

## *Leitura cruzada dos cadernos de Gustave Flaubert e de anotações de Maxime Du Camp da viagem que fizeram juntos para o Oriente*

Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro<sup>1</sup>

DOS CADERNOS DE FLAUBERT DA VIAGEM PARA O ORIENTE COM MAXIME DU CAMP, de 1849 a 1851, que se encontram na Biblioteca histórica da Cidade de Paris<sup>2</sup>, quatro deles (os cadernos 4, 5, 6 e 7) seguem o formato de diário, com textos que acompanham seu deslocamento no espaço, em ordem cronológica. O caderno 4 contém o início da viagem, desde a partida de sua casa em Croisset, na França, em outubro de 1849, até parte do trajeto no Egito. O caderno 5 abrange anotações do Egito e do trajeto até Jerusalém, passando pelo Líbano e pela região da Palestina, no período de março de 1850 até agosto do mesmo ano. O caderno 6 reúne mais anotações de Jerusalém e do trajeto até Rodes, passando por Damasco, Trípoli e Beirute, no período subsequente até início de outubro. O caderno 7 contém anotações de Rodes até Pireus, abrangendo também Constantinopla, no período até 18 de dezembro de 1850. São frequentes, nesses cadernos, alusões a partidas e chegadas, descrições da paisagem e também de pessoas que Flaubert encontra. Por vezes, o percurso ou etapa da viagem antecede o texto, tal como um subtítulo. Os cadernos 8 e 9 foram concebidos de outra maneira e apresentam principalmente descrições de monumentos e museus onde Flaubert esteve no final da viagem, em Atenas e na Itália, no trajeto de retorno para a França.

Alguns desses cadernos apresentam páginas finais em branco. Nas páginas escritas, não há margens nem espaço livre para inserções. Em geral, a pequena página desses cadernos é toda preenchida com texto, quase sem rasuras. Há trechos escritos a lápis e outros a tinta. De tamanho pequeno, próprios para o transporte, os cadernos possibilitavam anotações nos mais diversos locais, também durante percursos ou visitas. Podemos supor que as anotações não necessariamente foram realizadas nos lugares e dias mencionados. Não há como afirmar em que momento e em que circunstâncias Flaubert escreveu suas anotações ao longo da viagem. Talvez ele escrevesse a lápis durante o dia, em movimento, e a tinta à noite, instalado em local com mais comodidade. Em obra que reúne suas memórias literárias, Du Camp se refere ao hábito dele e de Flaubert de escrever à noite as impressões do dia, antes da viagem para o Alto Egito e Núbia<sup>3</sup>. Esses manuscritos diferem do que Flaubert vai produzir depois, com inúmeras marcas de trabalho: rasuras, páginas copiadas e recopiadas várias vezes e planos com modificações na organização de partes dos seus textos.

Neste artigo, não me detenho nas particularidades gráficas dessas anotações. Comparo os textos da viagem de Flaubert e de Du Camp tendo como objeto de análise o que evocam palavras e construções textuais com valor imagético e apelos sensoriais, especialmente de visibilidade. A leitura cruzada das anotações de Flaubert e de Maxime Du Camp relativas à viagem que fizeram juntos para o Oriente visa à análise da produção de imagens e da composição de cenas ou quadros, características que marcam a escritura de Flaubert e se relacionam à experiência da viagem, quando ele se exercita em uma prática de escrever ligada ao movimento e à apreensão do espaço.

<sup>1</sup> Universidade São Paulo (USP). Contato: [ribeirolucia@hotmail.com](mailto:ribeirolucia@hotmail.com) Esta pesquisa recebeu o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo n. 2014/25666-4, e da CAPES.

<sup>2</sup> Os cadernos manuscritos foram digitalizados e, desde junho de 2016, estão disponíveis para consulta pela internet na base Gallica da Biblioteca nacional da França: <http://gallica.bnf.fr>.

<sup>3</sup> “*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, M. *Souvenirs littéraires*. Paris: Balland, 1984, p. 123.

