

4.1 ARTES DE ESCREVER E PINTAR NA FRANÇA, BREVE CONTEXTO

Em 1648, a fundação da Real Academia de Pintura e Escultura, por Mazarin, confere aos acadêmicos um estatuto intelectual e social comparável ao de membros da Academia de Letras, fundada por Richelieu em 1634. No século XVII, a tradição literária humanista serve de modelo para o processo de valorização da pintura[212]. Mobilizando recursos da retórica, Poussin associa a concepção de uma obra de arte ao exercício do pensamento. Escreve um conjunto de *Observações sobre a pintura* onde aborda as ideias de beleza, estrutura, estilo. Ele é exemplar de sua época, quando afirma em carta para Chambray, de 1º de março de 1665, que é preciso começar com a disposição e seguir com o ornamento, decoração, beleza, graça, vivacidade, costume, verossimilhança e julgamento[213]. Poussin projeta na arte pictural a concepção clássica da obra literária e o modelo da oratória de Cícero. Na época, espera-se

---

[211] MOREIRA DE MELLO, Celina Maria. *L'Artiste (1831-1838): l'artiste, les Salons et la critique d'art*, p. 199-211. In: CABANES, Jean-Louis, org. *Romantismes, l'esthétique en acte*. Paris: Presses universitaires de Paris Ouest, 2009. Disponível em: <http://www.openedition.org/1538>. Acesso em: 18 mai. 2014.

[212] Idem. *A literatura francesa e a pintura. Ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, Faculdade de Letras – UFRJ, 2004, p. 10.

[213] Em 1662, Chambray havia escrito o tratado intitulado *De la Perfection de la Peinture*, que ele dedica ao irmão do rei. Na carta que escreve oito meses antes de sua morte, Poussin se refere a esse tratado.
Collection des lettres de Nicolas Poussin. Paris: Imprimerie de Firmin Didot. Imprimeur du Roi et de L'Institut, 1824, p. 347-348. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106522t/f363.image.r=Chambray >. Acesso em: 2 mar. 2014.

do pintor, assim como do escritor, a imitação da bela natureza. A invenção ou a escolha do tema deve vir de um registro nobre, como textos sagrados ou profanos que confiram autoridade. Como no discurso da oratória, a disposição do tema deve organizar a ideia e fazer com que fale ao espectador. Poussin desenvolve uma organização cada vez mais frontal de seus quadros, propondo um dispositivo visual bem racional. O objetivo é transmitir uma reflexão ou ensinamento moral de modo agradável. Valores éticos e políticos estão na base da retórica clássica. As reflexões sobre a arte de pintar convergem para os objetivos de instrução e deleite, que pintura e literatura compartilham[214].

No século XVIII, escritores e pintores assumem a herança clássica com liberdade de tom, contestam noções relacionadas a temas tradicionalmente nobres ou heroicos. Bergez chama de «mista» a estética que ganha espaço na literatura a partir de 1721 com a primeira edição de *Lettres persanes*. A estrutura de romance epistolar possibilita a Montesquieu justapor pontos de vista e discursos, tons e estilos. A forma é retomada por Rousseau em *La Nouvelle Héloïse*, de 1761, e por Laclos em *Les Liaisons dangereuses*, de 1782. Da diversidade de formas novas (entre essas formas estão o romance de aprendizagem e os relatos de viagem), surge o gosto moderno pelo inacabado e pelo fragmento. Também há uma descoberta do pitoresco, que na pintura acompanha gêneros considerados menores.

No século XVIII, a estética romântica começa a transparecer; a subjetividade tende a se tornar o princípio organizador da obra em detrimento de noções e modelos clássicos. Em *Les Confessions* e *La Nouvelle Héloïse* são frequentes as descrições da natureza organizadas por um olhar panorâmico com unidade, tal como ocorre em representações picturais. Na pintura do século XVIII, a representação da natureza tende a se desvincular do pretexto alegórico e mitológico. Na França, a paisagem de fundo nos quadros de Watteau ganha importância. Poucos anos depois, na Inglaterra, a paisagem constitui um tema de especial interesse nos

[214] BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Colin, 2004, p. 20, 52-55.

quadros de Constable. Nessa época, escritores e pintores começam a se emancipar do sistema institucional e mecenato; começam os direitos autorais para os escritores e as encomendas privadas para os pintores[215]. Na segunda metade do século XVIII, a noção de estilo passa a designar o conjunto de meios originais da linguagem utilizados por um indivíduo para produzir uma obra original. Até então, a noção se relacionava à tradição retórica de registros do discurso (alto, baixo, etc., adaptados a temas e público). O estilo marca a presença do indivíduo disseminada no conjunto da obra. Individuação e expressão se acentuam no romantismo, o que aprofunda a ruptura com a tradição retórica[216]. No século XIX, a literatura se desvincula do modelo filosófico, muitos escritores passam a se interessar pela construção de imagens visuais.

A partir do século XIX, a literatura passa a se referir à pintura como tema, encenando a vida de pintores. Vouilloux se refere ao folclore de Montmartre, que toma forma no começo dos anos 1830 em torno de Nerval e Gautier, e condensa a noção de boemia. No século XIX, vários romances colocam em cena o mundo do artista, seus valores, sua linguagem e lugares que frequentam[217]. *Manette Salomon*, dos irmãos Goncourt, contextualiza diferentes correntes estéticas da época. É publicado primeiro em folhetim no *Le Temps*, em 1867[218]. Há no romance, não só vocabulário pictural mas efeitos picturais de enquadramento, disposição de planos e uma atenção especial para a descrição de cores. O romance *L'Œuvre*, de Zola, também é publicado primeiro em folhetim, em *Gil Blas*, de dezembro de 1885 a março de

[215] BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Colin, 2004, p. 22-24.

[216] No fim do século XIX, surge a disciplina intitulada estilística a partir de um termo alemão. HAMON, Philippe. *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*. Paris: José Corti, 2007 [2001], p. 273- 274.

[217] Romances que encenam o mundo dos artistas: de Henri Murger, *Scènes de la vie de Bohème* (1851); de Champfleury, *Aventures de Mademoiselle Mariette* (1851), *Chien-Caillou* (1847), *Les Amis de la nature* (1851); de Dumas filho, *L'Affaire Clémenceau* (1866, o personagem tem inspiração no escultor Pradier); de Daudet, a coleção de novelas *Les femmes d'artistes* (1874); de Maupassant, *Le Modèle* (1833); de Burty, *Grave Imprudence* (1880); de Duranty, *Le Pays des Arts* (1881, o personagem tem traços de Cézanne).
VOUILLOUX, Bernard. *Le tournant «artiste» de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle.* Paris: Hermann, 2011, p. 55.

[218] GONCOURT, Edmond de, e GONCOURT, Jules de. *Manette Salomon*. T. 1. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven, 1868.
Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30521326d>. Acesso em: 20 jan. 2014.
GONCOURT, Edmond de, e GONCOURT, Jules de. *Manette Salomon*. In: *Œuvres complètes.* Slatkine: Genebra-Paris, 1986.

1886. Zola, amigo de Cézanne desde o colégio em Aix-en-Provence, conhece bem o mundo da pintura. Em Paris, ele frequenta o ambiente de pintores, acompanha de perto a mudança estética que se realiza com Manet, Monet e paisagistas que experimentam novos efeitos de luz e tons puros. Ele escreve sobre os Salões, critica a pintura acadêmica e defende a nova estética. O discurso no romance *L'Œuvre* faz eco às propostas públicas de Zola, que defende a nova pintura durante anos, de 1866 a 1880[219]. A literatura do século XIX também se refere à pintura para refletir sobre questões estéticas, tal como acontece em *Le chef-d'œuvre inconnu* (a primeira versão foi publicada no *L'Artiste* em 1831), de Balzac, e em *L'Éducation sentimentale* (1869), de Flaubert.

Ao longo do século XIX, pensadores e escritores fazem uso do vocabulário da pintura. As noções de perspectiva e de ponto de vista auxiliam o pensamento, ilustram a relatividade da percepção. Em 1827, no prefácio de Cromwell, Hugo define o teatro como ponto de vista. Sainte-Beuve recorre à noção de perspectiva para argumentar a ideia de polissemia na literatura.

No século XIX, a *ekphrasis* se associa à prática de «transposição de uma arte para a outra», expressão disseminada por Téophile Gautier. Bergez dá como exemplo de transposição a obra *Émaux et camées*, de Gautier, onde ele desenvolve variações poéticas relacionadas à música, dança, escultura e pintura. Ele descreve o princípio de transposição para um escritor: buscar pelos meios da língua um equivalente do efeito estético produzido por uma obra, que permanece como referência e é recriada com meios de outra arte. Em certos poemas de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, a relação pictural é explicitada. As estrofes de *Les Phares* evocam Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Watteau, Goya e Delacroix. Ao evocar um pintor, Baudelaire condensa o que marca sua estética, seu

[219] Em 1861, Cézanne entra na Academia Suíça em Paris, fundada por um antigo modelo, Charles Suisse. Por meio de Cézanne, Zola conhece Pisarro, Bazille, Monet, Degas, Renoir, Fanton-Latour etc.
MITTERAND, Henri. *Dossier*. In: ZOLA, Émile. *L'Œuvre*. Edição de Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1983, p. 431, 448 e 458.

universo. Ele singulariza a obra plástica, destacando algumas de suas características. As referências picturais transpostas se inscrevem na escritura poética, a imagem plástica é integrada à estrutura verbal[220].

O escritor se reivindica artista no século XIX. Bernard Vouilloux se refere à «arte da prosa», em diálogo com o título de uma obra de Lanson (do início do século XX)[221] e à «escritura artista» dos irmãos Goncourt. A relação da literatura com a pintura não se limita à descrição de quadros, julgamentos e crítica aos Salões. Além de escrever *sobre* a pintura, os escritores escrevem *com* a pintura. Por meio de recursos lexicais, sintáticos, rítmicos e fônicos, criam materialidade sensível na frase – desenho, textura e cores. Criam poema em prosa. Na organização do livro, há uma tendência à fragmentação[222]. Diferentes críticos contemporâneos, tais como Vouilloux, defendem a homologia de procedimentos entre as artes. Segundo Vouilloux, a relação entre texto e imagem, verbalização e visualização, não é de exclusão, mas de implicação recíproca. Obras literárias e picturais agenciam enunciados e visibilidades; texto e imagem plástica são constituídos por elementos discursivos e não discursivos[223].

A literatura tem o poder de evocar imagens plásticas, sugerir percepções visuais de forma, cor e luminosidade. Literatura e pintura muitas vezes buscam efeitos semelhantes com meios diferentes. No século XIX, pintores e escritores começam a deformar o desenho e a sintaxe, começam a subverter o sistema da linguagem. Pensando a escrita livre do peso de

---

[220] BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Colin, 2004, p. 182-184.

[221] Cito Lanson: "*La* clé *de la prose du XIX^e siècle, ai-je dit c'est l'*art*. Tous les éléments de la phrase ont été reformés ou étudiés en vue de l'usage artistique: de là ce caractère général de l'emploi des mots et des images, qu'on peut définir la prédominance des associations esthétiques sur les rapports logiques, la subordination de l'exactitude grammaticale à l'intensité pittoresque ou poétique. [...] L'enveloppement et le renforcement des images par l'harmonie du style est un des caractères communs à toutes les grandes proses du XIX^e siècle.*" LANSON, Gustave. Cap. XIX *La phrase artistique du XIX^e siècle. Mouvements et rythmes*, p. 268-276. In: *L'art de la prose*. Paris: Librairie des Annales politiques et littéraires, 1909, p. 268. Publicado nos Anais Políticos e Literários de março de 1905 a novembro de 1907, exceto o último capítulo.
Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114227g/f9.image>. Acesso em: 17 abr. 2014.

[222] VOUILLOUX, Bernard. *Le tournant «artiste» de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*. Paris: Hermann, 2011, p. 14.

[223] Ibidem, p. 26-28.

regras de sintaxe e gramática, Edmond de Goncourt escreve em seu diário, em 1882, que ele gostaria de encontrar frases semelhantes a pinceladas de um esboço de pintura[224].

Trinta e poucos anos antes da observação de Goncourt em seu diário, Flaubert descreve em seus cadernos o que observa durante a viagem com frases sem conectores (ou com poucos conectores), orações sem relações de subordinação. Seus cadernos reúnem um material bastante heterogêneo abrangendo descrições condensadas em textos curtos, com o uso frequente do travessão entre palavras; orações justapostas; formas esquemáticas; frases com listas de palavras sem verbo, sem artigo. Independentemente da heterogeneidade desse material, há um trabalho bastante elaborado de composição e linguagem, não na organização do conjunto, mas nos diferentes fragmentos. O que se destaca é a força de uma forma que é esquema, esboço; exercício, experimentação de ritmo, sonoridade, cor etc. Com uma forma mais fluida, o esboço tem a força da sugestão, ele exibe o movimento criativo. Na pintura, a função do esboço é o estudo da composição, fixar a composição antes de executar o quadro em tamanho maior. No século XVIII, se torna quase um gênero, que se caracteriza pela rapidez e espontaneidade do pincel.

Flaubert explora a imaginação plástica, visual; lida com a heterogeneidade entre escrever e mostrar. Suas frases produzem imagens, não como analogia ou metáfora, mas no sentido plástico, evocam cores e luminosidade, determinam relações espaciais, por vezes com detalhamento de volumes e proporções. As referências picturais são uma espécie de combustível no seu processo de escrever, especialmente nos cadernos da viagem ao Oriente, onde não há trama, não há estrutura além do enquadramento de data, lugar e percurso. E esse

[224] *Je voudrais trouver des touches de phrases, semblables à des touches de peintre dans une esquisse: des effleurements et des caresses, et pour ainsi dire, des glacis de la chose écrite, qui échapperaient à la lourde, massive, bêtasse syntaxe des corrects grammairiens*.
Eu gostaria de encontrar pinceladas de frases, semelhantes a pinceladas de pintor em um esboço: toques e carícias, e como dizer, um verniz da coisa escrita, que escaparia da pesada, maciça, estúpida sintaxe dos gramáticos corretos.
16 de março de 1882.
GONCOURT, Edmond de, et GONCOURT, Jules de. *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*. Tomo sexto. 1878-1884. Paris: Charpentier, 1892, p. 190.

enquadramento já é de natureza pictural, funciona como uma espécie de legenda para o quadro ou cena. A narrativa do percurso pode ser entendida como sucessão de quadros que resultam da ação de contemplar, sem a necessidade de fazer um encadeamento lógico, explicar. Diferente de outros viajantes, que acrescentam informações ao relato da viagem, Flaubert quase não insere dados históricos ou o que leu sobre o Oriente nos seus textos.

4.2 CONCEPÇÕES ESTÉTICAS E A CRÍTICA AOS SALÕES DE PINTURA

No século XIX, as relações entre literatura e pintura se estreitam com a crítica de arte, prática frequente de muitos escritores e poetas. Flaubert se manifesta avesso a essa atividade, ele não faz crítica de arte nem crítica literária em revistas ou em jornais. Por outro lado, faz anotações sobre quadros que vê em museus e expressa em sua correspondência reflexões sobre sua atividade de escrever e sobre a obra de amigos escritores. Ao contrário de Flaubert, Baudelaire se dedica à atividade de crítico, antes mesmo de se tornar conhecido como poeta. Ele entra na vida literária com os textos críticos dos Salões[225] de 1845 e 1846. O pintor que

[225] Baudelaire faz crítica de quatro Salões: 1845, 1846, 1855 e 1859. Desde Diderot, a crítica ao Salão se torna um gênero (ele escreve sobre os Salões de 1759 a 1781).
As obras de arte de Acadêmicos Reais eram expostas a intervalos regulares no Salão em Paris, fundado no Antigo Regime (o primeiro Salão é de 1667). O nome advém do Salão Quadrado, no Louvre. Depois da revolução de 1789, com o fim das Academias Reais, o Salão se torna aberto, mediante apreciação de um júri. O Salão possibilitava reconhecimento e encomendas privadas ou públicas. Uma parte dos acadêmicos da Academia de Belas Artes integrava os júris que, na época, controlavam o Salão, o prêmio de Roma e encomendas públicas.
Herdeira da Academia real de Pintura e de Escultura, da Academia real de Arquitetura e da Academia real de Música (instituídas no século XVII), a Academia das Belas Artes, que recebe essa denominação em 1803, integra o Instituto da França (fundado em 1795, do qual fazem parte atualmente cinco Academias: Francesa, Inscrições e Belas Letras, Ciências, Belas Artes, Ciências Morais e Políticas). A Academia das Belas Artes é formada por membros eleitos por toda a vida e escolhidos em geral por sua relação com a tradição.
Na segunda metade do século XIX, os critérios de seleção para o Salão são contestados. Ao favorecer a pintura convencional, o júri se torna símbolo do conservadorismo. Outros salões e exposições independentes se multiplicam. O mais famoso é o Salão dos Recusados, de 1863 (onde é exposto o quadro de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* – que provoca escândalo).
Disponível em : <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/dossier-courbet/contexte-artistique.html> *L'Académie des Beaux-Arts*. Acesso em: 20 jan. 2014.
Referindo-se aos quadros *Dejéuner sur l'herbe* e *Olympia*, Foucault escreve que, mais do que contestar Raphael e Vélaquez, Manet estabelece uma nova relação da pintura com ela mesma. O nu nos dois quadros traz o diálogo crítico com o classicismo para dentro da tela. A beleza do nu era um valor clássico; deslocado do contexto clássico, foi alvo de protesto.
FOUCAULT, Michel. *La bibliothèque fantastique*. [1967]. In: DEBRAY-GENETTE, Raymonde et… *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983, p. 107.

mais admira é Delacroix, escreve na crítica ao Salão de 1845 que ele é o pintor mais original dos tempos antigos e modernos.

Anos antes da crítica de Baudelaire, no Salão de 1824, começam os confrontos entre clássicos e românticos. No Salão de 1824, em Paris, Delacroix e Ingres emergem como líderes de escolas opostas. O debate entre românticos e clássicos, na época, opõe valores estilísticos de cor e linha, naturalismo e idealismo, esboço e acabamento. Alguns críticos contemporâneos a Delacroix consideram falho seu desenho por não ser delineado, como era o desenho de Ingres[226].

O debate sobre a importância da cor em detrimento do contorno ou linha e o que deve vir antes na criação de uma pintura remonta à Antiguidade. Na Renascença, opõe o traço de florentinos ao estilo colorido de venezianos. No século XVII, opõe seguidores de Rubens e Poussin. Pintores clássicos do século XIX se organizam em torno de Ingres, admiram Rafael e Poussin, valorizam o conceito de beleza idealizada. Os românticos defendem a supremacia da cor, favorecem Rubens, Rembrandt, Velázquez e pintores venezianos. No início de sua carreira, Delacroix admira Rafael e Poussin. Na maturidade, rejeita esses exemplos e se rebela contra fórmulas estilísticas da teoria pictural acadêmica. Para acadêmicos, o efeito da pintura depende primariamente do contraste de luz e sombra e de graduações sutis de tons, a cor é subordinada ao efeito de claro-escuro. Na pintura de Delacroix, a cor de um objeto na área sombreada é determinada pelo reflexo das cores dos objetos em volta, não há sombras, mas

---

Enquanto Manet questiona a autoridade da Academia na pintura, Baudelaire e Gautier produzem as primeiras formulações sistemáticas da teoria da arte pela arte: a recusa de toda justificativa social da arte e do artista; a invenção livre; o choque com o gosto, com convenções e regras, moral e religião, o choque com o que evoca a ideia da arte prestar um serviço à sociedade.
BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1998 [1992], p. 224-225.

[226] RUBIN, James H. *Delacroix and Romanticism*. p. 26-47. In: *The Cambridge companion to Delacroix*, editado por Beth S. Wright. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2001.

reflexos. Ele pinta a sombra com cores complementares, maximiza o contraste[227]. Delacroix associa cor e emoções, trabalha com o efeito das cores sobre a imaginação.

No Salão de 1827, continuam os confrontos e a oposição de valores estilísticos. Delacroix expõe o quadro *La Mort de Saradanapale*. Cor e expressão se opõem à estrutura dos pintores acadêmicos. A composição contém várias cenas, o quadro expressa movimento e tensão dramática. Clássicos, seguidores de Ingres, defendem a supremacia do desenho em relação à cor, criticam o desenho de Delacroix. A oposição entre clássicos e românticos também acontece no âmbito da literatura e do teatro. Um mês depois da inauguração do Salão de 1827, Victor Hugo publica *Cromwell*. No prefácio, faz um manifesto contra regras do drama clássico. Ele é referência para uma geração jovem de artistas, românticos militantes. Théophile Gautier está entre os que defendem o romantismo e a liberdade da arte contra os ataques dos clássicos. Com Gérard de Nerval e outros jovens com o mesmo ideal, vai para a estreia de *Hernani*, de Víctor Hugo, em 1830, com o objetivo de apoiar as inovações da peça. Segundo o que escreve sobre esses eventos, ele pensa nos detalhes da sua roupa para ir ao teatro na noite de estreia, escolhe um tecido vermelho para o colete. O traje, especialmente a cor vermelha, é considerado uma afronta. Nessa época, Gautier já faz crítica dos Salões e é aprendiz de pintor (depois, abandona o ateliê e a pintura). Gautier lamenta que o vermelho tivesse desaparecido da vida moderna e da pintura. A seguir, um trecho do que ele escreve sobre os eventos que acompanham a estreia de *Hernani*:

> *Nous voulions la vie, la lumière, le mouvement, l'audace de pensée et d'exécution, le retour aux belles époques de la Renaissance et à la vraie antiquité, et nous rejetions le coloris effacé, le dessin maigre et sec, les compositions pareilles à des groupements de manequins, que l'Empire avait legués à la Restauration*[228].

[227] DOESSCHATE CHU, Petra ten. *A Science and an Art at Once. Delacroix's Pictorial Theory and Practice*. p. 88-107. In: *The Cambridge companion to Delacroix*, editado por Beth S. Wright. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2001.

[228] Nós queríamos a vida, a luz, o movimento, a audácia de pensamento e de execução, o retorno às belas épocas da Renascença e da verdadeira antiguidade, e nós rejeitávamos o colorido apagado, o desenho magro e seco, as composições parecidas a agrupamentos de manequins, que o Império havia legado à Restauração. GAUTIER, Théophile. *Histoire du romantisme.* (1830 – 1868). Paris: Flammarion, 1970, p. 79-80.

Baudelaire era criança em 1830, não participa desses eventos, mas refere-se a eles na crítica de 1845. Ele se torna amigo de Gautier. Anos depois, em 1857, dedica a ele o poema *Les Fleurs du Mal*.

No trecho final da crítica ao Salão de 1845, Baudelaire se refere ao heroísmo da vida moderna e à expectativa pelo novo:

> *Au vent qui soufflera demain nul ne tend l'oreille; et pourtant l'héroïsme de la vie moderne entoure et nous presse. – Nos sentiments vrais nous étouffent assez pour que nous les connaissions. – Ce ne sont ni les sujets ni les couleurs qui manquent aux épopées. Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son coté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. – Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avènement du neuf* [229].

Segundo Baudelaire, a melhor crítica apresenta um ponto de vista que abre horizontes, é divertida e poética. Para ele, o romantismo é expressão da modernidade, expressão mais recente da beleza. Ele elabora uma parte de sua estética tomando por base ideias e obras de Delacroix.

Com base nas teorias de Chevreul[230] sobre o contraste simultâneo das cores, Baudelaire aborda propriedades dos tons coloridos e efeitos de perspectiva (os tons frios fazem recuar a

---

[229] Ao vento que soprará amanhã ninguém presta atenção; e, no entanto, o heroísmo da vida moderna se avizinha e nos apressa. – Nossos sentimentos verdadeiros nos sufocam o suficiente para que tomemos conhecimento deles. – Não são nem os temas nem as cores que faltam às epopeias. Aquele será o pintor, o verdadeiro pintor, que saberá arrancar da vida atual seu lado épico e nos fazer ver e compreender, com a cor ou o desenho, o quanto somos grandes e poéticos em nossas gravatas e nossas botas envernizadas. – Possam os verdadeiros pesquisadores nos dar no próximo ano essa alegria singular de celebrar a chegada do novo.
BAUDELAIRE, 1845, *Écrits sur l'art*. Ed. de Francis Moulinat. Paris: Poche, 1999, p. 120-121.

[230] A teoria do químico Eugène Chevreul sobre o contraste simultâneo das cores é exposta em aulas públicas em 1836 e 1838, em obra de 1839, e em artigo no *L'Artiste*, de 1842. MOULINAT, Francis. Nota de *Écrits sur l'art*, p. 57. In: BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Poche, 1999.
Título da obra de Chevreul, de 1839: *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses raports avec la peinture*.
Os trabalhos de Newton, no século XVII, possibilitam a apreensão do fenômeno cromático como decomposição ótica da luz. A partir disso, as cores são repartidas entre primárias (azul, vermelho, amarelo), secundárias (resultado da mistura de duas cores primárias: violeta, que resulta de azul e vermelho; verde, que resulta de azul e amarelo; laranja, que resulta de vermelho e amarelo) e cores complementares (uma cor secundária e a cor primária que não entra na sua composição, exemplo: violeta e amarelo).

imagem, os tons quentes produzem o efeito contrário, projetam a imagem para frente). Em artigo no *La Presse* de 1844, Gautier retoma o que escreve em 1830: Delacroix desenha o movimento, Ingres desenha o repouso[231]. Defendendo o desenho de Delacroix, Baudelaire escreve que a vibração da luz faz parte do movimento e faz oscilar as linhas. Ele aborda a construção do volume com a cor, a lógica das sombras e da luz, a harmonia de tons[232]. Baudelaire se refere ao fenômeno de mudança de cor pela movimentação da sombra e da luz, e aos tons quentes e frios, que só existem em relação uns com os outros[233].

Partindo da ideia de que a natureza é um vasto dicionário e que o quadro deve expressar o pensamento íntimo do artista, Baudelaire escreve na crítica do Salão de 1846 que a obra de arte é a natureza interpretada, recriada pela subjetividade do artista. Escreve que Delacroix não foi invadido pelo sistema de linhas retas e que seus personagens são agitados, os drapeados fazem voltas. Delacroix se preocupa principalmente com movimento, cor e atmosfera. Segundo Baudelaire, esses três elementos demandam necessariamente contornos um pouco imprecisos, linhas leves e flutuantes e a audácia da pincelada[234].

Segundo Moulinat, na crítica de Baudelaire está a ideia de que o universo visível é loja de imagens. A imaginação dá lugar e valor relativo aos elementos. O ideal e o belo são ordenados pela faculdade da imaginação, que na produção de uma obra realiza a síntese de

---

Segundo a lei de Chevreul, duas cores complementares justapostas produzem contraste simultâneo e a mistura de duas cores complementares produz acromatismo, apaga as cores (o resultado é um tom próximo ao cinza).
BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Colin, 2004, p. 66.
Depois da viagem ao Marrocos, Delacroix estuda os trabalhos de físicos da época, inclusive de Chevreul. SERULLAZ, Maurice. *L'influence du voyage au Maroc sur la peinture de Delacroix*, p. 221-226. In: DELACROIX, E. *Le voyage au Maroc*. Paris: Sagittaire, 1992. vol. 5, p. 223.

[231] MOULINAT, Francis. Nota de *Écrits sur l'art*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Poche, 1999, p. 57.

[232] "[…] *modeler avec de la couleur, c'est dans un travail subit, spontané, compliqué, trouver d'abord la logique des ombres et de la lumière, ensuite la justesse et l'armonie du ton; autrement dit, c'est, si l'ombre est verte et une lumière rouge, trouver du premier coup une harmonie de vert et de rouge, l'un obscur, l'autre lumineux, qui rendent l'effet d'un objet monochrome et tournant*." BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Poche, 1999, p. 56-57.
"[…] modelar com a cor é, em um trabalho súbito, espontâneo, complicado, encontrar primeiro a lógica das sombras e da luz, em seguida a afinação e a harmonia do tom; dito de outro modo, se a sombra é verde e uma luz vermelha, encontrar antes uma harmonia do verde e do vermelho, um escuro, o outro luminoso, que criem o efeito de um objeto monocromático e girando."

[233] BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Poche, 1999, p. 146-148.

[234] Ibidem, p. 141-143, 160-161.

outras faculdades mentais, tais como a lembrança. Em apresentação a uma edição de 1999 dos textos de Baudelaire sobre arte, Moulinat lembra que Théophile Thoré escreve em crítica do Salão de 1844 que, quando se olha para o horizonte, o indivíduo não tem um quadro, mas elementos de um quadro. Trata-se de um princípio clássico, a natureza dá modelos, elementos do vocabulário plástico[235].

No texto a seguir, Gautier expressa sua concepção de arte ao escrever sobre Delacroix:

> *Dans son œuvre, Delacroix a toujours cherché le signe caractéristique, le trait de la passion, le geste significatif, la note étrange et rare. Son dessin, qu'on a si souvent critiqué, et qui est très savant malgré de visibles incorrections que le moindre rapin peut relever, ondoie et tremble comme une flamme autour des formes qu'il se garde de délimiter pour n'en pas gêner le mouvement; le contour craque plutôt que d'arrêter l'élan d'un bras levé ou tendu. La couleur s'entasse à l'endroit qui est le point central de l'action, car, avant tout, Delacroix veut donner la sensation de la chose qu'il représente dans son essence même, et non dans sa réalité photographique.*
> *Le but de l'art, on l'a trop oublié de nos jours, n'est pas la reproduction exacte de la nature, mais bien la création, au moyen des formes et des couleurs qu'elle nous livre, d'un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde. C'est ce que comprenait instinctivement ou scientifiquement Delacroix, et ce qui donnait à sa peinture un caractère si particulier, si neuf et si étrange*[236].

Em artigo sobre o Salão de 1845, Fromentin aborda a relação do artista com a natureza e a subjetividade na criação:

> *En un mot, que la nature soit pour vous comme une occasion de sentir et de rêver, de réfléchir et d'inventer. Étudiez les procédés dans les maîtres, le vrai dans la nature, mais ne cherchez qu'en vous-même l'image innée du beau et de l'inspiration qui fera de votre art la splendeur du vrai*[237].

---

[235] MOULINAT, Francis. *Présentation*, p. 7-38. In: BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Poche, 1999, p. 23-34.
[236] GAUTIER, Théophile. *Histoire du romantisme. Suivi de Quarante portraits romantiques.* Prefácio de Adrien Goetz. Paris: Gallimard, 2011, p. 421.
[237] Em uma palavra, que a natureza seja para você como uma ocasião de sentir e de sonhar, de refletir e de inventar. Estude os procedimentos nos mestres, a verdade na natureza mas só procure em você mesmo a imagem inata da beleza e da inspiração que fará de sua arte o esplendor da verdade.
FROMENTIN, Eugène. 1845. *Œuvres complètes*. Edição de Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 1984, p. 899.

Faço essa incursão pela crítica dos Salões de 1844 a 1846 e concepções estéticas da época para abordar o modo descritivo de Flaubert nas anotações do Oriente. As reflexões estéticas e os debates que se realizam em torno dos Salões circulam no ambiente das artes, afetando de maneira recíproca o trabalho de pintores, escritores e críticos. Os pintores Delacroix e Fromentin, que viajam e expõem nos Salões telas com temas do Oriente, também exercem a atividade de críticos e escrevem. Fromentin publica em vida quatro livros: *Un été dans le Sahara*[238] (que lhe dá notoriedade em 1857); *Une année dans le Sahel* (primeira versão publicada em 1857 no *L'Artiste*; depois, em 1858, na *Revue des Deux Mondes*); *Dominique* (publicado em 1862 na *Revue des Deux Mondes*; e em volume em 1863); e a obra crítica de 1876, que escreve a partir de sua visita a museus na Bélgica e na Holanda, *Les Maîtres d'autrefois*[239]. Fromentin, que também é poeta, faz referência a uma situação que caracteriza a intermedialidade envolvendo pintura e literatura, na época. Em sua crítica ao Salão de 1845, ele se refere a escritores que se dizem paisagistas e paisagistas que são mais ou menos poetas[240]. A representação do espaço é um ponto de intersecção na arte de escritores e pintores que viajam. É bom lembrar que no século XIX, na França, a pintura de paisagem passa da paisagem de convenção (histórica ou mitológica) à pintura da luz e da natureza, que resulta, depois, na pintura impressionista.

Cito reflexão de Fromentin sobre procedimentos dos dois meios de expressão, pintura e literatura. Segue trecho do prefácio de 1874 para a reedição do seu livro *Un été dans le*

[238] Abrange duas viagens para a Argélia: a de 1853, acompanhado da esposa, e lembranças da viagem de 1847/8. Publicado primeiro na *Revue de Paris* (em sete números, de junho a dezembro de 1854); depois, em volume por Michel Lévy (jan. 1857).

[239] *Chronologie*, p. XXIII a XXXV, In: FROMENTIN, Eugène. *Œuvres complètes.* Ed. de Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 1984.
Em *Les Maîtres d'autrefois*, Fromentin se posiciona contra as inovações de Courbet, Manet e jovens impressionistas, que fazem a primeira exposição um ano antes. Fromentin prefere a geração de pintores dos anos 1830-1840, que trabalha em Barbizon; considera Dupré, Corot e Rousseau os mestres da paisagem francesa, da época.

[240] FROMENTIN, Eugène. 1845. *Œuvres complètes*. Edição de Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 1984, p. 898.

Sahara[241], que teve a primeira publicação em 1854, em sete números da *Revue de Paris*, e a primeira edição em volume em 1857.

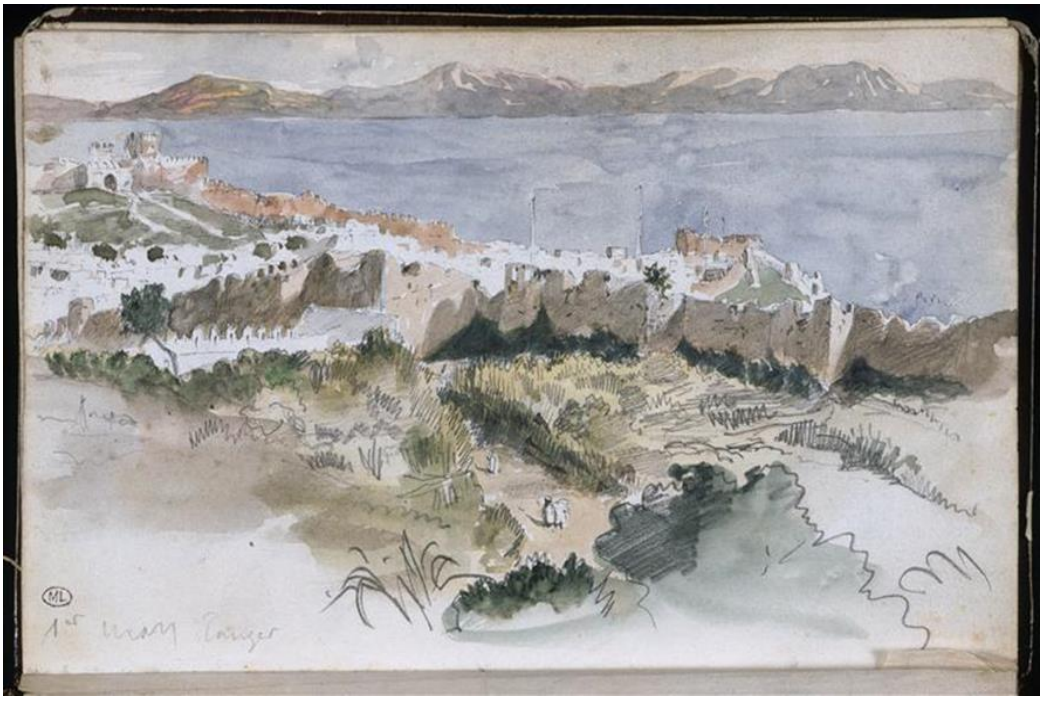
> *La chose entreprise, il me parut intéressant, de comparer dans leurs procédés deux manières d'exprimer qui m'avaient l'air de se ressembler bien peu, contrairement à ce qu'on suppose. J'avais à m'exercer sur les mêmes tableaux, à traduire, la plume à la main, les croquis accumulés dans mes cartons de voyage. J'allais donc voir si les mécanismes sont les mêmes ou s'ils diffèrent, et ce que deviendraient les idées que j'avais à rendre en passant du répertoire des formes et des couleurs à celui des mots. L'occasion de faire cette épreuve est assez rare, et je n'étais pas fâché qu'elle me fût donnée.*
> *J'entendais dire, et j'étais assez disposé à le croire, que notre vocabulaire était bien étroit pour les besoins nouveaux de la littérature pittoresque. Je voyais en effet les libertés que cette littérature avait dû se permettre depuis un demi-siècle affin de suffire aux nécessités des goûts et des sensations modernes. Décrire au lieu de raconter, peindre au lieu d'indiquer; peindre surtout; c'est-à-dire donner à l'expression plus de relief, d'éclat, de consistance, plus de vie réelle; étudier la nature extérieure de beaucoup plus près dans sa variété, dans ses habitudes, jusque dans ses bizarreries, telle était en abrégé l'obligation imposée aux écrivains dits descriptifs par le goût des voyages, l'esprit de curiosité et d'universelle investigation qui s'était emparé de nous*[242].

[241] O prefácio também se relaciona a *Une année dans le Sahel*, reeditado no mesmo ano de 1874 em volume distinto. A primeira publicação de *Un été dans le Sahara* em volume precede a publicação de *Sahel*. As duas obras se relacionam à mesma época, quando Fromentin esteve na Argélia.
FROMENTIN, Eugène. Nota do prefácio de *Un été dans le Sahara*. *Œuvres complètes.* Bibliothèque de la Pléiade. Ed. de Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 1984, p. 1271.

[242] Uma vez realizado o empreendimento, me pareceu interessante comparar em seus procedimentos duas maneiras de expressar que para mim tinham a aparência de se parecerem bem pouco, contrariamente ao que se supõe. Eu tinha que me dedicar aos mesmos quadros, traduzir, a pena na mão, os croquis acumulados em meus papéis de viagem. Eu ia então ver se os mecanismos são os mesmos ou se diferem, e no que se tornariam as ideias que eu tinha que expressar passando do repertório das formas e das cores ao das palavras. A ocasião de fazer essa prova é bem rara e eu não estava zangado que ela me fosse dada.
Descrever em vez de contar, pintar em vez de indicar; sobretudo pintar; quer dizer, dar à expressão mais relevo, luminosidade, consistência, mais vida real; estudar a natureza exterior de muito mais perto na sua variedade, nos seus hábitos, até nas suas anomalias, essa era, em resumo, a obrigação imposta aos escritores ditos descritivos pelo gosto das viagens, o espirito de curiosidade e de investigação universal que nos tomava.
FROMENTIN, Eugène. Prefácio. *Un été dans le Sahara*. Paris: A. Lemerre, 1874, p. V e VI.
Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62097924/f16.image>. Acesso em: 30 mar. 2014.
FROMENTIN, Eugène. Prefácio, p. 3-11. *Un été dans le Sahara*, p. 1-184. *Œuvres complètes.* Bibliothèque de la Pléiade. Ed. de Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 1984, p. 5-6.

4.3 PÁGINAS DE DELACROIX NO MARROCOS

Visando compreender o efeito plástico da escritura de Flaubert, aproximo seus textos da viagem aos cadernos de Delacroix. O conteúdo dos cadernos de um e de outro diferem bastante. A época, a natureza e o destino da viagem diferem. Delacroix integra em 1832 uma expedição enviada pelo rei Louis Philippe, dirigida pelo conde Charles Edgar de Mornay[243]. Ele viaja para Tanger e Meknes, no Marrocos, e Oran e Argel, na Argélia. Durante a viagem, que dura em torno de seis meses, ele preenche seus cadernos com desenhos e aquarelas[244]. A seguir, aquarela de Tanger, vista do alto, e a paisagem de montanhas, mar e vegetação nos arredores da cidade.



Desenho de Delacroix, vista de Tanger, f° 1 r [245]

[243] A França havia ocupado antigas províncias turcas da Argélia, a expedição tinha por objetivo negociações diplomáticas com o sultão do Marrocos, Moulay Abd-er-Rahman.

[244] A aquarela ainda é pouco utilizada no início do século XIX. Por influência inglesa, torna-se uma técnica de especial interesse para pintores que viajam. Antes de Delacroix, Gleyre deixa um belo portefólio oriental realizado com aquarela. PELTRE, Christine. *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX^e siècle*. Paris: Gallimard, 1995, p. 46 e 47.

[245] desenhos, *Album d'Afrique du Nord et d'Espagne*, Delacroix Eugène (1798-1863).
data: 1832; técnica / material: grafite e aquarela; altura: 19,3 cm; largura: 12,7 cm; Paris, museu do Louvre.
direitos autorais da fotografia: RMN-Grand Palais (museu do Louvre) / Michèle Bellot.
desenho 97-016447; n° do inventário: RF1712bis folio1 recto.
descrição: vista da baía de Tanger.

A aquarela está no início de um caderno e ocupa a página toda. Em Tanger, Delacroix frequenta consulados estrangeiros, o palácio do paxá e residências de árabes, judeus e europeus. Para onde vai, leva um caderno.

A viagem se insere em um contexto diplomático precário, os primeiros capítulos da história do colonialismo francês na África do Norte. A ocupação de Argel, em 1830, havia suscitado a oposição da população local. A dominação francesa era frágil[246]. Depois de passar mais de um mês em Tanger, a comitiva francesa parte para Meknes, para a audiência com o imperador do Marrocos, Moulay Abd er-Rahman[247].

Entre os muitos desenhos, aquarelas, esboços e anotações que Delacroix traz da viagem, havia sete cadernos, três são conservados atualmente pelo museu do Louvre (cadernos 1755, 1756 e 1757) e um pelo museu Condé, de Chantilly (comprado por Dauzats para o duque d'Aumale)[248]. Os cadernos 1755 e 1756 contêm desenhos e textos. O caderno 1755 é relativo a Tanger, período de 26 de janeiro a 3 de março, com algumas anotações posteriores. O caderno 1756, relativo a Meknes e Andaluzia, abrange o período de 6 de março, aproximadamente, a 29 de maio, com lacunas e acréscimos. O caderno 1757 contém principalmente desenhos de 19 de janeiro a 26 de maio, com algumas anotações e desenhos posteriores.

O caderno de Chantilly também contém principalmente desenhos, com anotações de 23 de abril a 25 de junho (algumas anotações são posteriores à viagem). Não se sabe a localização dos outros três cadernos, sendo um deles pequeno (6,5 X 9,0 cm), com aproximadamente vinte páginas de desenhos. Ainda que os cadernos de Tanger, Meknes e

---

[246] HANOOSH, Michèle. *1832. Voyage au Maghreb et en Andalousie*: *notice*, p. 175-194. In: DELACROIX, Eugène. *Journal*. Tomo I. Ed. de Michelle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009, p. 189.

[247] SÉRULLAZ, Maurice. *Introduction*. p. 51-155. In: DELACROIX, E. *Le voyage au Maroc*. Ed.de Maurice Arama. Paris: Sagittaire, 1992, vol. 5, p. 53-55.
A bela edição, numerada, de Maurice Arama, de 1992, reproduz na íntegra os quatro cadernos em cópia colorida fac-símile com detalhes da sua materialidade: formato dos cadernos, dimensões, cores, páginas em branco. Os tomos 5 e 6 apresentam a transcrição de textos manuscritos, notas, documentos, contexto da viagem e artigos de análise crítica.

[248] SÉRULLAZ, Arlette. *L'historique des carnets du Maroc*. p. 227-234. In: DELACROIX, E. *Le voyage au Maroc*. Ed. de Maurice Arama. Paris: Sagittaire, 1992, vol. 5, p. 227.

norte da Espanha correspondam a etapas da viagem, esses cadernos contêm partes que misturam diferentes tempos e não seguem a ordem cronológica[249].

A seguir, páginas do caderno chamado Meknes. Desenhos em ordem sucessiva multiplicam pontos de vista. Textos e desenhos, uma forma atrelada à outra, mantêm a característica de instantaneidade, presença contínua da imagem plástica. Com palavras, Delacroix complementa detalhes dos desenhos. Ele descreve cores, lugares, ações, trajetos.