A investigação comparativa forneceu um método para o estudo de construções de linguagem com valor de imagem. Há uma correspondência entre as anotações de um e de outro, que se referem aos mesmos lugares e eventos, fazendo uso muitas vezes das mesmas palavras e expressões. Mais do que a análise do ponto de vista de cada um em relação aos eventos da viagem, o que me interessou foi o efeito plástico de modos de escrever, especialmente formas descritivas da natureza e, de modo particular, do pôr do sol. Pude constatar, nesses textos, a recorrência ao tema do pôr do sol, com ênfase para mudanças de cores na paisagem, descrições detalhadas da luminosidade e de tons do céu, efeitos de fusão das cores, de luz e de sombra. Por meio dessa análise intertextual, não pretendo comparar os dois escritores e avaliar um em relação ao outro, mas confrontar processos de escritura e o modo de descrever o pôr do sol, que se caracteriza como tema e forma convencional na prosa e na poesia do século 19, época em que há uma proliferação de cores na literatura.

Esses cadernos de Flaubert contêm alguns desenhos e croquis, poucos, comparativamente à quantidade de material escrito. Suas anotações se relacionam à atividade de contemplar a paisagem, conforme ele se desloca no espaço. Durante a viagem, ele escreve com formas plásticas que priorizam a construção de cenas em espaços delimitados, e não a expressão de ideias ou julgamentos. Seus textos evocam imagens da viagem, abrangendo paisagens, pessoas, ações e o que habita a imagem de maneira virtual e se relaciona a processos da imaginação. O modo descritivo nesses cadernos contém elementos do método que Flaubert irá empregar depois para escreveras diferentes cenas de seus romances. Em manuscritos de *Madame Bovary*, o primeiro romance que publica alguns anos depois de voltar do Oriente, Flaubert escreve, a partir de planos e roteiros, cenas que se caracterizam pelo forte apelo imagético e sensorial e que ele desenvolve como partes ou unidades relativamente autônomas. A construção de cenas com apelo imagético e sensorial já está em suas obras de juventude, tal como a primeira versão de *La tentation de Saint Antoine*, que antecede a viagem para o Oriente. O que enfatizo aqui, entretanto, é a maneira como Flaubert se exercita no Oriente na atividade de criar efeitos plásticos ao descrever cenas curtas da viagem, aprimorando traços que depois irão marcar seu estilo.

Diversos estudos abordam o trabalho que antecede a atividade de escrever de Flaubert, as inúmeras leituras e pesquisa que ele realiza sobre diferentes temas que se relacionam ao que ele aborda em romances. Muitos de seus manuscritos contêm anotações de leituras e pesquisas, atividades que críticos entendem como estímulo para desencadear seus processos de escritura e imaginação. Também há muitos trabalhos sobre como Flaubert emprega o já dito e o já escrito, abrangendo clichês e frases feitas ou ideias prontas. Suas anotações de viagem, entretanto, quase não apresentam informações das leituras que ele fez antes de sua ida para o Oriente e não contêm um discurso informativo sobre os lugares onde ele esteve.

Em seu aspecto formal, a literatura de viagem do século 19 se apresenta com uma grande diversidade de técnicas narrativas. Quase sempre, as anotações da viagem trazem o ponto de vista de quem está em movimento. O exercício de escrever está em sintonia com o exercício de captar com o olhar mudanças da paisagem, conforme o deslocamento no trajeto. 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. Segundo Berchet, variação é o princípio estético que mascara ou justifica a repetição de determinadas fórmulas nessa literatura. Ele argumenta que, no século 19, o ponto de vista do viajante perde seu frescor inaugural, o relato da viagem para o Oriente se torna reescritura de relatos publicados antes<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> BERCHET, J.-C. *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Robert Laffont, 2001, p. 11.