[249] Em alguns casos, raros, em sua edição do *Journal* de Delacroix, Michèle Hanoosh preferiu reunir partes com a mesma data, mesmo que de cadernos diferentes. Nesses casos, ela indica a localização do texto em outro caderno. Além disso, ela acrescenta dois documentos em sua edição. O primeiro, até então inédito, consiste de quatro folhas sem desenho, retiradas do caderno de Chantilly, datadas de 24 e 25 de janeiro. O segundo documento é uma narrativa sobre o conjunto da viagem, escrita anos depois, quando as relações entre a França e o Marrocos estavam mais difíceis (as dificuldades começaram na primavera de 1842, em função das relações do Marrocos com Abd-el Kader, chefe da oposição argelina). Em março, perseguido pelo general de Lamoricière, Abd-el Kader se refugiou no Marrocos. Indicações no texto sugerem que Delacroix escreve essa narrativa entre janeiro de 1843 e 1844.
HANOOSH, Michèle. *1832. Voyage au Maghreb et en Andalousie*: *notice*, p. 175-194. In: DELACROIX, Eugène. *Journal*. Tomo I. Ed. de Michelle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009, p. 178-181, 187-188.

Desenho de Delacroix, f° 14 v -15 r [250]

rouge

turbans volant par derrière et s'emberlificot[ant]
un des chefs dans une course étant
arrivé jusqu'à nous, Abou s'est mis au-devant
de lui et l'homme lui a déchiré un peu son
manteau. Arrivé au campement, Abou a
déchiré en pièces son manteau, voulant plutôt
le brûler que de permettre que qui ce soit pût en
profiter. on lui a aussi cassé sa pipe. Il était
furieux et intraitable pour les soldats
Le soir, après dîner gai, descendu solitairement
près des bords du fleuve Sébou. beau clair de
lune.

<u>le 13 mars, mardi</u>

à Sidi Kassem.

Soleil très ardent. Route dans une plaine immense.

Le 14 mars, mercredi. <u>Zar Hône</u>.
Parti par un beau soleil au matin. Côtoyé d'abord la
petite rivière. les figures éclairées de côté par le soleil
levant. Montagnes nettes sur le fond.

Blanc des étoffes et couleurs très vives.
Entré dans un défilé dans la montagne. Hommes et enfants
en haik et nus en dessous.
Marabouts. Bonhali. Shérif. Thaleb[251].

[250] desenhos, *Album d'Afrique du Nord et d'Espagne*, Delacroix Eugène (1798-1863).
data: 1832; técnica / material: grafite; altura: 19,3 cm; largura: 12,7 cm; Paris, museu do Louvre.
direitos autorais da fotografia: RMN-Grand Palais (museu do Louvre) / Michèle Bellot.
desenho 89-004236-02; n° do inventário: RF1712bis f° 14v-15r.
descrição: quatro croquis de Árabes, acampamento em uma planície com montanhas ao fundo em Sidi Kacem (f° 14 v); croquis de Árabes e de paisagem, uma caravana, marroquinos em um desfiladeiro em Zerhoun (f° 15 r).

[251] Para a transcrição do texto, consultei: DELACROIX, Eugène. *Journal*. Tomo I. Ed. de Michelle Hannoosh. Paris: Jose Corti, 2009, p. 220.

Predominam textos que transpõem em palavras o que é visível, de interesse para a atividade pictural. Contemplam ações sem verbos ou com verbos em um tempo presentificado. Exemplos: «*turbans volant par derrière et s'emberlificot[ant]*»; «*les figures éclairées de côté par le soleil levant. Montagnes nettes sur le fond*»; «*Blanc des étoffes et couleurs très vives. Entré dans un défilé dans la montagne. Hommes et enfants en haik et nus en dessous*[252]». Delacroix anota detalhes de luminosidade e cores. Algumas anotações contêm frases mais longas e verbos no passado. Exemplo do f° 14 v: o trecho que começa com «*Abou s'est mis au-devant de lui et l'homme lui a déchiré un peu son manteau*[253]». Delacroix narra um confronto. Ao final, descreve o ressentimento de Abou: «*Il était furieux et intraitable pour les soldats*[254]».

Na página seguinte desta tese, mais imagens do mesmo caderno. Os textos complementam as ilustrações com cores e detalhes: «*Homme assis à gauche caftan orange*»; «*femme assise brodant un habit de femme chez le chef des juifs. très vives couleurs de rose à la figure, se détachant sur le mur blanc. l'enfant auprès*». Por vezes, Delacroix informa o ponto de vista das ilustrações: «vista da mesquita»; «vista do alto do terraço». Como Flaubert, ele define a posição de diferentes elementos uns em relação aos outros: «*Fontaine avant d'arriver à la grande place*»; e «*grande maison à gauche sur la grande place*[255]». Predomina o tempo presentificado, com três ocorrências de verbos no passado: «*Haik en désordre qu'il rajustait*» (f° 23v); «*chez le juif qui m'a conduit sur les terrasses*» (f° 23v); «*Porte du marché pendant que nous marchandions du tabac*» (f° 24v).

Chamo a atenção para a representação de portas. Retomarei a análise do efeito que produzem mais adiante, ao comparar essas páginas de Delacroix com anotações de Flaubert.

[252] «turbantes voando por trás e se enred[ando]»; «as figuras iluminadas de lado pelo sol nascendo. Montanhas nítidas contra o fundo»; «Branco dos tecidos e cores muito vivas. Entrada no desfiladeiro dentro da montanha. Homens e crianças de *haik* e nus por baixo».
[253] «Abou se colocou diante dele e o homem rasgou um pouco o seu manto».
[254] «Ele estava furioso e intratável com os soldados».
[255] «Fonte antes de chegar à grande praça»; e «grande casa à esquerda na grande praça».

Desenho de Delacroix, f° 23v-24r[256]

[Meknes, domingo, 1° de abril]
Homme assis à gauche caftan orange. Haik en désordre qu'il
rajustait
Vue de la mosquée [dans la] campagne
noir rajustant son haik
nud
Les hommes construisent le tapia.
haik
entortillé
partes de paredes pintadas de amarelo. em baixo em geral branco
muito limpos destacar les figures
fausse porte
petite mosquée
peinte en jaune
le portier maure d[ormant]
chez le juif qui m'a
conduit sur les terrasses

femme assise brodant un habit de femme chez le chef des juifs. très vives couleurs de rose à la figure, se détachant sur le mur blanc. l'enfant auprès.

la maison ruinée des Portugais.
vue du haut de la terrasse.

autre coté. porte de la ville. murailles du quartier des juifs[257].

[256] desenhos, *Album d'Afrique du Nord et d'Espagne*, Delacroix Eugène (1798-1863). data:1832; técnica / material: aquarela, tinta marrom, pena (desenho); altura: 19,3 cm; largura: 12,7 cm; Paris, museu do Louvre. direitos autorais da fotografia: RMN-Grand Palais (museu do Louvre) / Michèle Bellot. desenho 89-004245-02; n° do inventário: RF1712bis f° 23v-24r. descrição: paisagem com mesquita ao fundo e personagens, croquis de pequena mesquita e judeu sentado à sombra perto de uma porta (f° 23 v); croquis de árabes e de judeus, porta, muros e posto dominando a cidade (Meknes, bairro judeu) (f° 24 r).

[257] Para a transcrição do texto, consultei: DELACROIX, Eugène. *Journal*. Tomo I. Ed. de Michelle Hannoosh. Paris: Jose Corti, 2009, p. 228-229.

Desenho de Delacroix, fº 24v-25r [258]

Porte du marché pendant que nous marchandions du tabac. Ciel un peu nuageux	Fontaine avant d'arriver à la grande place.
Maison de juif escalier	grande maison à gauche sur la grande place[259].
porte des marchands	

[258] desenhos, *Album d'Afrique du Nord et d'Espagne*, Delacroix Eugène (1798-1863).
data: 1832; técnica / material: aquarela, tinta marrom, pena (desenho); altura: 19,3 cm; largura: 12,7 cm; Paris, museu do Louvre. direitos autorais da fotografia: RMN-Grand Palais (museu do Louvre) / Michèle Bellot.
desenho 89-004246; nº do inventário: RF1712bis fº 24v-25r.
descrição: multidão de marroquinos diante de uma grande porta lotada, claustro e casa, porta de judeu (fº 24 v); cavalo e árabes em frente a uma fonte e uma grande porta em forma de arco decorada com azulejos (arco em ferradura) (fº 25 r).

[259] Para a transcrição do texto, consultei: DELACROIX, Eugène. *Journal*. Tomo I. Ed. de Michelle Hannoosh. Paris: Jose Corti, 2009, p. 229.

Sem se ater à convenção da forma retangular (da tela e do caderno, suportes para as atividades de pintar e escrever), Delacroix distribui esboços de desenhos de diferentes maneiras nas páginas dos seus cadernos; insere palavras e frases entre desenhos, associa imagem e texto. Seus cadernos ilustrados integram duas formas de expressão artística, materializam um espaço de troca e interação de duas linguagens. Ele anota fatos e impressões em cadernos de pequeno formato (como os de Flaubert), repletos de croquis, de desenhos e aquarelas. Os desenhos se sucedem constituindo narrativas, como uma história em quadrinhos ou um roteiro desenhado de filme (*storyboard*), com indicações de movimentos e planos, segundo diferentes pontos de vista, que alternam visões panorâmicas e detalhes.

Não se sabe se Flaubert viu os cadernos de Delacroix, penso que não[260]. Como Delacroix, ele explora o contraste de cor e de forma com pontos de vista que variam, suas descrições nos cadernos de viagem se assemelham a esboços de pintura. Em comum, a expressão de movimento, a narrativa composta por sequências de cenas, imagética, plástica – no caso de Flaubert, imagens textuais; no caso de Delacroix, predominam desenhos e aquarelas. Em comum, o fluxo de imagens, justaposição de cenas, efeitos de simultaneidade; por vezes a mesma cena com pequena variação, outro ponto de vista; a alternância entre visões panorâmicas e a concentração em detalhes. O trabalho de Flaubert e de Delacroix nesses cadernos está ligado à experiência física e corporal do movimento e do espaço.

[260] Não se sabe se Flaubert e Delacroix se encontraram alguma vez, não há informações sobre isso. Os dois eram amigos de George Sand, mas as relações de Flaubert com George Sand só começaram depois de um artigo dela favorável a *Salammbô*, publicado no *La Presse* em janeiro de 1863. Delacroix faleceu alguns meses depois, em agosto de1863.
Delacroix e Flaubert tinham outro amigo comum, Maxime Du Camp.
Du Camp escreveu em *Souvenirs Littéraires* que conheceu Delacroix quando este tinha cinquenta anos.
DU CAMP, Maxime. *Souvenirs Littéraires*. Paris: Balland, 1984, p. 230.
Como Delacroix nasceu em 1798, Du Camp deve ter conhecido Delacroix por volta de 1848, talvez antes da viagem ao Oriente com Flaubert.
No relato da viagem com Du Camp pela Bretanha, em 1847, Flaubert escreve que ele e Du Camp viram no museu de Belas Artes de Nantes o quadro *Le Kaid, Chef marocain*, realizado por Delacroix em 1837.
ALCOBIA, Martine. *Flaubert et les peintres orientalistes*. In: SÉGINGER, Gisèle (ed.). *La Revue des lettres modernes*. Caen: Minard, 2010. p. 41-64. (Série Gustave Flaubert, 7: *Flaubert et la peinture*), p.46, 50, 61-62.
Encontrei na biblioteca do Instituto da França um único traço de correspondência entre os dois: um cartão de Delacroix agradecendo a Flaubert o envio de um exemplar de *Madame Bovary*.

4.4 CENAS E QUADROS DE FLAUBERT

4.4.1 Mercadores em uma aldeia no Egito

No texto a seguir, Flaubert reúne em uma composição cenas que acontecem simultaneamente. Ele localiza no espaço os diferentes elementos de cada cena (destaquei em negrito as palavras que definem localização e relações espaciais). O modo descritivo conciso equivale a um esboço. Os atributos visuais do texto possibilitam imaginar um quadro. Chamo esse texto de «Mercadores em uma aldeia no Egito». O nome não consta nas anotações de Flaubert, é uma invenção minha.

> *[...]**À la porte** un âne se tenait découpé dans la lumière – **au delà**, ciel et le Nil tout bleus; **entre** le ciel et le Nil une ligne jaune, c'est le sable.*
> *Nous redescendons **au village**. Un vieux, propre, à barbe blanche, finit par vendre à Maxime un flacon d'antimoine. Un homme en blanc fumant un chibouk **sur une porte** donne une poignée de main à Joseph – **dans l'intérieur de la maison** un marchand d'esclaves assis **sur sa natte** – **à gauche au-dessus de lui** est suspendue une longue chaîne en fer pour son commerce et que Joseph guigne pour le voyage de Syrie; embarquement **au canot**; coups de bâton administrés aux gamins qui se précipitent trop violemment pour le batchis. – Au bout de quelque temps, arrêtés à cause du vent contraire*[261].

Nas primeiras linhas, Flaubert descreve o que contempla do interior de um templo: a silhueta de um burro contra a luz; adiante, a paisagem, que forma um padrão geométrico de duas cores, uma linha amarela (a areia) entre o azul do céu e do Nilo.

No meio do excerto: cenas que se localizam em uma aldeia.

Ao final: o embarque.

[261] [...] À porta um burro se mantinha recortado da luz – adiante, céu e Nilo completamente azul; entre o céu e o Nilo uma linha amarela, é a areia. Nós voltamos à aldeia. Um velho, limpo, de barba branca, acaba por vender a Maxime um frasco de antimônio. Um homem de branco fumando um *chibouk* em uma porta cumprimenta Joseph com um aperto de mão – no interior da casa um mercador de escravos sentado sobre uma esteira – à esquerda acima dele está pendurada uma longa corrente de ferro para seu comércio e que Joseph barganha para a viagem da Síria; embarque no *cannot*; golpes de bastão aplicados nos meninos que se precipitam muito violentamente para o *batchis*. – Depois de algum tempo, parados por causa do vento contrário.
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 167. Grifo meu.

Analiso a composição que abrange as cenas na aldeia. A simultaneidade é marcada por verbos em um tempo presentificado: «o velho com barba branca acaba por vender antimônio a Maxime»; «o homem de branco fumando cumprimenta Joseph». O texto localiza a posição de cada cena em relação às demais: O homem de branco está em uma porta, esse homem e Joseph se cumprimentam com as mãos. Um mercador de escravos está sentado em uma esteira no interior da casa. Imaginamos que pode ser visto pelo vão da porta, que serve de enquadramento para a cena interna. Acima do homem sentado há uma corrente de ferro, Joseph olha para a corrente. Podemos imaginar uma linha unindo o olhar de Joseph à corrente. A porta e a linha imaginária do olhar contribuem para o efeito de perspectiva e composição, que faz das diferentes cenas um conjunto. A descrição contempla a organização de pessoas e objetos em várias cenas, que constituem um quadro, sem que uma cena ocupe um lugar central ou assuma um papel de maior importância em relação às demais. Há poucas cores, o que ressalta o efeito produzido pela referência à barba branca do velho e à roupa branca do outro homem; o branco da barba estabelece uma relação com o branco da roupa. Em todo o excerto, predominam palavras com atributos de visibilidade que reforçam a construção de imagens. Flaubert justapõe orações com poucas articulações entre si, quase não há relações de causalidade ou subordinação. Predominam relações de espacialidade que integram as diferentes imagens ou cenas. O valor estético da composição dá força à descrição. Há nessa forma mista de descrição e narrativa uma espécie de equivalência com a linguagem pictural. A composição de Flaubert se assemelha à composição de certas pinturas de Delacroix, em que ele dispersa cenas em vários pontos da tela, sem se ater a uma cena principal[262]. Segundo certos padrões de composição da época, o tema principal deveria estar situado no centro do quadro. Delacroix inova, desafiando esse padrão. Além da semelhança com a composição de certos quadros de Delacroix, chamo a atenção para a proximidade com aquarelas e desenhos

[262] É o caso do quadro *La mort de Saranapale*, de 1827.

dos seus cadernos da viagem ao Marrocos. Nas páginas que apresentei de Delacroix, com cenas da cidade de Meknes, chamei a atenção para as várias portas nas aquarelas. Elas criam efeitos de perspectiva, emolduram ângulos de visão, determinam limites e pontos de ligação entre diferentes espaços. No excerto de Flaubert, há duas portas emoldurando o ponto de vista. No início do excerto, há uma porta onde está um burro, que é visto contra a luz. Mais adiante, na parte onde identifico o quadro que reúne as cenas na aldeia, há outra porta onde está o homem de branco fumando. Essa porta cumpre a função de ligar espaços e ligar as diferentes cenas em uma composição com valor de quadro.

Nos textos de Delacroix e de Flaubert predominam orações sem articuladores, com a ação presentificada, e palavras com atributos visuais. Os dois informam cores e a posição de diferentes elementos no espaço.

Sem negligenciar as especificidades de cada arte, literatura e pintura, me parece instigante a análise de como se manifestam nos cadernos da viagem de Flaubert e de Delacroix questões estéticas que mobilizam escritores e pintores, na época. Analiso aqui o tratamento do espaço. O conceito de espaço no modo descritivo de Flaubert pode ser comparado à figuração pictórica moderna. Segundo Francastel, no século XIX, há um deslocamento do método figurativo e o conceito de imagem se transforma. Há uma passagem da visão de Deus, na Idade Média, e da visão da Natureza, para a visão segundo o homem. A arte do Renascimento substitui por um universo visível a figuração do universo inteligível, segundo qualidades morais ou simbólicas e uma hierarquia de valores divinos, que caracterizam a arte da Idade Média. Desde o Renascimento, os seres e as coisas aparecem em obras de pintura e escultura como determinados unicamente por seu relevo sobre um fundo imaginário, que constitui um limite para a profundidade do espaço. O novo sistema deixa de representar a imagem organizada como realidade externa ao indivíduo e, progressivamente, renuncia o lugar figurativo de episódios históricos organizados. De objeto representado, o

símbolo se converte em sensação. Assim, os fenômenos se revelam por meio dos sentidos e da atividade mental. A imagem se torna um fenômeno da consciência, que inclui o aspecto de subjetividade da visão. A figuração pictórica moderna representa os objetos separados do fundo. Surge uma nova sensação de relevo e o espaço, antes fechado por uma parede imaginária, é substituído por um espaço aberto em todas as direções[263]. O espaço aberto, segundo o ponto de vista do viajante, é representado por Flaubert e por Delacroix em seus respectivos cadernos de viagem. No texto de Flaubert que analisamos e nas ilustrações de Delacroix as portas delimitam recortes no espaço, que se abre em todas as direções, até onde alcança o ponto de vista dos viajantes.

O texto de Flaubert está no fólio 20 do caderno de viagem nº 5. Está escrito a tinta no caderno e é bem semelhante ao que Flaubert reescreve depois da viagem. A seguir, lado a lado, o trecho transcrito do caderno de viagem e o que ele copia e reescreve, tal como foi publicado postumamente, tomando por base o manuscrito 120. Incluo as últimas linhas do fólio 19 (verso).

Caderno de viagem 5, BHVP	Texto publicado, segundo o manuscrito 120, contém o que Flaubert copia e reescreve depois da viagem
f° 19v°	
[...] – quand	*[…] Quand*
elles partent par la porte d'entrée	*elles partent par la porte d'entrée on*
minces	
on voit l'air bleu à travers les ailes	*voit l'air bleu à travers les minces ailes*
grises des chauves-souris. ~~par~~ à la	*grises des chauves-souris.*
f° 20	
porte un âne se tenait dans la	*À la porte un âne se tenait découpé dans la*
découpure de la lumière – ciel et	*lumière – au delà, ciel et le Nil tout bleus; entre*
Nil au-delà casse-pétant de (~~il~~.)[264]	*le ciel et le Nil une ligne jaune, c'est le sable.*

[263] FRANCASTEL, Pierre. *Histoire de la Peinture Francaise*. FRANCASTEL, Galienne [Colab.]. Paris: Denoël, 1990, p. 23-24, 54-56.
[264] Palavra ilegível coberta por mancha de tinta (rasura).

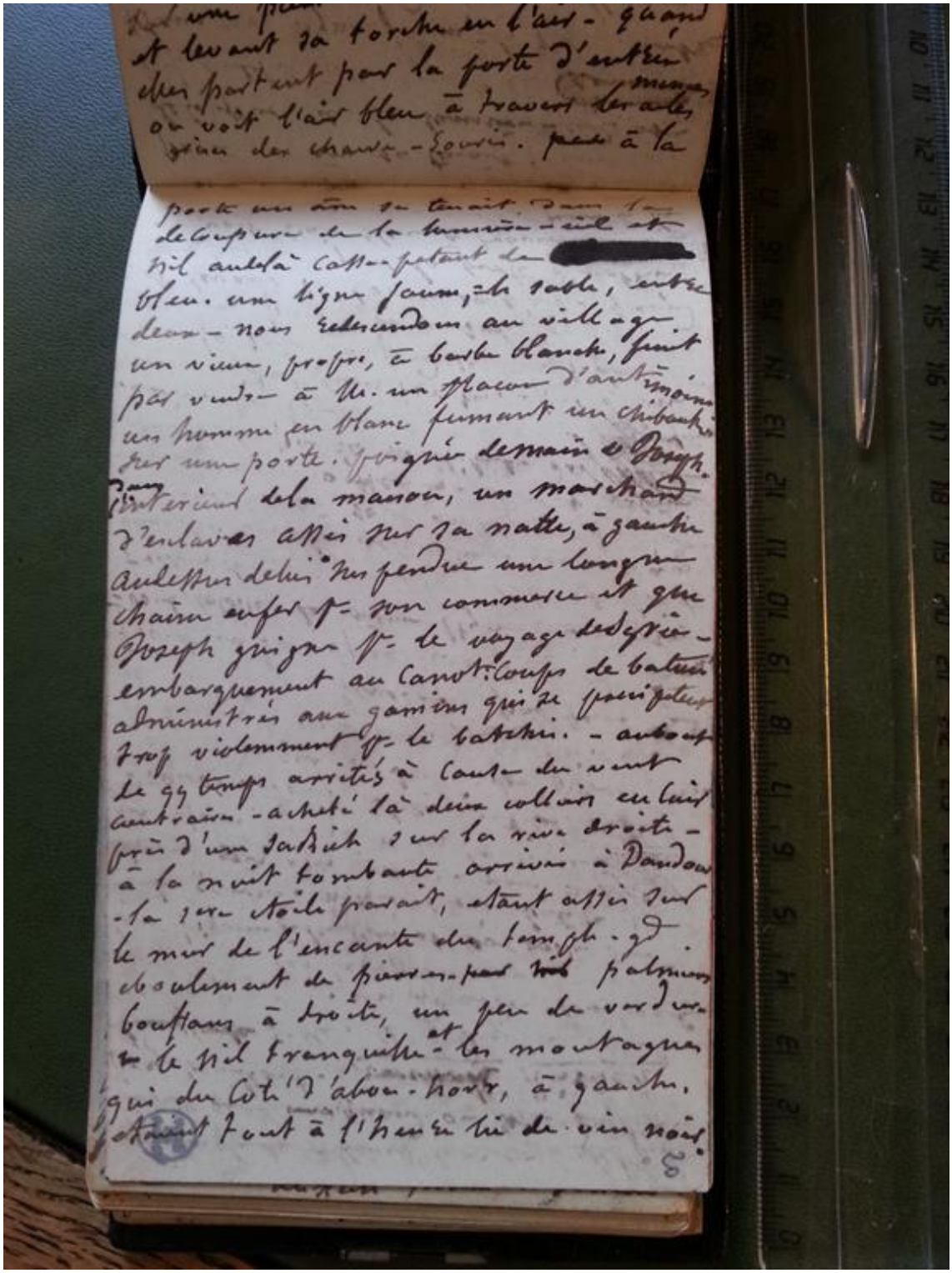
bleu. une ligne jaune, = le sable, entre deux – nous redescendons au village un vieux, propre, à barbe blanche, finit par vendre à M. un flacon d'antimoine un homme en blanc fumant un chibouk sur une porte. poignée de main de Joseph. dans l'intérieur de la maison, un marchand d'esclaves assis sur sa natte, à gauche au-dessus de lui suspendue une longue chaîne en fer pr son commerce et que Joseph guigne pr le voyage de Syrie – embarquement au canot : coups de bâton administrés aux gamins qui se précipitent trop violemment pr le batchis. – au bout de qq temps arrêtés à cause du vent contraire – [...]	*Nous redescendons au village. Un vieux, propre, à barbe blanche, finit par vendre à Maxime un flacon d'antimoine. Un homme en blanc fumant un chibouk sur une porte donne une poignée de main à Joseph – dans l'intérieur de la maison un marchand d'esclaves assis sur sa natte – à gauche au-dessus de lui est suspendue une longue chaîne en fer pour son commerce et que Joseph guigne pour le Voyage de Syrie; embarquement au cannot; coups de bâton administrés aux gamins qui se précipitent trop violemment pour le batchis. – Au bout de quelque temps, arrêtés à cause du vent contraire*[265].

Legenda
verde : mudanças no modo de escrever
laranja: acréscimos

Com poucas mudanças, o texto reescrito se apresenta com uma forma um pouco mais redigida. Flaubert acrescenta um artigo e dois verbos. O modo nominal «*poignée de main de Joseph*» se transforma em uma oração com o verbo «*donner*» conjugado no presente: «*Un homme en blanc* [...] *donne une poignée de main à Joseph*». A forma «*suspendue*» muda para: «*est suspendue*».

A seguir, fotografia que mostra a distribuição do texto na página do caderno de viagem.

[265] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 167.



Flaubert, G. Caderno da viagem ao Oriente n°5
f° 19 v° (somente últimas linhas) e f° 20, BHVP, Paris
dimensão da página do caderno: 16 X 10 cm

Fotografia autorizada pela Biblioteca histórica da cidade de Paris para esta tese.

Em grande parte, a escritura de Flaubert nos cadernos da viagem não indica a separação de parágrafos. Ele preenche as linhas em sua totalidade; as palavras se sucedem em blocos, sem espaços em branco, sem margens. Reflito em que medida essa forma denota um processo de escrever contínuo, sem hesitações, sem interrupção.

Eu me pergunto se, ao reescrever os cadernos, Flaubert tende a modificar menos os textos escritos a tinta durante a viagem. Não fiz a comparação de uma amostra suficiente de textos dos cadernos e do manuscrito 120 (contém o que Flaubert copia e reescreve depois), para chegar a uma posição sobre isso. Ao escrever a tinta, na época, era necessário cuidado até a tinta secar, para não borrar o papel. Chama minha atenção a bela caligrafia, uniforme, limpa, quase sem rasuras. Fica a dúvida: Flaubert estaria já copiando um outro texto quando escreve a tinta nos cadernos? No início desta tese, eu me perguntava se Flaubert poderia copiar a tinta no caderno uma versão anterior do texto escrita na mesma página, mas a lápis. Não tenho resposta para essas questões. Parece plausível que Flaubert escrevesse já diretamente nos cadernos, facilmente transportáveis no bolso durante os trajetos, até a cavalo ou a pé. Talvez escrevesse a lápis durante os trajetos e a tinta quando estivesse mais instalado, à noite. Os cadernos alternam textos a lápis e a tinta. O texto a tinta faz sombra no outro lado da página. Uma palavra rasurada completamente coberta por tinta, na terceira linha do fólio 20, deixou uma mancha na antepenúltima linha, no verso do fólio 19 (f° 19 v°).

4.4.2 Retrato de duas meninas

No texto que segue, Flaubert descreve o rosto de duas meninas. Elementos plásticos aproximam o modo descritivo à arte pictural.

> *Petite fille rousse, large front, grands yeux, nez un peu épaté et reniflant; figure étrange pleine de fantaisie et de mouvement – autre enfant brune, à profil droit, sourcils noirs magnifiques, bouche pincée – quel charmant*

> *groupe un peintre eût fait avec ces deux têtes et le paysage à l'entour! Mais où trouver le peintre? Et comment composer le groupe?*[266]

Entremeado à descrição, um comentário – «*quel charmant groupe un peintre eût fait avec ces deux têtes et le paysage à l'entour!*» («que grupo charmoso um pintor teria feito com essas duas cabeças e a paisagem em volta!») – como se Flaubert imaginasse um quadro com a imagem que supostamente tem diante dos olhos. Ele faz referência ao que seria o trabalho de composição de um pintor a partir do rosto das crianças e a paisagem. Composição é também o seu trabalho. Ele não parece interessado em uma forma mista de literatura e pintura, tal como se vê nos cadernos de viagem de Delacroix, que contêm texto entre desenhos e aquarelas. Por outro lado, ele se interessa pela composição pictural, descreve com detalhes a composição de quadros dos museus que visita, especialmente na Itália, no fim da viagem ao Oriente. Flaubert busca na estética e nas técnicas de composição pictural elementos que possam contribuir para sua criação literária.

No ato de observar, a forma material se transforma em imagem mental de quem observa. E a criação – literatura, pintura etc. – possibilita transformar a imagem mental em outra forma material. E se um viajante buscasse preservar com suas anotações não uma forma material, mas a imagem mental, livre de forma? Como guardar a imaginação, o potencial de cor, movimento, som, cheiro e todas as percepções reunidas? Ou ainda, como criar a memória da interpretação, livre dos limites da pretensão de representar um referente ou uma experiência? Penso que os cadernos de viagem, além dos experimentos formais, estruturas e modos de escrever, contêm também mapas, caminhos da imaginação – o que é da ordem do esboço, instabilidade da forma e do trabalho em elaboração.

[266] Menina ruiva, testa alta, olhos grandes, nariz largo e narinas abertas; figura estranha cheia de fantasia e de movimento – outra criança morena, com perfil reto, sobrancelhas negras magníficas, boca serrada – que grupo charmoso um pintor teria feito com essas duas cabeças e a paisagem em volta! Mas onde encontrar o pintor? E como compor o grupo? FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 222.

4.4.3 Paisagens, Líbano e Grécia

Ao descrever a paisagem em diferentes planos, Flaubert compõe quadros com recortes, a seleção que faz diante das muitas opções que estimulam sua sensibilidade e olhar de viajante estrangeiro. Segundo o que escreve, já ao contemplar a paisagem, ele associa o que vê a pinturas. Neste excerto, do Líbano, ele associa cascatas e o aspecto das rochas a quadros de Poussin:

> *Du sommet du Liban, moins belle vue que la première fois, à cause de la brume qui couvre la plaine de Békaa et nous dérobe l'Anti-Liban; la mer est grise et couverte de vapeur – la vallée des Cèdres me semble d'une courbe plus simple que la première fois; c'est peut-être parce que je la vois moins bien. Je ne retrouve plus sa neige et il fait aussi moins froid que mercredi dernier. Du reste c'est éternellement beau – je redescends étourdi, tout comme la première fois. Nous revenons par le village de Bcharré. Cascades naturelles dans les rochers, chutes d'eau et aspects des rochers comme dans les tableaux de Poussin – pays vraiment fait pour la peinture et qui semble même fait d'après elle. Mûriers et peupliers – nous haltons près de l'église – enfants – jeune homme qui psalmodie avec un autre dans un livre non relié –* [267].

Chamo a atenção no excerto que segue para a descrição detalhada de tons e cores, associada à variação de luminosidade. A descrição inclui informações precisas sobre a localização das cores («*à droite foncé, clair devant vous [...]*»). Nas últimas linhas, a comparação com a luz de um ateliê e uma analogia da paisagem com esculturas. O excerto refere-se à Grécia.

> *On entre bientôt dans un petit bois de chênes, les arbres vous viennent à la hauteur du flanc, on passe à cheval entre eux. Le terrain, ici, fait une grande courbe très adoucie, d'où il résulte que le sommet du bois exposé inégalement à la lumière revêt des teintes différentes: à droite foncé, clair devant vous, tandis qu'à gauche un glacis violet commence à onduler en nappe transparente sur la couleur de fer des feuilles.*
> *Avant le bois, entre deux gorges, nous apercevons très loin une montagne toute blanche, de la blancheur de la poudre d'iris, sur laquelle se joue une toute petite teinte rose: ce sont les montagnes de Corinthe.*
> *Personne, silence complet, pas de vent, seulement de temps à autre le bruit de l'eau.On monte encore, et voici que s'ouvre devant vous un grand flot de*

[267] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 309.

> *terrain qui se courbe avec rapidité, se relève devant vous un peu sur la droite, et va s'écouler tout à fait à droite, vers la plaine d'Orchomène que l'on commence à voir. À gauche, mouvement grandiose, portant son bois de chênes brun rouge, violacé maintenant. Entre eux, larges pelouses qui descendent. La lumière tranquille, tombant d'aplomb et d'en haut comme celle d'un atelier, donnait aux rochers et à tout le paysage quelque chose de la statuaire, sourire éternel analogue à celui des statues*[268].

4.4.4 Viagem para Roseta

> *VOYAGE DE ROSETTE*
> *Partis d'Alexandrie le dimanche 18, à 7 heures un quart du matin.*
> *Nuages violets – chemin large – maisons de plaisance aux environs de la ville – palmiers avec leurs grappes de dattes. La comparaison de Sancho dans les noces de Gamache: «Ô la belle fille qui s'avance avec ses pendants d'oreilles, comme un palmier chargé de dattes» me frappe par sa justesse.*
> *À la sortie de la ville le désert commence. Monticules de sable çà et là – quelques palmiers isolés – la route monte et descend légèrement; il n'y a pas de chemin; on suit la trace des chevaux et des ânes. De temps à autre un Arabe sur son baudet; les plus riches ont de grands parapluies sur la tête – une file de chameaux conduits par un homme en chemise – femme voilée d'un grand morceau de soie noire toute neuve, et son mari sur un autre âne. «Taiëb», et l'on répond «Taiëb, taiëb»*[269]*, sans s'arrêter.* ***Tableau****: un chameau qui s'avance, de face, en raccourci, l'homme par-derrière, de côté, et deux palmiers du même côté, au troisième plan. Au fond le désert qui remonte – premier effet du mirage – à notre gauche la mer*[270].

«O deserto começa»; «a estrada sobe e desce». Os verbos dinamizam a paisagem. O deserto e a estrada, que se forma na areia com o rastro de cavalos e burros, fazem parte de

[268] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851).* Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 398.

[269] Cito Nerval para explicar o significado da palavra *tayëb*: "*Je savais déjà qu'en Egypte* tayëb *était le fond de la langue. C'est un mot qui, selon l'intonation qu'on y apporte, signifie toute sorte de choses; [...] Le mot* tayëb *veut dire, tour à tour,* très bien, *ou* voilà qui va bien, *ou* celà est parfait, *ou* à votre service, *le ton et surtout le geste y ajoutant des nuances infinies*." NERVAL, Gérard de. *Voyage en Orient*. [1851] Tomo I Europe Centrale Égypte. Paris: René Julliard, 1964, p. 136.

[270] VIAGEM PARA ROSETA
Partimos de Alexandria domingo 18, às 7 horas e um quarto da manhã. Nuvens violetas – caminho largo – casas de lazer nos arredores da cidade – palmeiras com cachos de frutos. A comparação de Sancho nas bodas de Gamache: «Ô a bela menina que avança com seus pingentes de orelhas, como uma palmeira carregada de frutos» me toca por sua exatidão.
À saída da cidade o deserto começa. Montinhos de areia aqui e ali – algumas palmeiras isoladas – a estrada sobe e desce ligeiramente; não há caminho; segue-se o rastro dos cavalos e dos burros. De tempos em tempos um Árabe sobre seu burro; os mais ricos têm grandes guarda chuvas sobre a cabeça – uma fila de camelos conduzidos por um homem de camisa – mulher com véu de um grande pedaço de seda preta nova, e seu marido sobre outro burro. *«Taieb»*, e responde-se *«Taieb, taieb»*, sem parar. Quadro: um camelo que avança, de frente, de perfil, um homem por trás, de lado, e duas palmeiras do mesmo lado, no terceiro plano. Ao fundo, o deserto que sobe – primeiro efeito da miragem – à nossa esquerda o mar.
FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851).* Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 78.

um quadro, imagem que o texto simultaneamente produz e evoca (supostamente o texto se relaciona à experiência de Flaubert, evoca sua experiência no deserto). Não há enredo, mas detalhes que insinuam uma história. A mulher com véu está com o marido no deserto, os dois estão montados em burros. O véu é de seda preta, peça grande de um tecido novo. A imagem é semente, narrativa breve.

A descrição introduzida pela palavra «*tableau*» («quadro»), nas últimas linhas do excerto, sugere um processo de registro da imagem comparável à composição de um pintor ou fotógrafo, que escolhe um ângulo ou ponto de vista para um quadro ou fotografia[271]. A imagem do homem que conduz uma fila de camelos contém uma história ou múltiplas histórias, que podem ser desenvolvidas. A anotação está entre travessões e na voz passiva: uma fila de camelos conduzida por um homem. O sujeito da oração é a fila de camelos. A construção na voz passiva e entre travessões reforça o aspecto de composição de um quadro com cenas. A imagem fixa um momento. Os verbos conduzir, começar, subir, descer, sem parar e avançar indicam movimento, mas a imagem se atém ao instante escolhido, não há narração da passagem do tempo, do que acontece antes ou depois. Nesse terceiro parágrafo, somente duas orações com verbos de ação indicam seres humanos na função sintática de sujeito e nos dois casos o sujeito é o pronome indefinido «*on*», «*on suit la trace des chevaux et des ânes*» («segue-se o rastro dos cavalos e dos burros»); «*et l'on répond*» («e responde-se»). No início desse parágrafo, entre travessões, é apresentado um elemento do quadro que é paisagem estática, pano de fundo: algumas palmeiras isoladas. O texto está impregnado de clichês – palmeiras, camelos e o deserto – estereótipos de paisagem do Oriente. Frequentemente Flaubert emprega clichês para estudar temas e experimentar efeitos.

A seguir, lado a lado, o texto no caderno e o texto (escrito depois da viagem).

[271] É bom lembrar que, na época, se discute se a fotografia é ciência ou arte. A fotografia ainda é uma novidade e os objetivos de registro da imagem e documentação se sobrepõem a questões estéticas. A conhecida hostilidade de Flaubert em relação à fotografia se insere nesse contexto.

Caderno 4 f° 11v° e 12, BHVP

f° 11v°
partis d'Alexandrie le dimanche 18
à 7 h moins 1/4 du matin pour Rosette
nuages violets – ~~pl~~ chemin large
maisons de plaisance palmiers avec
leurs boucles d'oreilles de dattes

à la sortie de la ville le désert
commence des monticules de sable
çà et là ~~un~~ qq palmiers
la route monte et descend
légèrement – il n'y a pas de route
on suit la trace des chevaux des
mulets – de temps à autre un
Arabe sur son âne une file de
chameaux conduits par un homme
en chemise – femme voilée en
soie noire neuve et son mari
sur un autre âne taëb et
l'on répond taëb taëb – un
chameau l'homme par derrière
et deux palmiers au 3^e^ plan
puis par derrière le désert qui

f° 12
remonte – bord de la mer.

Texto publicado, segundo o manuscrito 120, contém o que Flaubert copia e reescreve depois da viagem

VOYAGE DE ROSETTE
Partis d'Alexandrie le dimanche 18, à 7 heures un quart du matin.
Nuages violets – chemin large – maisons de plaisance aux environs de la ville – palmiers avec leurs grappes de dattes. La comparaison de Sancho dans les noces de Gamache: « Ô la belle fille qui s'avance avec ses pendants d'oreilles, comme un palmier chargé de dattes » me frappe par sa justesse.
À la sortie de la ville le désert commence. Monticules de sable çà et là – quelques palmiers isolés – la route monte et descend légèrement; il n'y a pas de chemin; on suit la trace des chevaux et des ânes. De temps à autre un Arabe sur son baudet; les plus riches ont de grands parapluies sur la tête – une file de chameaux conduits par un homme en chemise – femme voilée d'un grand morceau de soie noire toute neuve, et son mari sur un autre âne. «Taieb», et l'on répond « Taïëb, taïëb », sans s'arrêter. Tableau: un chameau qui s'avance, de face, en raccourci, l'homme par-derrière, de côté, et deux palmiers du même côté, au troisième plan. Au fond le désert qui remonte – premier effet du mirage – à notre gauche la mer[272].

Legenda
laranja: acréscimos no texto reescrito em relação ao caderno
verde: mudanças no modo de escrever a mesma coisa

Ao reescrever o texto, Flaubert produz novas associações, novas imagens. Memória e criação se misturam. Ele acrescenta no início do excerto uma comparação de Sancho, personagem de D. Quixote. Comenta como parece justa a comparação da palmeira carregada de cachos com a noiva de Gamache e seus brincos.

[272]FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 78.

Chamo a atenção para a parte final dos dois textos. Ao reescrever esse trecho, Flaubert distribui os elementos – camelo, homem, duas palmeiras, deserto, mar – em um quadro. No caderno, ele já definia a posição de cada elemento em relação aos demais. Pequenas mudanças no modo de escrever e os acréscimos («*de face, en raccourci*», «*de côté*», «*au fond*» etc.) definem com mais detalhes a organização dos elementos no espaço representado. A dimensão do espaço se fecha para funcionar como um suporte para a cena, equivale a um espaço de composição. Camelo, homem, duas palmeiras etc. são dispostos na cena como poderiam ser dispostos no espaço bidimensional de uma tela. As palavras «*tableau*» e «*en raccourci*» do texto reescrito explicitam a busca de um efeito estético.

No caderno, as palavras «*puis par derrière*» aparecem juntas. De certo modo, tempo e espaço se associam. No texto reescrito, essas palavras são substituídas por «*au fond*»; desaparece a referência à dimensão tempo nesse ponto do texto. O outro marcador de tempo «*de temps à autre*» permanece, faz uma espécie de eco a «*ça et là*», que são referências espaciais.

Em trecho de carta para a mãe, datada de 23 de novembro de 1849, Flaubert faz um relato da partida de Alexandria e da viagem no deserto. O assunto tratado no caderno é abordado na carta de maneira mais narrativa:

> *Nous sommes partis à la pointe du jour dimanche dernier, sellés, bottés, enharnachés, armés, avec quatre hommes qui nous suivaient à pied en courant, notre drogman monté sur son mulet chargé de nos manteaux et de nos provisions, et nos trois chevaux qui se conduisaient à l'aide d'un simple licol. Ils avaient l'air de rosses et étaient au contraire d'excellentes bêtes. Avec deux coups d'éperon on les enlevait au galop, et en sifflant ils s'arrêtaient tout court; pour les faire aller à droite ou à gauche, il suffisait d'appuyer sur leur cou.*
>
> *Dès les portes d'Alexandrie, le désert commence: ce sont des monticules de sable couverts* ***çà et là*** *de palmiers, puis des grèves qui n'en finissent [pas].* ***De temps à autre****, il vous semble voir à l'horizon de grandes flaques d'eau avec des arbres qui se reflètent dedans et, tout au fond, sur la ligne extrême qui paraît toucher le ciel, une vapeur grise passe en courant comme un train de chemin de fer. C'est le mirage. Tout le monde l'éprouve, Arabes et Européens, ceux qui sont habitués au désert comme ceux qui le voient pour la première fois. –* ***De temps à autre****, dans le sable, on rencontre la carcasse de quelque animal, un chameau mort, aux trois quarts rongé par*

> *les chacals et dont les boyaux noircis au soleil passent en dehors; un mufle momifié, une tête de cheval, etc. Les Arabes trottinent sur leurs ânes avec leurs femmes empaquetées d'immenses voiles noirs ou blancs. On s'adresse le bonjour, Tayëb, et on continue son chemin*[273].

O primeiro parágrafo é marcado por verbos que alternam duas formas de tempo passado, o *passé composé* e o imperfeito. No segundo parágrafo, Flaubert emprega os verbos no tempo presente, como no caderno. Ele repete algumas palavras: «*le désert commence*»*;* «*des monticules de sable*»*;* «*çà et là*»*;* «*palmiers*». Um pouco adiante, descreve uma miragem, carcaças de animais sob a areia e, então, se refere às pessoas que encontra pelo caminho, árabes sobre os burros, as mulheres envoltas no véu. Não há a composição do caderno, não há o efeito de quadro. A expressão «*de temps à autre*», que aparece duas vezes no excerto da carta, cumpre a função de ligar a sucessão de percepções do viajante. Na carta, a construção do texto é totalmente direcionada para colocar em cena os viajantes, Flaubert, Du Camp, Sassetti (empregado contratado na França para a viagem) e a comitiva, que inclui um tradutor (*drogman*). A enunciação na primeira pessoa do plural está alinhada com essa ideia. As imagens contemplam como eles estão vestidos e a ação de viajar a cavalo. Depois, a partir do segundo parágrafo, Flaubert descreve o que observa durante a viagem.

No quadro a seguir, excertos do caderno e da carta, lado a lado, evidenciam a maneira mais narrativa e o modo mais redigido da carta. No modo mais redigido, não há mais a elipse de pronomes e verbos.

Caderno 4, BHVP f° 11v°	carta para a mãe de 23 de novembro de 1849
partis d'Alexandrie le dimanche 18 à 7 h moins 1/4 du matin pour Rosette	*Nous sommes partis à la pointe du jour dimanche dernier, sellés, bottés [...]*
à la sortie de la ville le désert commence des monticules de sable çà et là ~~un~~ qq palmiers	*Dès les portes d'Alexandrie, le désert commence: ce sont des monticules de sable couverts çà et là de palmiers,[...]*

[273] FLAUBERT, G. *Correspondance*. v. 1. Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 532-533. Grifo meu.