No fim do século, a busca pelo exotismo passa a ter um tom convencional<sup>5</sup>. Ao situar as anotações de Flaubert no contexto literário e artístico da época, identifiquei o uso que ele faz de formas convencionais e modos de escrever, o que toma emprestado de outros escritores e das artes plásticas, especialmente da pintura. Nas anotações do Oriente, ele manipula dimensões da experiência sensorial e experimenta efeitos, explorando também a sonoridade das palavras e o ritmo de suas frases. Os textos, em seus cadernos, se apresentam como esboços e reunião de fragmentos. Separadas por travessão<sup>6</sup>, frequentemente as orações são justapostas sem elementos de coesão, com poucas relações de subordinação e coordenação. Frequentemente, os verbos estão no presente do modo indicativo, o que produz o efeito de aproximar os tempos da ação e do relato, como se esses tempos coincidissem. Ao se colocar em cena como personagem do relato, Flaubert parece ter diante dos olhos o que descreve, parece que vive e simultaneamente narra uma experiência. A coincidência dos tempos de narração e dos fatos narrados é retórica. Philippe Antoine chama de retórica da espontaneidade esse modo de apresentar impressões conforme surgem com o deslocamento no espaço<sup>7</sup>. Flaubert manipula discursos, imagens e clichês construindo uma cenografia com motivos que se repetem, obrigatórios na representação do Oriente, na época. Assim, é frequente a referência ao azul do céu, a palmeiras, camelos, caravanas e dançarinas. Desde antes da viagem, ele lê literatura do Oriente e também o que europeus escrevem sobre o Oriente. Suas anotações são marcadas pela memória de leituras e pesquisas que precedem a viagem, abrangendo também quadros e gravuras que circulam em revistas da época, tais como *Le Magasin Pittoresque*<sup>8</sup> e *L'Artiste*<sup>9</sup>. A base visual para o que ele escreve nos cadernos integra um repertório prévio à experiência diante da paisagem e de situações da viagem.

Apresento, a seguir, excertos do Caderno 4 de Flaubert e das anotações de Du Camp com a descrição do pôr do sol à beira do rio Nilo, em Korosko, no dia 16 de março de 1850. As constantes semânticas “céu” e “nuvens” integram um repertório de formas convencionais e recorrentes. Comparo, na descrição de um e de outro, padrões que se repetem e se organizam como sequências de momentos em que a paisagem se transforma.

Flaubert, Caderno de viagem 4  
escrito a tinta

f° 75

*coucher du soleil : le ciel en face*

f° 75v°

*divisé en deux parties, ce qui touchait  
à ~~la terre~~ 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*

Flaubert, Caderno de viagem 4  
texto traduzido

f° 75

pôr do sol; o céu em frente

f° 75v°

dividido em duas partes, a que tocava  
~~a terra~~ o horizonte azul pálido, e acima  
em toda sua extensão uma imensa  
cortina de púrpura com três listas, uma  
duas, três – em outro lugar atrás

<sup>5</sup> PELTRE, C. *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Gallimard, 1995, p. 53.

<sup>6</sup> Na pontuação de Flaubert, o travessão é uma notação frequente, que muitas vezes tem valor de ponto.

<sup>7</sup> ANTOINE, P. *Quand le Voyage devient Promenade. Écritures du voyage au temps du romantisme*. Paris: PUPS, 2011, p. 61.

<sup>8</sup> A revista *Magasin Pittoresque* foi publicada de 1833 até 1938; abordava temas variados, tais como história, arqueologia, arte, ciências naturais e viagens.

<sup>9</sup> Além de gravuras, a revista *L'Artiste* frequentemente apresentava artigos e crítica de pintores que estiveram no Oriente. Foi publicada de 1831 até 1904, aliando literatura, belas artes e música, e concorrendo com revistas literárias como *La Revue de Paris* e *La Revue des Deux Mondes*, fundadas em 1829.

moi et sur les côtés le ~~ciel~~ 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  
masses régulières – le Nil rouge de  
sa réflexion<sup>10</sup>, 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<sup>11</sup>.

de mim e nas laterais o ~~ei~~ céu estava  
pequenas  
varrido de nuvens brancas alongadas  
como praias – (ele havia tido esse aspecto  
o dia todo.) a margem  
à minha esquerda estava totalmente preta –  
a cortina de vermelhão se decompôs,  
se tornou encarneirada de montinhos  
de ouro, como contida por pequenas  
massas regulares – o Nilo vermelho de  
seu reflexo se tornou cor de  
xarope de groselha – como se  
o vento ~~var~~ empurrasse tudo isso,  
toda essa cor se retirou  
à esquerda do lado do Ocidente  
e as trevas desceram  
sobre a paisagem<sup>12</sup>.

### Manuscrito de Du Camp

f° 213

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 - 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 avec des glacis couleur groseille ; les montagnes éclairées étaient grenat transparent avec les longues traînées de sable jaune que le soir bleussait; 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 quand je suis rentré à bord<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Mantive a ortografia de Flaubert.