– de temps à autre un *Arabe sur son âne une file de* *chameaux conduits par un homme* *en chemise – femme voilée en* *soie noire neuve et son mari* *sur un autre âne taëb et* *l'on répond taëb taëb – un* *chameau l'homme par derrière* *et deux palmiers au 3^e plan* *puis par derrière le désert qui* f° 12 *remonte – bord de la mer.*	*Les Arabes trottinent sur leurs ânes avec leurs femmes empaquetées d'immenses voiles noirs ou blancs. On s'adresse le bonjour, Tayëb, et on continue son chemin*[274].

4.5 SÉRIE E SIMULTANEIDADE

Na França, intertextualidade e transferências icônicas de inspiração alemã e inglesa são favorecidas pela mediação da representação teatral. Ségolène Le Men chama a atenção para o caráter múltiplo e serial das litografias de Fausto, de Delacroix, comparável aos diferentes painéis de um cenário de teatro. Ao tratar da interação dialética entre a história do olhar e a história das formas, entre visível e legível no século XIX, Le Men analisa representações literárias e artísticas considerando a nova cultura visual que se desenvolve com a tecnologia de reprodução gráfica. O conceito de arte em série se relaciona à composição literária e pictural baseada em repetição e variação. A série se opõe à unidade de composição do quadro histórico e oferece a narrativa com imagens, o conjunto se compara aos diferentes quadros de um espetáculo teatral. Le Men localiza na obra gráfica de Géricault a origem do trabalho da série, que conta uma história com várias imagens. Géricault, que mantém o princípio de quadro histórico sintético em *Radeau de la méduse*, produz séries de desenhos em sua obra gráfica. A litografia possibilita uma nova forma de narrativa visual em série. Ao fracionar a narrativa, a pintura de tema literário ultrapassa limites de simultaneidade impostos ao quadro. Diferente do quadro, a série possibilita o encadeamento de cenas e a representação de

[274] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 532-533.

variações. Entre os anos 1892 e 1893, Monet pinta uma série de telas da catedral de Rouen a partir de diferentes pontos de vista, em diferentes horários. Ele pinta várias telas ao mesmo tempo, passando de uma para outra, conforme variações da luz, em função do horário. Tomando o exemplo da catedral, Le Men analisa a mudança estética que ocorre na passagem da série literária, do romance *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, à série das catedrais de Rouen, de Monet[275].

De certo modo, a atividade de Flaubert, de descrever o pôr do sol durante a viagem, é prática que se equipara à pintura em série. Anos depois da viagem de Flaubert, Monet pinta a catedral em horários diferentes. Flaubert descreve o pôr do sol onde estiver, em dias diferentes; o horário é aproximadamente o mesmo, muda o espaço. As experiências da série pictural e da «descrição em série» têm valor de estudo. Possibilitam a observação de constantes e variações, especialmente de cores e luminosidade. Observação e expressão se combinam na atividade de pintar, no caso de Monet, e na atividade de escrever, no caso de Flaubert.

Em anotações de viagem, Delacroix e Flaubert subvertem tentativas de distinguir a pintura como arte plástica, que representa os corpos e o espaço com suas qualidades visíveis, e a literatura como arte mais apta para representar o tempo e a ação.

Na direção oposta dos argumentos de Lessing[276], destaco meios e dispositivos empregados por pintores e escultores para representar o tempo: cenas sucessivas, que

[275] LE MEN, Ségolène. *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet: regard romantique et modernité*. Paris: CNRS, 1998, p. 7, 40-43 e 102.

[276] Na obra *Laocoonte*, publicada em Berlim, em 1766, Lessing contesta a hegemonia teórica do *Ut pictura poesis*, de Horácio. Sua reflexão se apoia em análise da escultura helênica *Laocoonte*, na expressão de dor de Laocoonte rodeado por seus dois filhos, no embate contra duas serpentes, que ele compara ao texto sobre o mesmo episódio da guerra de Troia do segundo livro da *Eneida*, de Virgílio. Segundo Lessing, o escultor atenua a manifestação do sofrimento, escolhe um momento anterior ao sofrimento máximo. Franklin de Matos resume a análise de Lessing: "os momentos do poeta e do pintor (ou do escultor) não são os mesmos, porque poesia e pintura (e escultura) se distinguem não apenas quanto aos meios, mas igualmente quanto aos objetos. As artes plásticas são artes do espaço e representam os corpos com suas qualidades visíveis, só imitando ações por intermédio dos corpos, portanto de modo indicativo. Inversamente, a poesia é uma arte do tempo, seu objeto principal é a ação, e apenas por meio desta deve representar os corpos (por isso, Homero não descreve a beleza de Helena, e sim o efeito que provoca sobre a assembleia de anciãos de Troia)".

articulam diferentes momentos de uma narrativa; e procedimentos de condensação, que possibilitam ao pintor representar simultaneamente momentos distintos. No fim do século XIX, os pintores procuram a multiplicidade temporal, que caracteriza a pintura antes da Renascença. Cézanne constrói quadros com vários eixos de perspectiva, como se o olhar se deslocasse ao redor do tema. O procedimento é sistematizado pela pintura cubista que, ao multiplicar pontos de vista, representa a temporalidade e acaba com a unidade do espaço. É o caso de *Guernica*, de Picasso, que justapõe várias cenas, diferentes temporalidades e espaços[277].

Nos cadernos de viagem de Delacroix, seus desenhos frequentemente ilustram a passagem do tempo e o desenvolvimento de ações no tempo.

Nos textos da viagem, frequentemente Flaubert cria narrativas com cenas de instantes, algo efêmero ou de duração indeterminada. Nesses casos, ele não representa a passagem do tempo e o desenvolvimento de uma ação. Ele cria cenas instantâneas, faz recortes no tempo. Em determinadas cenas, até o movimento parece subtraído da dimensão temporal. É o que acontece com movimentos triviais, circunscritos em um espaço reduzido, como o de um vestido ou lenço que flutua com o vento, ou o movimento dos olhos de uma mulher. Por vezes, movimento e som se associam.

Na série de litografias para o romance *Fausto*, de Goethe, Delacroix expressa uma narrativa, representa o desenrolar de ações no tempo. A série foi publicada em 1828 com o texto da primeira tradução francesa, realizada por Stapfer, publicada em 1823[278]. Ele realiza dezessete desenhos sobre pedra com as principais cenas da obra de Goethe. Em carta para

---

MATOS, Franklin de. Dobra da capa. In: Lessing, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998 [1766].
O princípio da análise de Lessing não era original. Já fazia parte da reflexão de Leonardo da Vinci, que tinha outros argumentos: a superioridade da pintura viria da capacidade de condensação de vários momentos.
Lessing não leva em conta a função didática da pintura nem a promoção dos gêneros antes considerados como menores, natureza morta e paisagem. Para ele, a literatura se diferencia das artes plásticas por expressar o desenrolar de ações no tempo, ele opõe instantâneo e sucessivo.
BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Colin, 2004, p. 56-57.

[277] Ibidem, p. 161-162.

[278] Em 1828, também é publicada a tradução de *Fausto* feita por Nerval (em prosa com fragmentos em verso).

Philippe Burty[279], atribui a inspiração para os desenhos de Fausto à ópera que assiste em Londres, em 1825. Ele evoca a lembrança do ator que representava o papel de Mefisto, que ele revê depois em Paris na peça Rei Lear, de Shakespeare.

Shakespeare e suas obras ocupam um lugar particular na criação pictural, desenhada e gravada de Delacroix. Ele assiste em setembro de 1827 a uma das representações de *Hamlet* no teatro Odéon em Paris. Em 1825, ele havia pintado a cena de *Hamlet e o espectro de seu pai*. No começo dos anos 1830, ele tem a ideia de consagrar a Hamlet uma série de litografias, tal como havia realizado para ilustrar a tradução francesa de *Fausto*. A série ilustra cenas dos diferentes atos da peça.

Em seus cadernos de viagem, muitas vezes Flaubert faz o inverso de pintores e escritores que criam narrativas com uma série de imagens representando eventos interligados. Frequentemente, ele elimina o que faria a ligação entre os eventos e acumula quadros e imagens sem relação uns com os outros. Em determinados quadros, faz uso de técnicas que se assemelham a uma espécie de colagem ou mosaico, onde diferentes elementos compõem uma cena só. Em outros textos, ele acumula cenas simultâneas, representa o movimento do olhar, que focaliza diferentes espaços. O efeito textual pode ser comparado ao efeito de quadros de Delacroix como *La mort de Sardanapale* (Salão de 1827) e *La Liberté guidant le peuple* (Salão de 1831), que acumulam várias cenas simultâneas, com diferentes imagens, distribuídas por toda a tela. Diferente das anotações de viagem de Flaubert, entretanto, esses quadros de Delacroix se destacam pelo efeito dramático.

No quadro *Sardanapale*[280], o ângulo de captação dos objetos que integram a cena chega a distorcer as proporções, tal como uma lente grande angular de uma câmara fotográfica.

[279] Escritor e crítico de arte, que desenha e faz litografias.
[280] O quadro *La mort de Saranapale* tem inspiração (pelo menos em parte) em *Saradanapalus*, de Byron, publicado em 1821 e traduzido para o francês no ano seguinte. PELTRE, Christine. *Les Orientalistes*. Paris: Hazan, 1997, p. 76.

Delacroix contraria a regra de que só as superfícies aparentes são objeto da pintura. Sua tela passa a sensação de volume dos cavalos.

Flaubert alterna pontos de vista. Desloca a perspectiva do alto de uma colina, onde a visão é panorâmica, para em seguida concentrar o ponto de vista em um detalhe. Passa da descrição de um espaço externo ao que vê pelo vão de uma porta aberta. Delacroix também faz isso com seus desenhos da viagem, mostra diferentes pontos de vista para uma cena, alterna panorama e detalhes. O que é bastante interessante nas anotações de viagem de ambos é justamente a diversidade de pontos de vista, além da expressão do movimento e de cores.

A seguir, texto de Flaubert. Sublinho fórmulas que indicam diferentes perspectivas e relações espaciais para o que descreve. Chamo a atenção para a paisagem composta por cenas da vida cotidiana nas três últimas linhas do excerto. Não há nenhuma tensão dramática, somente a breve descrição das cenas.

> *EDFOU*
> *Le village entoure le gigantesque temple et a même monté sur lui en partie. – Pylônes enormes, les plus grands que j'aie vus – dans les pylônes plusieurs salles. Belle Isis à droite. De dessous la porte du pylône, vue des colonnades des deux côtés. La cour avec des mouvements de terrain = amas de poussière grise.*
> *Du haut des pylônes, vue splendide: en se tournant vers le nord on voit la route d'Esneh qui s'en va; on plonge sur le village dont les maisons ont pour toit des nattes de paille. Partout c'est la même scène; on s'occupe de la vie; une femme donne à boire à un âne dans une courge; deux chèvres luttent en heurtant leur front; une mère emporte son enfant sur son épaule ou prépare à manger*[281].

Nas últimas linhas do excerto, logo depois de «*Partout c'est la même scène*», há uma espécie de painel ou panorama composto por três imagens: «uma mulher que dá de beber a uma mula»; «duas cabras que lutam batendo as cabeças uma contra a outra»; «a mãe que traz o filho sobre o ombro ou prepara a comida». Flaubert esboça de maneira breve situações que acontecem simultaneamente. Cada parte desse conjunto ou painel tem valor de narrativa ou

[281] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 176-177. Grifo meu.

contém uma narrativa. A composição textual equivale, ressalvadas as inúmeras diferenças de linguagem e de técnica, a um princípio de composição presente na arte do vitral (e, de outro modo, na obra literária *Mil e uma noites do Oriente*): a inserção de partes em um desenho maior. No excerto de Flaubert, o desenho que abrange o conjunto corresponde à paisagem vista do alto. A vista é composta por fragmentos, cenas do cotidiano – cada uma das três imagens, narrativas brevíssimas, apenas sugeridas, narrativas instantâneas. No vitral, o desenho das molduras confere unidade ao conjunto e muitas vezes dentro da moldura há uma narrativa que se apresenta de maneira sequencial, com várias imagens compondo a passagem do tempo (é assim o vitral que narra a vida de saint Julien, na catedral de Rouen). No excerto de Flaubert, a moldura imaginária é dada pelo olhar do narrador, o viajante, que apreende simultaneamente o conjunto das várias cenas, imagens justapostas no espaço da paisagem.

4.6 INTERCÂMBIOS ENTRE LITERATURA, PINTURA, ARTES GRÁFICAS E ARTE DO JARDIM

As ilustrações de Delacroix para as obras *Hamlet* e *Fausto* e as inúmeras gravuras de Gustave Doré marcam o imaginário do século XIX francês. Gustave Doré ilustra a Bíblia, obras de Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, La Fontaine, Perrault, Byron, Chateaubriand, Hugo, Balzac, Poe. As ilustrações literárias contribuem para fixar convenções visuais da estética pitoresca, um tipo de olhar formatado, que imita o olhar do pintor. Em 1761, um volume com um conjunto de gravuras de Gravelot acompanha a obra *La Nouvelle Héloïse*, de Rousseau. Desde o início do século XVII até o meio do século XIX, a coleção *Biblioteca Azul* publica livros populares ilustrados. O livro ilustrado materializa um dos vários espaços de intermedialidade, diálogo entre literatura e pintura.

A estética do olhar formatado se estende ao estilo literário de alguns escritores e de modo particular a Flaubert, que cria efeitos de visibilidade ao escrever. Além de criar

visibilidade, muitas vezes ele escreve a partir do que vê ou de imagens visuais. Trechos de descrições de seus romances se aproximam de gravuras e quadros. Muitas vezes, os personagens de seus romances explicitam referências a quadros e ilustrações. Alguns dos devaneios de Emma Bovary se associam às ilustrações dos livros que a personagem lê. Ao representar de maneira satírica a mediocridade do mundo burguês, desde *Madame Bovary*, primeiro romance publicado, Flaubert se reporta a caricaturistas, tais como Daumier e Gavarni. Cenas dos acontecimentos políticos que evoca em *L'Éducation sentimentale* têm por base informações de jornais da época e representações gráficas (gravuras e litografias com imagens da revolução de 1848). Segundo Joseph Jurt, a procissão com a carreta dos mortos fuzilados no Boulevard des Capucines é inspirada em imagem publicada por *Le Musée parisien* e gravuras publicadas na revista *L'Illustration* com o título *Journées illustrées de la Révolution de 1848*[282]. Personagens e cenas de *Salammbô* remetem a obras picturais orientalistas. Flaubert transpõe modelos e temas de representações picturais e gráficas para anotações da viagem e, depois, para romances.

A seguir, excerto da viagem ao Oriente em que Flaubert explicita a dupla referência da paisagem, que corresponde ao caminho onde supostamente está, e também ao que é comum em gravuras antigas. Com a expressão «*paysage classique*» e a informação «*on a vu cela*» Flaubert se refere a uma imagem construída previamente, clichê. Ele se refere com um tom de ironia e humor a gravuras antigas e quadros colocados em lugares pouco visíveis.

> *De Hagios Joannis jusqu'ici (Polignia) c'est une charmante route, paysage classique s'il en fut, tranquille; on a vu cela dans d'anciennes gravures, dans des tableaux noirs qui étaient dans des angles, à la place la moins visible de l'appartement*[283].

[282] JURT, Joseph. *Flaubert e as artes visuais*, p. 33 a 54. Tradução de Celina Maria Moreira de Mello. In: Alea. Programa de Pós Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, volume 4, n. 1: Rio de Janeiro, jan.-jun. 2002, p. 42-43.
Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/alea>. Acesso em: 16 mai. 2014.
[283] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 462.

Um pouco adiante, começa a construção de visibilidade e de relações espaciais. E ele explicita outra referência, a arte do jardim: «*Ô art du dessinateur des jardins!*».

> *Cheminant par beau soleil, sur l'inclinaison d'une pente, ce sont sans cesse des chemins dans des bosquets de lentisques verts; par places, des pelouses d'herbes, de temps à autre un grand arbre. Ô art du dessinateur des jardins! À notre droite, la montagne; à notre gauche, au bas de la lisière du bois, coule le fleuve, gris sur son lit blanc; de l'autre côté, prairie, arbres à ton roux, à cause de l'absence de feuilles, et, après, les montagnes. Partout le paysage a ce caractère de simplicité et de charme, on sent de bonnes odeurs, la sève de bois s'infiltre dans vos muscles, le bleu du ciel descend en votre esprit, on vit tranquillement, heureusement.*
> *Le paysage, suivant la courbe des montagnes, fait des coudes perpétuels.*
> *Nous arrivons au soleil couchant au khan; il se couchait juste en face de nous et nous aveuglait, j'étais obligé de mettre ma main sur les yeux pour voir le chemin, quand mon cheval galopait.*
> *Dans trois jours nous serons à Patras!*
> *(Polignia, 9 heures du soir.)*[284]

Os elementos que compõem a paisagem são apresentados de maneira não particularizada e com uma graduação de ocorrências:

sans cesse	*sur l'inclinaison d'un pente, des chemins dans des bosquets de lentisques verts*
par places	*des pelouses d'herbes*
de temps à autre	*un grand arbre*

A seguir, detalhes sobre o ponto de vista, a posição de um elemento em relação aos demais. Os indicadores de localização no espaço funcionam como uma matriz, que ordena a composição:

> *À notre droite, la montagne;*
> *à notre gauche, au bas de la lisière du bois, coule le fleuve, gris sur son lit blanc;*
> *de l'autre côté, prairie, arbres à ton roux, à cause de l'absence de feuilles, et, après, les montagnes.*

A descrição se aproxima à composição de um quadro e também de um jardim. Destaco a diversidade, até de relevo (planície e montanhas, pradaria e árvores), presença de água e

[284] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 462-463.

vegetação, e alguma variedade de cores (cinza sobre branco e tons vermelhos). Ponto de vista e enquadramento da composição segundo regras de perspectiva são questões importantes tanto para o pintor como para o jardineiro paisagista.

Bergez destaca a importância do século XVIII na constituição da paisagem e os intercâmbios entre literatura, pintura e arte do jardim. Ele considera uma mudança importante a promoção do jardim segundo a moda inglesa. O jardim medieval era concebido como um microcosmo harmonioso, fechado em si mesmo, imagem da perfeição divina. O jardim francês mobiliza bem a perspectiva mas segundo um esquema racional e ordenado, representando o domínio do espírito sobre a natureza. Segundo Bergez, o jardim inglês, também chamado de jardim quadro por sua referência pictural, possibilita a abertura do olhar para o infinito e para a diversidade do mundo natural[285]. A teoria dos jardins pitorescos se manifesta na literatura e em gravuras, sobretudo na edição de livros de viagem. De 1820 a 1878, são publicado vinte volumes de *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* com litografias de diferentes colaboradores, incluindo Horace Vernet e o barão Taylor. Nos anos 1830, seguindo moda que vem da Inglaterra, se tornam populares os *keepsakes*, com ilustrações gravadas em aço. As ilustrações de viagens pitorescas e os *keepsakes* seguem protocolos de representação. Turner é o artista que na Inglaterra transforma a visão topográfica em gravura de pintor. Segundo Le Men, a ilustração romântica tem por base o princípio de oferecer, por diferentes artifícios, a oportunidade ao espectador de entrar na imagem, a gravura supõe o espectador dentro da cena representada, esse é o ponto de vista.

Algumas das receitas propostas por tratados de jardinagem são similares a preceitos formais de litografias e ilustrações. Exemplos de preceitos similares: o espaço deve permitir um passeio do olhar; o caráter deriva da ordem criada entre os elementos e o conjunto; presença frequente de elemento aquático (lago, rio etc.); presença indispensável de obstáculos

[285] BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Colin, 2004, p. 101.

na visão da paisagem[286]. A composição da paisagem romântica obedece a um esquema de planos, que dão a impressão de profundidade, o olhar se perde, ao invés de se fixar. O tratamento da luz tem a função de criar uma atmosfera, realidade impalpável que contrasta com o tema clássico.

Ao longo do século XIX, muitos escritores passam a se interessar pela construção de imagens visuais, criam cenas ou quadros ao descrever a natureza e também a paisagem urbana, situações ou pessoas. Destaco a referência à natureza no título de alguns dos poemas de Baudelaire em *Tableaux parisiens*: *Paysage*; *Le soleil*; *Le crépuscule du soir*; *Brumes et pluies*; *Le crépuscule du matin*.

O romantismo traz uma revolução na sintaxe pictural, desfazendo o ordenamento previsível do quadro para integrar modos de composição decompostos, com outras perspectivas. O olhar do espectador se desestabiliza diante do movimento da cena. A partir do fim do século XIX e início do século XX, a composição da obra obedece a esquemas múltiplos, tantas são as inovações estéticas (abandono do tema, auto referencialidade, abstração). A decomposição da estrutura passa a ser uma constante, a composição recusa um centro, recusa a imposição de uma hierarquia e de um ponto de vista em particular. Isso acontece de maneira mais exacerbada em quadros de Kandinsky, Miró e, com um registro mais figurativo, em Chagall[287].

Sem abordar aqui mudanças que ocorrem na forma literária a partir do romantismo, muitas vezes em sintonia com mudanças que acontecem na pintura, lembro somente que Flaubert em seus romances subverte a voz narrativa, responsável pelo ponto de vista. Com

[286] LE MEN, Ségolène. *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet: regard romantique et modernité*. Paris : CNRS, 1998, p. 130-133 e 137.
[287] BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Colin, 2004, p. 69.

uma forma mista de diálogo e discurso indireto livre, ele alterna e embaralha pontos de vista[288].

4.7 EFEITOS DE CLARO-ESCURO / VISIBILIDADE DA IMAGEM ESCRITA

Descrever cores e luminosidade é procedimento frequente na literatura francesa do século XIX. Os escritores se interessam pela descrição da paisagem e se detêm em efeitos de luz, sombras e cores, seguindo uma tradição que remonta a J. J. Rousseau. Cito trecho do romance *La Nouvelle Héloïse*, de 1761:

> *Ajoutez à tout cela les illusions de l'optique, les pointes des monts différemment éclairées, le clair-obscur du soleil et des ombres, et tous les accidents de lumière qui en résultaient le matin et le soir* [289].

No excerto que segue do conto *Le chef-d'œuvre inconnu*[290], de Balzac, o leitor tem elementos e estímulo para imaginar a luminosidade do espaço interno de um edifício e a cor – fantástica – da cena. Recém-chegado a Paris, o jovem pintor Nicolas Poussin vai até o ateliê do mestre François Porbus, pintor renomado da corte de Henri IV, com a esperança de se tornar seu aluno. O conto se situa em 1612, abrange o debate estético que se realiza no século

---

[288] RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. *Espaço e imaginação em L'Éducation sentimentale, de Flaubert.* 2010. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Inédita. São Paulo, 2010, p. 93-101.
Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-03032011-104642>. Acesso em: 31 mar. 2014.

[289] Acrescente a isso tudo as ilusões de ótica, os picos dos montes iluminados diferentemente, o claro-escuro do sol e das sombras, e todos os incidentes de luz que resultavam disso pela manhã e à tarde.
ROUSSEAU, Jean-Jacques. *La nouvelle Héloïse*. Paris: Firmin-Didot Frères, 1843, p. 63.

[290] A primeira versão do conto foi publicada na revista *L'Artiste* em 21 de julho e 7 de agosto de 1831 com o subtítulo, depois abandonado, de *conto fantástico*. Foi publicado como livro no mês de setembro do mesmo ano e depois, com mudanças, no fim de 1836, início de 1837.
René Guise defende a ideia de trilogia para os contos *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara*, e *Massimilla Doni*. Os três contos abordam a situação do artista. Dos quatro pintores de *Le Chef-d'œuvre inconnu*, três existiram: o flamengo Frans Pourbus ou Porbus, o holandês Jean Gossaert, chamado de Mabuse (nascido em Maubeuge) e o francês Nicolas Poussin. Os demais personagens são fictícios. *Gambara* tem por tema a composição musical. Em outubro de 1836, Maurice Schlesinger encomenda o texto a Balzac para ser publicado na *Revue et Gazette Musicale*. *Massimilla Doni* aborda o tema da execução musical.
BALZAC (de), Honoré. *La comédie humaine*. Tomo X. Bibliothèque de la Pléiade, n° 42. Ed. de Pierre-Georges Castex com a colaboração de Thierry Bodin, Pierre Citron, Madeleine Fargeaud, Henri Gauthier, René Guise e Moïse Le Yaouanc. Paris: Gallimard, 1979.

XVII em torno dos efeitos de claro-escuro na pintura em oposição ao sistema que prioriza o desenho. Eis como Balzac introduz os personagens no início do conto em uma cena com o jovem Poussin e um velho.

> *Mettez cette tête sur un corps fluet et débile, entourez-la d'une dentelle étincelante de blancheur, et travaillée comme une truelle à poisson, jetez sur le pourpoint noir du vieillard une lourde chaîne d'or, et vous aurez une image imparfaite de ce personnage auquel le jour faible de l'escalier prêtait encore une couleur fantastique. Vous eussiez dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre. Le vieillard jeta sur le jeune homme un regard empreint de sagacité, frappa trois coups à la porte, et dit à un homme valétudinaire, âgé de quarante ans environ, qui vint ouvrir: «Bonjour, maître.»*[291]

Dois elementos da vestimenta do personagem se destacam na atmosfera escura: a gola e o ouro da corrente, que contrastam com o preto do colete. A brancura cintilante da renda que o leitor imagina na gola, iluminando o rosto do personagem, remete a efeitos picturais de claro-escuro das telas de Rembrandt – e Balzac explicita a referência. A técnica de claro-escuro na pintura possibilita dar relevo às figuras, dramatiza a representação. O efeito é transposto para o texto.

Segundo Ítalo Calvino, esse conto também «pode ser interpretado como uma parábola sobre a literatura, sobre a diversidade inconciliável entre expressão linguística e experiência sensível, sobre a inapreensibilidade da imaginação visiva»[292].

Cito Calvino:

> [O escritor de ambições infinitas, como Balzac] realiza operações que envolvem o infinito de sua imaginação ou o infinito da contingência experimentável, ou de ambos, com o infinito das possibilidades linguísticas da escrita[293].
> Seja como for, todas as "realidades" e as "fantasias" só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego,

[291] BALZAC (de), Honoré. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, p. 391-438. In: BALZAC (de), Honoré. *La comédie humaine*. Tomo X. Bibliothèque de la Pléiade, n° 42. Ed. de Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard, 1979, p. 415.
[292] CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio: lições americanas*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 [1988], p. 112.
[293] Ibidem, p. 113.

> experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfas obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto[294].

Desloco por um momento minha reflexão do século XIX para a contemporaneidade, época em que meios digitais e recursos tecnológicos facilitam a integração de mídias. Penso que a literatura ainda lida com a matéria ~~verbal~~ expressa por símbolos gráficos, palavras, letras, pontuação. Rasuro «verbal». Deixo a marca no meu texto; penso na crítica de Derrida ao logocentrismo[295] e modifico a frase para pensar a relação da literatura com a matéria verbal. No livro *L'image écrite ou la déraison graphique*, Anne-Marie Christin defende a tese de que a escritura nasceu da imagem e sua eficácia procede da imagem, seja no sistema do ideograma, seja no alfabeto. Por meio da escritura, a língua se torna visível; a forma escrita já é uma imagem visual. Segundo Christin, a escritura é veículo gráfico do verbal, mas o verbal não é a única referência do escrito. O sistema da escritura se apoia em dois registros heterogêneos, o verbal e o gráfico. As duas modalidades de expressão não se situam nem no mesmo campo físico (um é oral, o outro é visual), nem no mesmo contexto de relações intersubjetivas (em um caso os sujeitos devem estar presentes, no outro caso é suficiente a presença de um «espectador»). O ocidente sobrepõe a filiação verbal. A linguagem impõe uma estrutura ao mundo percebido. Os elementos da fala (fonemas, etc.) são organizados de maneira descontínua. A escritura acentua a descontinuidade e confere à linguagem uma dimensão espacial e visual. Christin argumenta que todas as sociedades «orais» recorrem a dois modos de comunicação diferentes e paralelos: um repousa sobre a linguagem verbal, o outro sobre a visão (por meios concretos como grafismos, arquiteturas, tecelagem ou

[294] CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio: lições americanas*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 [1988], p. 114.
[295] DERRIDA, Jacques. *De La Grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

alucinações, sonhos). Segundo Christin, a imagem nasce da descoberta da superfície, é produto direto do pensamento sobre uma tela (*écran*, em francês)[296].

Em diálogo com Christin, Márcia Arbex chama a atenção para escritores que, como Mallarmé, reivindicam a reintegração da iconicidade e espacialidade da escrita em suas práticas artísticas. Mallarmé explora o caráter plástico das letras, as possibilidades de distribuição das palavras e do texto na página. Márcia Arbex analisa como ele indica entonação e timbre ao distribuir o tema central e motivos secundários na página, alternando letras maiúsculas e minúsculas em uma composição[297].

Não há construção gráfica como projeto no que Flaubert escreve, ele não pensa em elementos gráficos ao escrever[298]. É claro que os inúmeros manuscritos de preparação dos seus romances, cheios de rasuras e acréscimos, possibilitam a análise gráfica das páginas no contexto dos estudos de gênese da obra. Seus cadernos de viagem do Oriente, entretanto, apresentam em grande parte do material uma distribuição relativamente uniforme do texto sobre a página, com tamanho de letra também relativamente uniforme.

Inspirada pela ideia da tela, retomada por Christin e Arbex, penso na produção de visibilidade na escritura de Flaubert, a visibilidade que transcende o aspecto gráfico, construída como imagem mental, produto da imaginação, o que as palavras e frases evocam. Há dois movimentos: a imagem que produz texto (o que Flaubert observa com o olhar e inspira sua imaginação) e o que seu texto produz como imagem para o leitor. Também o escritor, ao ler o que escreve, recebe inspiração de imagens que o já escrito fazem surgir em sua tela mental. O movimento de escrever e de ler é contínuo, uma ação é associada à outra.

---

[296] CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001, p. 5-6, 11 e 30.

[297] ARBEX. Márcia. *Poéticas do visível. Uma breve introdução*, p. 17-62. In: ARBEX. Márcia, organização. *Poéticas do visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos literários. Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 27 e 29.

[298] Isso não significa a não interferência no trabalho de impressão. Segundo Zola, Flaubert se mostrava difícil na escolha da tipografia, pedia amostras de papel, se preocupava com a cor da capa, imaginando por vezes formatos inusitados. Além disso, se manifestava contra a ilustração de suas obras.
ZOLA, Émile. *Do romance*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp / Imaginário, 1995, p. 180-181.

Assim, não é tão simples separar o que é visibilidade mental de visibilidade material, do mesmo modo que é tênue a linha que separa a tela imaginária (da mente), da tela física, material. O olhar é sempre subjetivo. O olhar é sempre interpretação, construção, recorte. Além disso, é móvel. Ao olhar para o céu, que funciona como uma tela, suporte para imagens que podem surgir com o movimento das nuvens, facilmente posso transportar as imagens formadas pelas nuvens para a tela de outro espaço, físico, virtual ou imaginário. Posso pintar o céu e as nuvens em um quadro, posso criar histórias a partir do movimento das nuvens (como eu fazia quando era criança). Das linhas que unem as estrelas no céu, posso imaginar um herói com a espada na cintura, um cachorro... e eu estaria longe de ser a primeira a fazer isso. As imagens se movem de uma tela para outra. Bachelard escreveu sobre a impossibilidade de reter a imagem, ela se move e se transforma, continuamente[299].

A força das palavras, do trabalho com a linguagem, sonoridade, ritmo, cadência de frases, provoca a imaginação, faz evocar sentidos, sentimentos, faz sonhar. Por meio da escritura, sem lançar mão de outros recursos, fazendo relativamente pouco uso de croquis e desenhos, Flaubert transforma em forma estética o que é apreendido sensorialmente em sua diversidade material com matizes de cores, formas, textura, cheiros etc.

Volto para as reflexões de Ítalo Calvino sobre possibilidades da língua, matéria prima do escritor. Penso nos limites e nas infinitas possibilidades do trabalho com a língua e com a imaginação, penso em algumas das obras de Ítalo Calvino: *As cidades invisíveis*[300], *O*

[299] BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961 [1957].

[300] "Mas o que Kublai considerava valioso em todos os fatos e notícias referidos por seu inarticulado informante era o espaço que restava em torno deles, um vazio não preenchido por palavras. As descrições das cidades visitadas por Marco Polo tinham esse dom: era possível percorrê-las com o pensamento, era possível se perder, parar para tomar ar fresco ou ir embora rapidamente.

Com o passar do tempo, nas narrativas de Marco, as palavras foram substituindo os objetos e os gestos: no início, exclamações, nomes isolados, verbos secos; depois, torneios de palavras, discursos ramificados e frondosos, metáforas e imagens. O estrangeiro aprendera a falar a língua do imperador, ou o imperador a entender a língua do estrangeiro.

Mas dir-se-ia que a comunicação entre eles era menos feliz do que no passado: claro que as palavras serviam melhor do que os objetos e os gestos para apontar as coisas mais importantes de cada província ou cidade – monumentos, mercados, trajes, fauna e flora –; todavia, quando Polo começava a dizer como devia ser a vida naqueles lugares, dia após dia, noite após noite, as palavras escasseavam, e pouco a pouco voltava a fazer uso de gestos, caretas, olhares. Assim, para cada cidade, às notícias fundamentais enunciadas com vocábulos precisos,

cavaleiro inexistente. Visibilidade estava entre as seis qualidades da escritura escolhidas por ele para os temas das seis conferências que faria na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, no ano letivo de 1985 / 1986 e que, devido à sua morte súbita, nunca foram proferidas. Listo as demais qualidades escolhidas: leveza, rapidez, exatidão, multiplicidade e consistência[301]. No texto que preparou para a conferência sobre visibilidade, ele relaciona memória visiva (produto da experiência direta e do repertório de imagens refletidas pela cultura), imaginação visiva, pensamento por imagens, processos de associação de imagens e expressão verbal[302].

4.8 PALETA DE CORES EM DESCRIÇÕES DO PÔR DO SOL, CÉU, NUVENS E MONTANHAS

Em seus cadernos, Flaubert constrói uma cenografia do Oriente composta por motivos que se repetem. É frequente a referência a palmeiras, montanhas, o caminho ou estrada e a descrição envolvendo o céu, nuvens e o pôr do Sol. Tal como os pintores impressionistas, ele se interessa pela incidência da luz sobre as formas. Suas descrições contemplam efeitos de luminosidade e como a incidência da luz, a perspectiva e a distância modificam as cores. O texto a seguir constitui uma unidade autônoma, sem nenhuma relação com o que vem antes ou depois. Essa autonomia, ou composição por justaposição de fragmentos, é bastante frequente nos cadernos da viagem.

---

ele acrescentava um comentário mudo, levantando a palma, o dorso ou o lado das mãos, em movimentos retos ou oblíquos, impetuosos ou lentos."
CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 [1972], p. 41-42.

[301] Ele foi convidado para fazer o ciclo de seis conferências *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, que tiveram início em 1926, confiadas T.S. Eliot, Igor Stravinsky, Jorge Luis Borges, Northrop Frye, Octavio Paz.
Idem. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 [1988], p. 5-7.

[302] Cito Ítalo Calvino: «[...] diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento.» Ibidem, p. 110. *4. Visibilidade*, p. 95-114.

> *Au haut de la montagne, à un tournant de la route, vue magnifique: toute la vallée, les montagnes boisées, à droite et à gauche se succédant en forme d'accents circonflexes élargis les uns derrière les autres et passant par tous les tons du bleu – le plus foncé est au fond, tandis que les premiers plans sont verts*[303].
> *Les montagnes ont la forme de grandes vagues, celles du fond sont bleu foncé; le ciel est égayé de petits nuages blancs*[304].

As imagens e descrições da natureza se sucedem desvinculadas do desenvolvimento de uma narrativa e por vezes – em casos menos frequentes – desvinculadas até de uma ordenação que relacione a paisagem ao viajante e ao trajeto, ou espaço da viagem. Em geral, a relação com o viajante se estabelece pelo ato de ver, observar – explicitado ou não. Essas descrições produzem um efeito de equivalência com o que é predominantemente visual ou pictórico.

Fazendo uma analogia com a pintura e abordando uma questão que permeia a reflexão estética na época, Hendrycks postula que no Oriente Flaubert trabalha com a cor e a luz de modo mais marcante do que com o desenho. Suas descrições contêm uma variedade de cores fortes, quentes, intensas; tons pastéis, pálidos, escuros; cores ambíguas; diferentes camadas de cores sobrepostas. A cor é um meio de expressão, tem valor estético. A ambiguidade das cores não limita a imaginação. Ao descrever a luminosidade, Flaubert anima a paisagem, cria efeitos de profundidade, perspectiva e relevo[305].

Flaubert é atento à percepção dos fenômenos da luz e um grande colorista, segundo Jeanne Bem, como os pintores venezianos, que são seus preferidos[306].

A descrição de como se transformam as cores no momento do pôr do sol constitui um acontecimento. A paisagem é dinâmica. No excerto a seguir, como em tantos outros, os

---

[303] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 345.
[304] Ibidem, p. 341.
[305] HENDRYCKS, Anne-Sophie. *Flaubert et le paysage oriental*. Dissertação de mestrado, orientada por GOTHOT-MERSCH e AMBRIERE-FARGEAUD. Université de Paris IV, 1989. Inédito, p. 61, 66 e 83.
[306] BEM, Jeanne. *Le roman et les arts visuels: une des modernités de Madame Bovary*. In: Bulletin Flaubert-Maupassant. *Madame Bovary 150 ans et après*. N. 23, 2008, p. 9-20. Colóquio realizado em Rouen de 15 a 17 de novembro de 2007 por iniciativa da Associação de Amigos de Flaubert e de Maupassant e do Centro Flaubert, p. 14.

verbos no presente tematizam cores e a mudança de cores associada à passagem do tempo, no fim da tarde. As cores são expressas de diferentes modos, incluindo figuras de linguagem, «*une large tache d'encre*», e verbos, «*blanchir*», «*rebrunir*». Marca a passagem do tempo a expressão «*peu à peu*», que aparece duas vezes, antes dos verbos «*blanchir*» e «*rebrunir*». A mudança de cores constitui ação. O movimento (ou mudança) é acentuado pelo verbo «*devenir*», que também se repete. Aparece três vezes, com variações: «*la verdure devient archiverte*»; «*[Le nuage] finit par devenir une large tache d'encre*»; «*le ciel devenu pâle*». As variações expressam a passagem de instantes, um intervalo de tempo breve. Quase todos os tempos de verbos do excerto estão atrelados a uma ação presentificada.

> *COUCHER DE SOLEIL À LOUQSOR*
> *[...]*
> *Les montagnes grises d'en face (chaîne libyque) sont couvertes d'un ton bleu – des nappes d'atmosphère violette se répandent sur l'eau; puis peu à peu cette couleur blanchit et la nuit vient*[307].
>
> *Au coucher du soleil, la verdure devient archiverte [...]* [308]
>
> *Le nuage peu à peu se rebrunit, perd son or et finit par devenir une large tache d'encre sur le ciel devenu pâle*[309].

Flaubert cria um repertório de cores de céu e paisagem, exercita o olhar e escreve, sem compromisso com um tema ou enredo. A luz preferida é a luz ao pôr do sol. Destaco o emprego recorrente das palavras «transparência» ou «transparentes», «luz», «silhuetas», «sombra».

> *COUCHER DE SOLEIL*
> *Les collines basses, dénudées, grises et vues à travers la transparence de la lumière rose étalée sur elles et qui s'apâlissait sur le gris, avaient pour couleur générale un grand ton uni vaporeusement rembourré d'en dessous: c'était comme de grands voiles blonds posés sur les collines.*
> *En notre absence Kuchiuk-Hanem et Bambeh sont venues pour nous voir!* [310]

[307] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 187-188.
[308] Ibidem, p. 127.
[309] Ibidem, p. 333.
[310] Ibidem, p. 183.

> *PROMENADE À CHEVAL dans le désert l'après-midi. [...] Le soleil se couche. La verte Égypte au fond; à gauche, pente de terrain toute blanche: on dirait de la neige. Les premiers plans sont tout violets; les cailloux brillent, baignés littéralement dans de la couleur violette, on dirait que c'est une de ces eaux si transparentes qu'on ne les voit pas, et les cailloux entourés de cette lumière glacée sur elle ont l'air métallique et brillent*[311].

Ele experimenta efeitos que equivalem a efeitos picturais de claro-escuro. Descreve alternadamente áreas de luminosidade na paisagem, com cores vivas, e áreas de sombra, onde se vislumbram contornos, silhuetas.

> *Coucher de soleil: le ciel noir, finissant par une ligne droite, rectangulaire, s'épatant par les deux bouts; en dessous, longue bande large, blanc orange, vermeille, dominant la silhouette de deux petits pics, pyramides de montagnes; montagnes noires*[312].

> *KOUBANYEH EL-ABOU ARIS*
> *Arrivés à six heures du soir. Nous montons sur la berge. Mansourh nous accompagne. – Hommes en silhouette au milieu des gazis et des palmiers – grandes bandes vermillon dans le ciel – des lacs verts pâle se fondent dans le bleu du ciel. Les palmiers s'irradiant par gerbes, comme des fontaines, à mesure que vient la nuit ils foncissent de ton. Quelques voiles sur le Nil. Les montagnes bases du côté du Levant sont roses.*
> *Que serait une forêt où les palmiers seraient blancs comme des bouquets de plumes d'autruche?*[313]

> *Le jour baisse. Les montagnes d'en face ont des bosses et des creux, ce qui fait des rondelles d'ombre et des points de lumière; ailleurs elles ont des coupes métalliques et comme des facetes régulièrement taillées en long. Plus loin c'est un incéndie rose, violet, terre de Sienne – le ciel est blanc, c'est ce qu'il y a de plus pâle dans toute la vue...*[314]

> *La couleur de la montagne de droite (celle qu'il faut passer pour aller à SAINT-SABA) a du blanc en bas, c'est la première chaîne des collines. Mais dans sa généralité c'est du gris par-dessus lequel il y a du violet recouvert d'une transparence rose.*
> *À trois quarts d'heure de la mer Morte environ, on commence à gravir la montagne. À partir d'ici pour aller jusqu'à Saint-Saba on ne fait que tourner, descendre, remonter; ce sont des demi-lunes, des cirques, des murs géants, et quand on se retourne l'immense horizon de tout à l'heure, et qui grandit à mesure que l'on s'élève*[315].

[311] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 98.
[312] Ibidem, p. 454.
[313] Ibidem, p. 174.
[314] Ibidem, p. 262.
[315] Ibidem, p. 263.

> *À 4 heures vendredi, partis. Chemins très mauvais et difficiles, cours d'eau que traversent les chevaux dans les ténèbres. [...] Caravane de moucres et d'ânes, qui encombrent les nôtres. Quelques sommets dans l'ombre, d'autres déjà éclairés du soleil levant et bleus – froid dans nos culottes de nankin – la gorge cesse un moment et reprend. Les notes ne me peuvent, hélas! rien dire quant à la couleur des terrains qui souvent, quoique voisins et pareils, sont de couleurs toutes différentes. Ainsi une montagne bleue, et une noire à côté, et pourtant ce n'est ni du bleu, ni du noir!...*[316]

Ao analisar o tratamento plástico da escritura de Flaubert em seus cadernos do Oriente, Sylvie Giraud analisa modulações da nomenclatura cromática e a diversidade de construções lexicais. Ao descrever a saturação da cor, Flaubert emprega adjetivos convencionais, tais como «suave» e «escuro», e outros mais pessoais e criativos, conforme variam as situações («*le Nil est couleur bleu sale*», «*Le Jourdain. Eau grisaille, couleur lentille*»). Ele também emprega advérbios com valor qualitativo ou quantitativo: «*au coucher du soleil la verdure devient archi-verte*», «*la seconde [montagne] est la plus foncée de toutes, elle est presque brune*». Giraud analisa a interação de valores gráficos como forma e cor com variações de textura e efeitos de contraste, que possibilitam uma impressão de relevo no texto. O efeito de contraste consiste em articular os parâmetros plásticos por modulação. Flaubert explora arranjos dos elementos que descreve, considera a dinâmica que resulta do modo como se relacionam as diferentes partes visuais. Na linguagem pictural, a oposição de cores complementares ou de tons quentes e frios pode ser empregada para sugerir profundidade ou com fins dramáticos, expressivos[317]. Flaubert transpõe o procedimento plástico para a escritura. Em alguns dos excertos que antecedem, ele acentua o contraste e suprime a cor, mantendo somente a luminosidade, a representação de silhuetas.