<sup>11</sup> Manuscrito inédito. Rés. Ms 85, Paris, BHVP. Minha transcrição reproduz a disposição na página, que mede 10×16 cm, bem como as abreviações, a ortografia e a pontuação de Flaubert. Ao voltar para a França, Flaubert passou a limpo o material dos cadernos sem folhas avulsas, fazendo algumas mudanças e acréscimos. Com o título de *Voyage en Orient* edição de Claudine Gothot-Mersch, esse manuscrito foi publicado pela Gallimard em 2006 e, depois, no tomo II de *Œuvres complètes* (1845-1851), Biblioteca da Pléiade, em 2013.

<sup>12</sup> Tradução minha deste e demais trechos citados neste artigo.

<sup>13</sup> Para a transcrição deste excerto, consulte os manuscritos que estão na Biblioteca do Instituto da França, Fundos Du Camp, Ms 3720-3721, e o que foi publicado na edição de Giovanni Bonaccorso (DU CAMP, M. *Voyage en Orient* 1849-1851, *Notes*, ed. de Giovanni Bonaccorso, Messina, Peloritana, 1972, p. 99). Procurei restituir a disposição do texto na página, que mede 22× 29,5 cm, e a pontuação de Du Camp, mas nem sempre é possível discernir traços de pontos em seus manuscritos.

Manuscrito de Du Camp  
 Texto traduzido

f° 213

O dia todo houve nuvens brancas batidas no céu, como penachos e crinas - O sol se pôs magnificamente; eu estava caçando sob palmeiras que o vento agitava fortemente - perto dos saguis que guinchavam girando. O Nilo, perto de mim, tinha tons violetas muito escuros e enrugados pelo vento; mais longe ele parecia um grande lago de estanho em fusão<sup>14</sup> com verniz cor de groselha; as montanhas iluminadas eram granada transparente com os longos rastros de areia amarela que a tarde azulava; O céu estava ruivo, encarneirado, com grandes linhas castanhas que se destacavam sobre a luz; pouco a pouco tudo isso se apagou, os tons verdes do crepúsculo vieram; os tons lívidos da noite lhes sucederam, e a obscuridade tinha vindo por completo quando eu entrei à bordo.

Tanto Flaubert como Du Camp empregam formas comparativas para descrever as nuvens: “alongadas como praias” (Flaubert); “batidas no céu, como penachose crinas” (Du Camp). De maneira um pouco diferente, os dois escrevem que as nuvens estiveram desse modo durante todo o dia. Mais adiante nos dois textos, Flaubert e Du Camp se referem à cor do rio, que situam em relação a si mesmos: “a margem à minha esquerda estava totalmente preta” (Flaubert); “O Nilo, perto de mim, tinha tons violetas muito escuros e enrugados pelo vento” (Du Camp). Ao se referir aos tons violetas como “enrugados”, Du Camp descreve o que parece ser um efeito de textura da cor.

Tal como Flaubert, Du Camp descreve a mudança de formas e de cores da paisagem ao pôr do sol. Nos dois excertos, há efeitos de luminosidade com forte apelo visual. A natureza é representada com figuras e cores emprestadas de um repertório cultural sob a forma visível de um quadro, que se modifica. Repito aqui o trecho em que Flaubert descreve as mudanças no céu e nas nuvens: “a cortina de vermelhão se decompôs”, “se tornou encarneirada de montinhos de ouro”. Em seguida, ele escreve que “o Nilo vermelho de seu reflexo se tornou cor de xarope de groselha”; “a cor se retirou à esquerda do lado do Ocidente” e “as trevas desceram sobre a paisagem”. Ao se referir à mudança de luminosidade, Du Camp escreve que “pouco a pouco tudo isso se apagou”; “os tons verdes do crepúsculo vieram”; os tons lívidos da noite lhes sucederam” e “a obscuridade tinha vindo por completo quando [...]”.Essa formulação final dos dois excertos se aproxima bastante de modos de escrever de Théophile Gautier, como pode ser observado em texto da sua viagem para a Espanha, onde ele escreve que “pouco a pouco as cores esplêndidas se apagam e se fundem em meios-tons violetas, a sombra invade os topos inferiores, a luz se retira para os altos cumes, e toda a planície está desde há um bom tempo na escuridão<sup>15</sup>”. Ao descreverem o pôr do sol, Flaubert e Du Camp retomam palavras e o modelo de Gautier, impregnado de concepções plásticas e da ideia de transposição da arte pictural para a literatura.