As descrições cheias de cores ou de efeitos de luminosidade e sombra dos cadernos de viagem enfatizam contornos, o que é fluido, imagens que se aproximam da lembrança e do

[316] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 293.
[317] GIRAUD, Sylvie. *L'Expérience orientale de Gustave Flaubert à travers les Notes de voyage (octobre 1849 - juin 1851)*. Tese de doutorado, orientação de Bernard Vouilloux. Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2002. Inédito, p. 299, 307, 310-311.

sonho em contraposição ao que poderia ser definido de maneira objetiva. A referência à cor desperta a imaginação e emoções.

Ao analisar a descrição romanesca em *Madame Bovary*, Geneviève Bollème se refere à linguagem não verbal, não vocal, mas sinfônica de Flaubert, que descreve o verde da grama, um inseto sobre uma folha e detalhes imperceptíveis. As descrições correspondem às palavras que Léon e Emma Bovary não se dizem. O barulho que faz o vestido de Emma é discurso. O diálogo dos personagens é banal, sem importância. Importante é Madame Bovary esbarrar sua sombrinha nas flores e esparramar o pólen amarelo, ou um ramo de planta se prender no seu vestido. Segundo Bollème, isso é o centro do quadro. Isso é o que provoca a emoção, ao romper com a dimensão lógica da narrativa[318]. Flaubert expande a gama de possibilidades expressivas fazendo uso de procedimentos variados, descrição de detalhes com alternância de tons e de frases, quebra de frases, mudança de ritmo, repetições, descrição de cores e efeitos de luz.

Bollème se refere ao estado de vertigem dos personagens de Flaubert, quando um objeto provoca lembranças, associações, sentidos carregados de sentimentos e emoções[319].

A descrição do céu, de nuvens e do pôr do sol em seus romances rompem a linearidade da narrativa. Desprovidos de significado, esses elementos se abrem para uma gama de sentidos atribuídos, segundo sentimentos e emoções. O céu, as nuvens e o sol se transformam. As dimensões temporal e espacial se associam criando um efeito poético. Contemplar a paisagem muitas vezes faz com que o personagem se transporte para espaços de devaneio, imaginação. A descrição do céu prepara essa passagem com associações livres. Não há como controlar o movimento das nuvens. Contemplar o céu leva a uma dimensão de fantasia, sonho.

Flaubert compõe quadros com imagens que se sucedem em composições que envolvem personagens, a natureza e objetos. Cito Bollème:

---

[318] BOLLÈME, Geneviève. *La leçon de Flaubert*. Paris: Julliard, 1964, p. 154-155.
[319] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 161.

> *On ne sait plus très bien si les arbres, les rayons de soleil, la poussière dorée ont fait apparaître Madame Bovary, ou si c'est elle qui est la somme de toutes ces choses réunies. On ne sait pas si elle est là avant ou après. Elle est avec. Le monde disparaît pour laisser être Bovary mais apparaît pour nous la montrer*[320].

> *Le réel, ce qui est le plus romanesque, c'est ce moment où il n'arrive rien, où quelque chose apparaît, c'est-à-dire le moment où l'on croit possible de parler des objets, de les décrire en couleurs et en musique et d'éviter l'ennui. Le moment où cet ennui que sont les choses et qui est notre vie devient une histoire, c'est-à-dire une œuvre d'art*[321].

A composição imagética se impõe na escritura de Flaubert. Em inúmeros textos do caderno de viagem ele explora formas abstratas no céu, principalmente durante o pôr do sol. No texto que segue, a narrativa se submete à construção imagética de uma paisagem, com elementos ordenados segundo a disposição espacial em diferentes planos. No último trecho, os contornos de François e Max se destacam sobre um fundo preto. A luz cai sobre a relva verde e esparrama um fluido de cor azul. Como um pintor, Flaubert compõe a paisagem considerando o espaço e a luz.

> *Le soleil perce les nuages, ils se retirent des deux côtés et le laissent couvert d'un transparent blanc qui l'estompe; le ciel, noir sur la gauche, devient bleu outremer très tendre, avec des épaisseurs plus foncées dans certains endroits; le bleu a un ton gris perle fondu sur lui. Les masses se dissipent, le bleu reste bordé de petits nuages blancs déroulés; derrière l'acropole d'Argos, à notre droite près de nous et sur elle, un petit nuage blanc, cendre. La lumière, tombant de ma droite et presque d'aplomb, éclaire étrangement François et Max à ma gauche, qui se détachent sur un fond noir, je vois chaque petit détail de leur figure très nettement; elle tombe sur l'herbe verte et a l'air d'épancher sur elle un fluide doux et repose, de couleur bleue distillée*[322].

---

[320] FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 185-186.
[321] Ibidem, p. 188.
[322] Ibidem, p. 444.
Os textos de Flaubert estão impregnados de léxico e representações discursivas da crítica de arte da época.
Eis como Gautier descreve o azul do céu do quadro de Delacroix, que representa Muley-Abd-er-Rahman, sultão do Marrocos, saindo de seu palácio de Meknes: "*Le ciel est un des plus beaux qu'on ait jamais peints. Il est si difficile de rendre cet azur du ciel de l'Orient, fabuleux pour nous, gens du Nord, habitués aux brumes qui viennent du pôle. — C'est une intensité bleue, une transparence de saphir traversé par le soleil, qui diffère complètement de ces couches plates de cobalt, d'outremer ou d'indigo dont on enlumine le haut des toiles qui ont la prétention de représenter la nature du Midi*". GAUTIER, Théophile. *Horace Vernet. Eugène Delacroix. Théodore Chassériau*. In: *Revue du Salon, 1845*. Paris: *La Presse*, 18 mar. 1845. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k429884h/f2.image.langPT>. Acesso em: 2 abr. 2014.

Em estudo sobre a natureza e sua figuração, Anne Cauquelin aborda a construção retórica, organização discursiva imagética que constrói o objeto paisagem a partir de um vocabulário de elementos e de uma sintaxe para ligar esses elementos que pertence ao domínio da narrativa. É a razão que vê e não o olho. Assim, as formas governam a percepção. Cauquelin se refere à pintura da paisagem como representação figurada de elementos da natureza. A pintura mostra não os objetos, mas as relações entre eles, ela tece um elo entre o que sabemos e o que vemos[323]. Por outros meios, outra linguagem, ao descrever a paisagem com elementos plásticos, Flaubert cria relações entre a ordem do sensível (o que se vê) e a ordem intelectual (o que se sabe).

A maneira de ordenar as coisas depende de uma retórica. A natureza fala ao sensível e ao intelecto e é percebida como enigma pelo artifício de uma construção mental. A paisagem e sua dimensão social é uma construção que passa por filtros simbólicos, herança do passado. A paisagem é um enunciado cultural que se vale de recursos da linguagem[324]. A figuração da paisagem é determinada culturalmente, se insere em processos históricos e a estética da época. Os sentidos atribuídos e a carga simbólica variam, conforme o contexto e campos semânticos associados a esse contexto.

> *Ce «montrer ce que l'on voit» fait naître le paysage, le détache du simple environnement logique – cette tour pour signifier le pouvoir, cet arbre pour signifier la campagne, ce roc creusé pour abriter l'ermite. L'istoria et ses raisons discursives passent au second plan: et voyez, on parle de «plans», de proximité et de lointains, de distance et de points de vue, c'est-à-dire de perspective*[325].

Segundo Philippe Hamon, o século XIX descobre a mediação da imagem, descobre que a imagem está no olhar do sujeito, instalada na memória. O acervo de museus e as novas tecnologias da época possibilitam amplitude e velocidade na circulação de imagens, o que

[323] CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: Plon, 1989, p. 29-30, 33, 70 e 72.
[324] "*Je comprends parce que je vois, mais je ne vois que par et à l'aide de ce que je comprends qu'il faut voir dans ce que je vois.*" CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: Plon, 1989, p. 74-75, 84 e 106.
[325] Ibidem, p. 71.

provoca uma mudança radical na relação entre imagem e literatura. Hamon relaciona mudanças na forma literária à transposição do novo imaginário para a literatura. A nova estética contempla novos pontos de vista, formas breves, condensadas, tais como o poema em prosa, a crônica de jornal e o romance de costumes, construído por quadros justapostos[326]. Por outros meios, que não os da pintura, ao descrever o céu, Flaubert produz imagens, que evocam não só a natureza como também imagens picturais. Ao descrever o céu, ele cria efeitos plásticos fazendo uso do léxico cromático. As palavras evocam variações de tons, cores e luminosidade, que são recursos da pintura. A forma *tableau* nos seus cadernos do Oriente corresponde a um exercício de estilo, que se insere em um contexto de transposição de imaginário.

[326] HAMON, Philippe. *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*. Paris: José Corti, 2007 (2001), p. 13-14, 30-31 e 38-40.

5. REFLEXÕES AO FINAL DESTE PERCURSO

Para esta tese, que abrange a construção de imagens e o modo descritivo que Flaubert desenvolve durante sua viagem ao Oriente, realizei um levantamento de procedimentos e movimentos de escritura, comparando: seus cadernos de viagem; o texto que ele reescreveu depois, a partir do que copiou desses cadernos; e suas cartas, da época. Até as últimas etapas do trabalho para esta tese, continuei me surpreendendo com pequenas descobertas ao comparar diferentes versões dos seus textos da viagem. Voltei inúmeras vezes à leitura dos meus arquivos com cópias dos cadernos manuscritos. Da reunião de fragmentos, sem as costuras de um enredo, emerge a riqueza desse material, corpus privilegiado para o estudo da escritura de Flaubert.

Verifiquei que muitos acréscimos no texto que Flaubert reescreveu cumprem a função de tornar mais definida a composição de imagens e a inscrição dessas imagens em um espaço. Esses textos são marcados pela percepção visual e a apreensão do espaço. As imagens que os textos evocam são plásticas e tendem a se organizar como quadros ou cenas, em composições que enfatizam relações espaciais e remetem à estética pictural. Flaubert se atém a efeitos de composição plástica ao organizar diferentes elementos no espaço.

Considerando as especificidades de cada arte, procurei traçar paralelos entre o fazer literário e o fazer pictural tomando por base as anotações de viagem de Flaubert e o estudo de movimentos de sua escritura, modos de escrever e a mobilidade de formas, que circulam em diferentes manuscritos e em sua correspondência. A análise do que acontece na pintura, na época de Flaubert, dá pistas de sua relação com o Oriente, uma relação que é mediada por pintores. Temas orientalistas e a estética de imagens picturais se impõem no seu processo de escrever ao longo da viagem. Ele constitui um modo de articular a linguagem que transcende convenções literárias. No emprego da linguagem, ele se relaciona com especificidades da pintura, tais como efeitos de luz e cores. A comparação de suas anotações com páginas dos

cadernos do Marrocos, de Delacroix, possibilitou aproximações entre o fazer literário e o fazer pictural.

Quando me refiro ao modo descritivo de Flaubert, penso na diversidade de formas textuais que evocam imagens (em outras palavras: produzem imagens na tela mental de quem lê e de quem escreve, convocam a imaginação). Entendo que o modo descritivo abrange a forma retórica estruturada da descrição presente no romance francês do século XIX e também a variedade de formas das anotações de Flaubert – esboços de frases sem verbos, sem relações de coordenação e subordinação, sem pontuação. Essas formas não necessariamente seguem os princípios da retórica estabelecida na época, não necessariamente seguem a gramática, não necessariamente se apresentam de maneira redigida. Assim, uma lista de palavras pode constituir um modo descritivo. Um exemplo, escolhido ao acaso entre as páginas de *Voyage en Orient:* «*Toits en tuile, longues varangues, les maisons saillissent entre la verdure clairsemée – aspect froid et suisse – du village s'élèvent deux minarets*[327]». Outro exemplo escolhido de maneira aleatória: «*Église ogivale badigeonnée – beau retable tout neuf, non encore doré – oiseaux de plâtre mis au haut des chapiteaux; le bout des feuilles des chapiteaux est doré – un grand saint Georges (byzantin) que Dimitre embrasse*[328]». Nos dois trechos, o modo descritivo é constituído por listas. Não há uma descrição estruturada, não há o efeito de um quadro. No primeiro trecho, as imagens se relacionam ao espaço de uma cidade onde as casas se destacam entre a vegetação escassa. Da cidade, se elevam dois minaretes. Os diferentes elementos equivalem a um esboço de composição. No segundo trecho, há uma igreja e, dentro da igreja, um retábulo, com um pássaro no alto dos capitéis. A igreja é ogival, pintada com cal, o pássaro é de gesso, a ponta das folhas dos capitéis é dourada. Nesses dois trechos, Flaubert não define a posição espacial de todos os elementos que compõem as imagens. As palavras se aproximam de um esboço, evocam formas e cores,

[327] FLAUBERT, Gustave. *Voyage en Orient*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 340.
[328] Ibidem, p. 334.

sugerem texturas, relevo. Em vários textos analisados nesta tese, a composição de elementos no espaço define a posição relativa de cada elemento em relação aos demais.

Com uma variedade de formas, as anotações da viagem evidenciam a construção de imagens com efeito estético e plástico equivalente a esboços ou quadros, no sentido pictural. Predominam imagens como fragmentos. Em formas mais narrativas, Flaubert tende a transformar quadros em cenas que se sucedem com algum tipo de encadeamento. Nos textos da viagem, quando me refiro a cenas, mais frequentemente, me refiro a conjuntos de imagens que integram diferentes espaços e situações, muitas vezes com efeitos de simultaneidade, ou me refiro a trechos de cartas, com descrições mais narrativas. A passagem do «quadro» para a «cena» é uma questão que permeia esta pesquisa, mas que não desenvolvi muito. Na preparação de seus romances, Flaubert tende a trabalhar com cenas mais dinâmicas, com continuidade, como são as cenas em um teatro.

Em sua correspondência, depois da viagem, seu discurso sobre leituras e as inúmeras pesquisas que realiza para escrever seus romances se aproximam da atitude de escritores românticos que procuram «*se meubler d'idées*» (se abastecer de ideias). O que observamos em suas anotações da viagem, entretanto, é uma prática de escrever que se relaciona à atividade de contemplar e construir imagens, que evocam principalmente a materialidade visível. Durante a viagem, a estética pictural e o modo como Flaubert vê a pintura estruturam seu modo de escrever. Os elementos plásticos conferem à sua escritura características de visibilidade, que ultrapassam o âmbito da enunciação referencial. A visibilidade faz parte do seu processo imaginativo. O tratamento do espaço e o modo de organizar os elementos no espaço – traços distintivos do modo descritivo de Flaubert – se relacionam à visibilidade. Assim, espaço, imagem e visibilidade imbricados estão no centro de processos de escritura durante a viagem, e integram processos imaginativos de Flaubert para a elaboração de seus romances. Isso transparece nas inúmeras versões de seus rascunhos e nas suas pesquisas. Ele

pesquisa a geografia dos lugares e descreve detalhes do espaço de cada cena dos seus romances.

Nos textos do Oriente, Flaubert manipula clichês de diferentes linguagens. Ao construir uma imagem do pôr do sol, por exemplo, ele manipula imagens clichês do Oriente representado em gravuras e pinturas, manipula representações discursivas da crítica de arte da época (abrangendo efeitos de luminosidade, cores, luz e sombra) e manipula um topos da poesia e da literatura romântica. Em romances, ele também integra clichês de diferentes linguagens e produz imagens. Entretanto, em romances, ele manipula clichês discursivos com maior diversidade de conteúdos. Ele manipula de maneira crítica e satirizada especialmente o discurso burguês. Isso quase não faz parte dos textos da viagem. O humor crítico nos textos da viagem aparece mais frequentemente relacionado às imagens clichês ou a suas impressões. Acompanhado por intérpretes, diante de línguas e culturas tão diversas no Oriente, Flaubert apreende o entorno de maneira parcial, através de filtros da sua cultura. Arrisco a pensar que o impacto das diferentes línguas do Oriente e de outras culturas pode ser uma das explicações para o predomínio de anotações da ordem do visível, sem muito contexto, sem muitos comentários e pouco aproveitamento dos discursos próprios dos lugares por onde ele passa. Assim, em suas anotações, Flaubert se relaciona na grande maioria das vezes, ainda que indiretamente, com imagens e discursos de europeus sobre o Oriente.

São relativamente poucas as vezes em que ele insere palavras e frases de outra língua, que não a francesa, em suas anotações. Isso acontece um pouco mais nas anotações do Egito. Ele emprega palavras conhecidas, que constam em relatos de outros viajantes, como por exemplo, «*Taiëb, taiëb*[329]» (em anotação da viagem para Roseta), e «*cawadja, cawadja,*

[329] Repito aqui o que já citei de Nerval para explicar o significado da palavra *tayëb*: "*Je savais déjà qu'en Egypte* tayëb *était le fond de la langue. C'est un mot qui, selon l'intonation qu'on y apporte, signifie toute sorte de choses; [...] Le mot* tayëb *veut dire, tour à tour,* très bien, *ou* voilà qui va bien, *ou* celà est parfait, *ou* à votre service, *le ton et surtout le geste y ajoutant des nuances infinies*." NERVAL, Gérard de. *Voyage en Orient*. [1851] Tomo I Europe Centrale Égypte. Paris: René Julliard, 1964, p. 136.

batchis! batchis, cawadja![330]», na carta para Bouilhet e nas anotações sobre Keneh, por onde passa durante a viagem de barco pelo rio Nilo. Ainda nas anotações do Egito consta: «*la illah Allah Mohammed rassoun Allah*[331]». Sobre a chegada diante da Esfinge, ele escreve com letras gregas: « *σφινζ, σφινζ, oh – oh – oh*[332]». O que pode ter significado para Flaubert o contato com línguas do Oriente, hieróglifos egípcios e inscrições em pedras me parece ser um tema não abordado pela crítica. É um tema que me interessa bastante.

Ao final desta tese, penso no que não tive tempo de desenvolver. Gostaria de continuar a pesquisa em anotações e cartas que Flaubert e Du Camp escreveram no Oriente. Du Camp era membro da Sociedade Oriental, tinha relações com egiptólogos, como Prisse d'Avennes (aquarelista e engenheiro, que trabalhou no Egito). Du Camp se interessava por tradições muçulmanas e línguas. Gothot-Mersch menciona anotações que ele fez sobre a maneira de falar do primeiro intérprete deles na viagem[333]. Não incluí na pesquisa para esta tese as anotações de Du Camp e Flaubert sobre as aulas diárias que receberam no Egito de Khalil-Effendi[334]. Também não analisei a descrição de monumentos e inscrições em pedras. Esses temas podem fazer parte de outra pesquisa.

Flaubert emprega a palavra no trecho sobre a viagem para Roseta: «*Taiëb*», *et l'on répond* «*Taiëb, taiëb*» , *sans s'arrêter*.
FLAUBERT, Gustave. *Voyage en Orient*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 78.

[330] Em trecho anterior da carta, Flaubert explica o significado de *batchis* (dinheiro) e *Cawadja* (Senhor).
Idem. *Correspondance*. v. 1 Ed. de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 604-605.
Idem. *Voyage en Orient*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 129.

[331] Ibidem, p. 134. Em nota explicativa, consta como «fórmula exata»: «*La ilâh illallah. Mohamad raçoul Allâh*». Também consta a tradução: «*Il n'y a pas d'autre Dieu que Dieu et Mohammed est l'apôtre de Dieu*» (A. Y. Naaman, *Lettres d'Égypte*, p. IX), p. 645.

[332] Ibidem, p. 99. Em nota explicativa, consta que não se explica porque Flaubert transcreve a exclamação dos árabes «Esfinge! Esfinge!» com letras gregas, p. 629.

[333] Gothot-Mersch explica que na viagem o intérprete (*drogman*) também pode servir de guia (além do guia que conhece a região) e pode se ocupar das compras de alimentos, da cozinha etc.
Ela menciona uma leitura de Du Camp, que demonstra o interesse pelas línguas do Oriente: *Lettres d'un Turc à son correspondant à Constantinople sur les difficultés de la langue française* (1750), de Olivier.
GOTHOT-MERSCH, Claudine. *Voyage en Orient. Notice*, p. 1461 a 1494. In: *Œuvres complètes.* Tomo II. 1845-1851. Bibliothèque de la Pléiade, n° 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2013. p. 1466-1470.

[334] Gothot-Mersch se refere às anotações de Flaubert (*Vie musulmane*), divididas em várias partes (Bibliothèque Gérard de Berny, catálogo da venda *Hôtel Drouot* de 27 de novembro de 1958 e de 12 de maio de 1959, segunda parte n° 26. Ibidem, p. 1474.

Referências bibliográficas

ALAZARD, Jean. *L'Orient et la peinture française au XIX^e siècle: d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*. Paris: Plon, 1930.

ALCOBIA, Martine. *Flaubert et les peintres orientalistes*. In: SÉGINGER, Gisèle (ed.). *La Revue des lettres modernes*. Caen: Minard, 2010. p. 41-64. (Série Gustave Flaubert, 7: *Flaubert et la peinture*).

ANÔNIMO. *Livro das Mil e uma noites*. Traduzido do árabe por Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2007. v. 3.

ANTOINE, Philippe. *Quand le Voyage devient Promenade. Écritures du voyage au temps du romantisme*. Paris: PUPS, 2011.

ARBEX. Márcia. *Poéticas do visível. Uma breve introdução*. In: ARBEX. Márcia, org. *Poéticas do visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos literários. Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 17-62.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961 [1957].

BALZAC (de), Honoré. *Le Chef-d'œuvre inconnu*. In: *La comédie humaine*. Bibliothèque de la Pléiade, n° 42. Edição de Pierre-Georges Castex com a colaboração de Thierry Bodin, Pierre Citron, Madeleine Fargeaud, Henri Gauthier, René Guise e Moïse Le Yaouanc. Paris: Gallimard, 1979. Tomo X. p. 391-438.

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Edição de Francis Moulinat. Paris: Poche, 1999.

_____. *Les Phares.* In: *Les fleurs du mal et autres poèmes.* Paris: Garnier-Flammarion, 1964 [1857].

BARTHES, Roland. *La préparation du roman.* Cursos e seminários no Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Org. Nathalie Léger. Paris: Seuil / IMEC, 2003.

_____. *La mort de l'auteur*. In: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984. p. 63-69.

BEM, Jeanne. *L'écriture du désert chez Flaubert avant et après son voyage en orient*. In: *Le désert, un espace paradoxal*. Colóquio realizado na Universidade de Metz de 13 a 15 de setembro de 2001. Editado por Gérard Nauroy, Pierre Halen, Anne Spica. Bern: Peter Lang, 2003. p. 349-358.

_____. *Le roman et les arts visuels: une des modernités de Madame Bovary*. In: Bulletin Flaubert-Maupassant, n. 23. *Madame Bovary 150 ans et après*. Colóquio realizado em Rouen de 15 a 17 de novembro de 2007, Associação de Amigos de Flaubert e de Maupassant, e Centro Flaubert. 2008. p. 9-20.

BERCHET, Jean-Claude. *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIX^e siècle*. Paris: Robert Laffont, 2001.

_____. *Un* Itinéraire *à la croisée des chemins*. In: *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*. Textos reunidos por Jean-Claude Berchet. Houilles: Manucius, 2006. p. 11-20.

BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Colin, 2004.

BIASI, Pierre-Marc de. *Introduction*. In: FLAUBERT, Gustave. *Voyage en Égypte*. Edição de Pierre-Marc de Biasi. Paris: Grasset, 1991. p. 7-112.

BOLLÈME, Geneviève. *La leçon de Flaubert*. Paris: Julliard, 1964.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1998 [1992].

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 [1988].

_____. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 [1972].

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: Plon, 1989.

CHATEAUBRIAND, François-René de. *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*. [1811] Limoges: E. Ardant et C. Thibaut, 1871. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6529418t/f16.zoom.r=Chateaubriand.langPT>. Acesso em: 30 mar. 2014.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001 [1995].

CUNHA, Carlos. *Da impossível atopia...* Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/22190/1/Da%20imposs%C3%ADvel%20atopia.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2013.

DAUNAIS, Isabelle. *Flaubert et la scénographie romanesque*. Paris: Nizet, 1993.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde. *Métamorphoses du récit*. Paris: Seuil, 1988.

DELACROIX, Eugène. *Le voyage au Maroc*. Fac-simile dos cadernos conservados no museu do Louvre e no museu Condé de Chantilly, acrescido de dois tomos com notas e documentos. Cadernos e álbuns de viagem de Delacroix. Edição de Maurice Arama. Paris: Sagittaire, 1992.

_____. *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*. Edição de Laure Beaumont-Maillet, Barthélémy Jobert et Sophie Join-Lambert. Paris: Gallimard, 1999.

_____. *Journal*. Edição de Michelle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009.

_____. *Journal de Eugène Delacroix*. Avant-propos de Jean-Louis Vaudoyer. Introdução e notas de André Joubin. Paris: Plon, 1932.

DERRIDA, Jacques. *De La Grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

DOESSCHATE CHU, Petra ten. *A Science and an Art at Once. Delacroix's Pictorial Theory and Practice*. In: *The Cambridge companion to Delacroix* , edição de Beth S. Wright. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2001. p. 88-107.

DORD-CROUSLÉ, Stéphanie e MERCIER, Félicie. *Les notes prises par Flaubert sur la revue L'Artiste*. In: SÉGINGER, Gisèle (ed.). *La Revue des lettres modernes*. Caen: Minard, 2010. p. 255-309. (Série Gustave Flaubert, 7: *Flaubert et la peinture*).

DORD-CROUSLÉ, Stéphanie. *Flaubert et la «religion moderne». À partir du dossier «Religion» de Bouvard et Pécuchet*. Revista *Flaubert*, n. 4, 2004. *Flaubert et les sciences*. Exemplar dirigido por Florence Vatan. Disponível em: «http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/08dord.php». Acesso em: 12 abr. 2014.

DU CAMP, Maxime. *Voyage en Orient* (1849-1851): *notes*. Edição de Giovanni Bonaccorso. Messina: Peloritana, 1972.

_____. *Un voyageur en Égypte vers 1850. Le Nil*. Apresentado por Michel Dewachter e Daniel Oster. Prefácio de Jean Leclant. Ilustrado - 70 calótipos originais de Maxime Du Camp, 20 documentos de arquivos e 15 aquarelas de Prisse D'Avennes. Sand / Conti, 1987.

_____. *Souvenirs littéraires*. Paris: Balland, 1984.

DUFOUR, Philippe. *Carnets de romanciers (Flaubert, Zola, James)*. In: *Littérature*, revista trimestral. Paris: Larousse, 1990, dez. n. 80, p. 56-70.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Edição de BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, v. I e v. II; 1991, v. III; 2007, v. V (ed. de Bruneau e Yvan Leclerc).

_____. *L'Éducation sentimentale*. [Paris: Michel Lévy, 1869]. Edição com dossiê, notas e apresentação de Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: GF Flammarion, 2001.

_____. *Mémoires d' un fou*. *Novembre*. Prefácio e notas de Louis Rey. Paris: Pocket, 2001.

_____. *Œuvres complètes.* Tomo II. 1845-1851. Bibliothèque de la Pléiade, n° 36. Edição de Claudine Gothot-Mersch com a colaboração de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes e Gisèle Séginger. Paris: Gallimard, 2013.

_____. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. *Notes de Voyage*. Tomos I et II. Paris: Conard, 1910.

_____. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Par les champs et par les grèves*; *Voyages et carnets de voyages*. Tomo 10. Edição estabelecida pela Sociedade de Estudos Literários Franceses. Notas de Maurice Bardèche. Paris: Club de l'honnête homme, 1973.

_____. *Trois contes.* [Paris: 1877]. Dossiê de Marie Basuyaux. Leitura de imagem de Valérie Lagier. Paris: Gallimard, Folioplus classiques, 2010.

_____. *Voyage en Orient. (1849-1851). Égypte - Liban Palestine - Rhodes Asie Mineure - Constantinople - Grèce - Italie*. Edição de Claudine Gothot-Mersch. Notas e mapas de Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: Gallimard, Folio classique, 2006.

_____. *Voyage en Égypte*. Edição de Pierre-Marc de Biasi. Paris: Grasset, 1991.

FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. Tradução de Neide Jallageas e Anastassia Bytsenko. Apresentação de Neide Jallageas. São paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, Michel. *La bibliothèque fantastique*. (Publicado originalmente em *Cahiers Renaud-Barrault*, nº 59, março de 1967). In: DEBRAY-GENETTE, Raymonde et… *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983.

FRANCASTEL, Pierre. *Histoire de la Peinture Francaise*. FRANCASTEL, Galienne [Colab.]. Paris: Denoël, 1990.

_____. *La Figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris: Gallimard, 1967.

FROMENTIN, Eugène. *Œuvres complètes.* Bibliothèque de la Pléiade. Edição de Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 1984. *Un été dans le Sahara*, p. 1-184. *Une année dans le Sahel*, p. 185- 366. *Salon de 1845*, p. 877-903. *Carnets du voyage en Égypte* (1869), p. 1049-1114.

_____. *Un été dans le Sahara*. Paris: A. Lemerre, 1874.

GALÍNDEZ JORGE, Verónica. *Fogos de artifício: Flaubert e a escritura*. Cotia: Ateliê, 2009.

_____. *Descontinuidade e leitura de manuscritos*. In: *Manuscríta. Revista de crítica genética*, 2008. n. 16, p. 10-24.

_____. *Algumas questões acerca da leitura de manuscritos*. In: *Manuscríta. Revista de crítica genética*, 2004. n. 12, p. 73-89.

GAUTIER, Théophile. *Histoire du romantisme. Suivi de Notices romantiques et d'une étude sur la poésie française*. (1830 – 1868). Paris: Flammarion, 1970.

_____. *Histoire du romantisme. Suivi de Quarante portraits romantiques.* Prefácio de Adrien Goetz. Paris: Gallimard, 2011.

_____. *Horace Vernet. Eugène Delacroix. Théodore Chassériau*. In: *Revue du Salon, 1845*. Paris: *La Presse*, 18 mar. 1845. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k429884h/f2.image.langPT> Acesso em: 2 abr. 2014.

GILPIN, William. *Trois essais sur le beau pittoresque*. Seguido de um poema sobre a pintura de paisagem, publicado em 1792, traduzido do inglês pelo Barão de Blumenstein, em 1799. Posfácio de Michel Conan. Adaptação do texto de William Gilpin em francês contemporâneo: Isabelle Billiard. Paris: Éditions du Moniteur, 1982.

GIRAUD, Sylvie. *L'Expérience orientale de Gustave Flaubert à travers les Notes de voyage (octobre 1849 - juin 1851)*. Tese de doutorado, orientação de Bernard Vouilloux. Universidade Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2002. Inédito.

GONCOURT, Edmond de, et GONCOURT, Jules de. *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*. Tomo sexto. 1878-1884. Paris: Charpentier, 1892.

_____. *Manette Salomon*. T. 1. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven, 1868. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30521326d>. Acesso em: 20 jan. 2014.

_____. *Manette Salomon*. In: *Œuvres complètes.* Slatkine: Genebra-Paris, 1986.

GOTHOT-MERSCH, Claudine. *Préface* (2005), p. 7-49. *Notice*. *Description du dossier*, p. 587-597. In: FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Edição de Claudine Gothot-Mersch. Notas e mapas de Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: Gallimard, Folio classique, 2006.

_____. *Pour une édition du* Voyage en Orient *de Flaubert* [on line], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1991. Disponível em: <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/gothotmersch140991.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2012.

_____. *Voyage en Orient. Notice*, p. 1461-1494. *Notes sur le texte. Carnets et manuscrits du Voyage en Orient: leur histoire*, p. 1494-1497. In: *Œuvres complètes.* Tomo II. 1845-1851. Bibliothèque de la Pléiade, n° 36. Edição de Claudine Gothot-Mersch com a colaboração de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes e Gisèle Séginger. Paris: Gallimard, 2013.

GRÉSILLON, Almuth. *La critique génétique, aujourd'hui et demain*, Item [on line], Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174>. Acesso em: 3 nov. 2013.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia* (título original: *Marcher, une Philosophie*). Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

HAMON, Philippe. *Imageries. Littérature et image au XIX^{e} siècle*. Paris: José Corti, 2007 (2001).

_____. *Du Descriptif*. Paris: Hachette, 1993 (1981).

HANOOSH, Michèle. *Introduction générale*, p. 9-68. *1832. Voyage au Maghreb et en Andalousie*: *notice*, p. 175-194. In: DELACROIX, Eugène. *Journal*. Tomo I. Edição de Michelle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009.

HAY, Louis. *Critiques du manuscrit*. In: *La Naissance du Texte*. Org. Louis Hay. Paris: José Corti, 1989.

HENDRYCKS, Anne-Sophie. *Flaubert et le paysage oriental*. Dissertação de mestrado, orientada por GOTHOT-MERSCH e AMBRIERE-FARGEAUD. Universidade de Paris IV, 1989. Inédito.

HERBAULT, François. Introduction du *Voyage en Orient*, de Nerval. p. 7-14. In: NERVAL, Gérard de. *Voyage en Orient*. [1851] Tomo I Europe Centrale Égypte. Paris : René Julliard, 1964.

HOURTICQ, Louis. *L'art et la littérature.* Paris: Flammarion, 1946.

JURT, Joseph. *Flaubert e as artes visuais*, p. 33-54. Tradução de Celina Maria Moreira de Mello. In: Alea. Programa de Pós Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, volume 4, n. 1: Rio de Janeiro, jan.-jun. 2002. Disponível em:
<http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/alea/volume%204%20numero%201/4.1%20b%29%20JURT,%20Joseph.%20Flaubert%20e%20as%20artes%20visuais.pdf>.
Acesso em: 27 fev. 2014.

KAWANO, Marta. *Gérard de Nerval: A Escrita em Trânsito*. Cotia: Ateliê, 2009.

LAMARTINE, Alphonse de (1790-1869). *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832-1833)* ou *Notes d'un voyageur I*, p. 5. *Œuvres complètes de Lamartine*. T.7,1. Publicados e inéditos. Chez l'Auteur: Paris, 1861. Disponível em:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2100858/f5.image.r=lamartine.langFR>. Acesso em: 12 ago. 2012.

LANSON, Gustave. *L'Art de la prose*. Paris: Librairie des annales, 1908.
Disponível em: <https://archive.org/details/lartdelaprose00lansuoft>. Acesso em: 5 fev. 2014.

LECLANT, Jean. *Préface*, p. 5 a 7. In: DU CAMP, Maxime. *Un voyageur en Égypte vers 1850. Le Nil*. Apresentado por Michel Dewachter e Daniel Oster. Prefácio de Jean Leclant. Ilustrado - 70 calótipos originais de Maxime Du Camp, 20 documentos de arquivos e 15 aquarelas de Prisse D'Avennes. Sand / Conti, 1987.

LECLERC, Yvan. *Introduction*, p. 5 a 24. In: *Plans et scénarios de Madame Bovary*. *Gustave Flaubert*. Apresentação, transcrição e notas de LECLERC, Yvan. Paris: CNRS / Cadeilhan: Zulma, 1995.

_____. *Entretien sur la bibliothèque de Flaubert*, p. 193 a 199. In: LECLERC, Yvan. *La Bibliothèque de Flaubert. Inventaires et critiques*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 2001.

LE MEN, Ségolène. *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet: regard romantique et modernité*. Paris: CNRS, 1998.

MATOS, Franklin de. dobra da capa. In: Lessing, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998 [1766].

MITTERAND, Henri. *Dossier*. In: ZOLA, Émile. *L'Œuvre*. Edição de Henri Mitterand. Prefácio de Bruno Foucart. Paris: Gallimard, 1983.

MOREIRA DE MELLO, Celina Maria. *L'Artiste (1831-1838): l'artiste, les Salons et la critique d'art*, p. 199-211. In: CABANÈS, Jean-Louis, org. *Romantismes, l'esthétique en acte*. Paris : Presses universitaires de Paris Ouest, 2009.

Disponível em : <http://www.openedition.org/1538>. Acesso em: 18 mai. 2014.

_____. *A literatura francesa e a pintura. Ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, Faculdade de Letras – UFRJ, 2004.

MOULINAT, Francis. *Présentation*. p. 7 a 38. In: BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Poche, 1999.

MOUSSA Sarga. *Signatures: ombre et lumière de l'écrivain dans la Correspondance d'Orient de Flaubert*. In: *Littérature*, n.104, 1996. p. 74-88.
Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1996_num_104_4_2422>. Acesso em: 11 jun. 2013.

NERVAL, Gérard de. *Voyage en Orient*. [1851] Tomo I Europe Centrale Égypte. Introdução e cronologia de François Herbault. Paris: René Julliard, 1964.

PELTRE, Christine. *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIXe siècle*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *Les Orientalistes*. Paris: Hazan, 1997.

PLANCHE, Gustave. *Voyage en Orient de M. de Lamartine*. In: Revue des Deux Mondes T.2, 1835.

PINO, Claudia Amigo e ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever. Uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PIERROT, Roger. Departemento de Manuscritos da Biblioteca Nacional. *Les manuscrits de Gustave Flaubert et leur destin*. In: *Catálogue Gustave Flaubert: exposition du centenaire* (19 de novembro de 1980 - 22 de fevereiro de 1981), da Biblioteca Nacional da França, p. IX-XV.

POUSSIN, Nicolas. *Collection des lettres de Nicolas Poussin*. Paris: Imprimerie de Firmin Didot. Imprimeur du Roi et de L'Institut, 1824, p. 347-348.
Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106522t/f363.image.r=Chambray >. Acesso em: 2 mar. 2014.

RABASSÓ, Carlos A. *L'improvisation : du langage musical au langage litteraire.* Bulletin de la societé nationale de musique, n. 15, julho / setembro de 1995.
Disponível em: <http://catalogue.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR15RABATXT.html#ancre1>. Acesso em: 30 mar. 2014.

RAYMOND, Marcel. *Romantisme et rêverie*. Paris. José Corti, 1978.

REY, Pierre-Louis. Prefácio. In: FLAUBERT, G. *La tentation de Saint-Antoine*. Paris: Pocket, 1999.

RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. *Espaço e imaginação em L'Éducation sentimentale, de Flaubert.* 2010. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Inédita. São Paulo, 2010.

Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-03032011-104642>. Acesso em: 31 mar. 2014.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *La nouvelle Héloïse*. Paris: Firmin-Didot Frères, 1843.

RUBIN, James H. *Delacroix and Romanticism*. p. 26 a 47 In: *The Cambridge companion to Delacroix* , editado por Beth S. Wright. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2001.

SAID, Edward W. *Orientalismo. O Oriente como invenção do ocidente*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [1978].

SARRAUTE, Nathalie. *Flaubert le précurseur*. (publicado em Preuves, em fevereiro de 1965). Paris: NRF Gallimard, 1986.

SÉGINGER, Gisèle. *Introduction*. In: SÉGINGER, Gisèle (ed.). *La Revue des lettres modernes*. Caen: Minard, 2010. (Série Gustave Flaubert, 7: *Flaubert et la peinture*). p. 3-16.

_____. *Naissances et métamorphoses d'un écrivain, Flaubert et les tentations de saint Antoine*, Paris: Honoré Champion, 1997.

SÉRULLAZ, Arlette. *L'historique des carnets du maroc*. In: DELACROIX, E. *Le voyage au Maroc*. Edição de Maurice Arama. Paris: Sagittaire, 1992, vol. 5. p. 227-234.

SÉRULLAZ, Maurice. *Introduction,* p. 51-155. *L'influence du voyage au Maroc sur la peinture de Delacroix,* p. 221-226. In: DELACROIX, E. *Le voyage au Maroc*. Edição de Maurice Arama. Paris: Sagittaire, 1992, vol. 5.

TOOK, Adrianne. *Flaubert and the pictorial arts. From image to text*. New York: Oxford, 2000.

VOUILLOUX, Bernard. *Le tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXe siècle.* Paris: Hermann, 2011.

WAT, Pierre. *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Edição revista e corrigida. Paris: Flammarion, 2012.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perscpectiva, 2009.

_____. *Comment se constitue l'écriture littéraire?* In: *Critique génétique: pratiques et théorie*. Paris: L'Harmattan, 2007. p. 195-216.

WETHERILL, Peter Michael. *Typologie de la lecture flaubertienne*. In: LECLERC, Yvan. *La Bibliothèque de Flaubert. Inventaires et critiques*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 2001. p. 347-352.

WRIGHT, Beth. *The Cambridge companion to Delacroix*. Editado por Beth S. Wright. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2001.

ZOLA, Émile. *L'Œuvre*. Edição de Henri Mitterand. Prefácio de Bruno Foucart. Paris: Gallimard, 1983.

_____. *Do romance*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp / Imaginário, 1995.

Figaro Scope, suplemento do Figaro n. 21251 de 28 nov. 2012 sobre a exposição *L'Orient Fabuleux des Mille et Une Nuits*, realizada no período de 27 de novembro de 2012 a 28 de abril de 2013, no Instituto do Mundo Árabe, em Paris, p. 2-3.

Manuscritos, desenhos, aquarelas, ilustrações, fotografias e mapa:

FLAUBERT, Gustave. *Cadernos 4, 5, 6, 7 e 8: anotações da viagem ao Oriente (1849 – 1851)*. Biblioteca Histórica da Cidade de Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris – BHVP, Flaubert Rés. Ms 85-89. Folios transcritos apresentados na tese : 11v° a 13; 14v°; 22; 23v°; 28; 58 v° a 61; 72 ; e 75 do caderno 4; 19v° e 20 do caderno 5.

_____. *Carta para Louis Bouilhet, de 13 de março de 1850, do Egito*. Biblioteca do Instituto da França, Paris. ff^{os} 14-17 e 26 (envelope), Correspondência de Flaubert: Fundo Franklin Grout Lovenjoul Ms Lov. H 1355-1360 Cartas de Gustave Flaubert para seus amigos. Ms Lov. H1359 Bouilhet-Duplan.

Fotografias tiradas pela autora desta tese dos cadernos da viagem ao Oriente, de Flaubert, conservados na Biblioteca Histórica da Cidade de Paris - BHVP, em Paris:
caderno 4, f^{o} 74 v^{o} , f^{o} 75 e estojos
caderno 5 e estojo
caderno 5, f° 19 v° (últimas linhas) e f° 20
caderno 8, etiqueta

DELACROIX, Eugène. *Album d'Afrique du Nord et d'Espagne*, 1832. Arquivos dos Museus Nacionais e da Escola do Louvre, Archives des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, Paris.
desenho 97-016447; n^{o} do inventário: RF1712bis folio1 recto: vista da baía de Tanger.
desenho 89-004236-02; n^{o} do inventário: RF1712bis f^{o} 14v-15r: quatro croquis de Árabes, acampamento em uma planície com montanhas ao fundo em Sidi Kacem (f^{o} 14 v); croquis de Árabes e de paisagem, uma caravana, marroquinos em um desfiladeiro em Zerhoun (f^{o} 15 r).
desenho 89-004245-02; n^{o} do inventário: RF1712bis f^{o} 23v-24r: paisagem com mesquita ao fundo e personagens, croquis de pequena mesquita e judeu sentado à sombra perto de uma porta (f^{o} 23 v); croquis de árabes e de judeus, porta, muros e posto dominando a cidade (Meknes, bairro judeu) (f^{o} 24 r).
desenho 89-004246; n^{o} do inventário: RF1712bis f^{o} 24v-25r: multidão de marroquinos diante de uma grande porta lotada, claustro e casa, porta de judeu (f^{o} 24 v); cavalo e árabes em frente

a uma fonte e uma grande porta em forma de arco decorada com azulejos (arco em ferradura) (f^{o} 25 r).

DU CAMP, Maxime. Biblioteca do Instituto da França, Paris. Fundo Maxime Du Camp, Anotações sobre o Egito, 1850, *Notes prises au cours de ses voyages, sur La Cange*, Ms 3721.

_____. Esfinge. Fotografia original da viagem ao Egito com Gustave Flaubert, 1849-1850. Exemplar pessoal de Du Camp com legenda autógrafa. Fólio 32: "*le Sphinx, 9 de dezembro 1849*". Data: 9 de dezembro de 1849. Paris, biblioteca do Instituto da França.

DORD-CROUSLÉ, Stéphanie. Mapa com itinerário da viagem ao Oriente de Flaubert (sem o Egito) 1849-1851. In: FLAUBERT, G. *Œuvres complètes. Tomo II*. 1845-1851. Bibliothèque de la Pléiade, n° 36. Edição de Claudine Gothot-Mersch com a colaboração de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes e Gisèle Séginger. Paris: Gallimard, 2013. p. 1646- e 1647.

Ilustração do periódico de literatura e belas artes chamado *L'Artiste*, editado de 1831 a 1904. Exemplar n. 1, Paris, 1 fev. 1831.Biblioteca Nacional da França – BNF.
Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em: 11 mai. 2014.