<sup>14</sup> Ao traduzir este trecho, optei pela forma “lago de estanho em fusão” e não “lago de estanho em ponto de fusão” ou “lago de estanho derretido”, que correspondem a modos de expressar essa ideia em português. Omiti as palavras “ponto de” antes de “fusão” para me aproximar da forma em francês, que também pode ser aplicada à ideia de cores que se fundem ou se misturam umas nas outras. Segui o mesmo critério ao traduzir as demais ocorrências da palavra “fusion” em outros excertos citados neste artigo.

<sup>15</sup> “*peu à peu les couleurs splendides s’effacent et se fondent en demi-teintes violettes, l’ombre envahit les croupes inférieures, la lumière se retire vers les hautes cimes, et toute la plaine est depuis longtemps dans l’obscurité*”. GAUTIER, T. *Voyage en Espagne*. Apresentação, cronologia e notas de Jean-Claude Berchet. Paris: Flammarion, 1981, p. 254-255.

Como em uma pintura de paisagem, na qual os elementos da natureza não são somente decoração mas tema do quadro, a paisagens e torna, nos textos descritivos citados, o elemento principal e também o objeto de uma narrativa, que contempla a mudança de cores e de luminosidade.

No século 19, a descrição pode ser associada à prática de “transposição de uma arte para a outra”, expressão disseminada por Gautier, que 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. Segundo Bergez, as referências picturais transpostas se inscrevem na escritura poética, a imagem plástica é integrada à estrutura verbal<sup>16</sup>. Isso acontece nos cadernos da viagem para o Oriente de Flaubert, as referências picturais se integram à sua prática de escrever. Nesses cadernos, não há trama, não há estrutura além do enquadramento de data, lugar e percurso. E esse enquadramento já é de natureza pictural, poderia funcionar 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<sup>17</sup>. Em suas anotações, Flaubert explora a imaginação visual. Suas frases produzem imagens, não só como analogia ou metáfora, mas sobretudo no sentido plástico. Descrever o pôr do sol é um exercício que se insere na prática de contemplar e descrever a natureza.

O emprego de expressões que relacionam cores a metais em ponto de fusão também remonta a Gautier, como podemos observar nos seguintes trechos de *Voyage en Espagne*: “O céu, no meio do dia, é cor de chumbo em fusão<sup>18</sup>”; “a cortina parece prata em fusão<sup>19</sup>”; “O céu estava branco como metal em fusão<sup>20</sup>”.

Du Camp escreve sobre o Nilo que ele “parecia um grande lago de estanho em fusão”. Em carta para a mãe, de 8 de março de 1850, poucos dias antes das anotações do pôr do sol em Korosko, Flaubert escreve que “o Nilo parecia um lago de aço em fusão<sup>21</sup>”. Em sua correspondência e em anotações da viagem, em diferentes momentos, Flaubert emprega a palavra “fusão” para descrever cores ao pôr do sol. Em anotação do dia 4 de março, consta: “céu vermelho – o Nilo tem um ar de lago de aço em fusão<sup>22</sup>”. Em anotação do ano anterior, de novembro de 1849, antes da chegada a Roseta, ele escreve que “o sol se põe: é um vermelhão em fusão no céu<sup>23</sup>”.

As semelhanças entre as anotações de Flaubert e Du Camp, não só no emprego dessas expressões, como também em relação ao conteúdo, denotam leituras das anotações um do outro e também conversas sobre o que escrevem<sup>24</sup>. Provavelmente Flaubert copia temas e modos de

<sup>16</sup> BERGEZ, D. *Littérature et peinture*. Paris: Colin, 2004, p. 182-184.

<sup>17</sup> RIBEIRO, L. A. O. *Imagens e paleta de cores nos textos de Flaubert da viagem ao Oriente*. Tese – Doutorado em Língua e Literatura Francesa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, inédita, p. 155-156. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21012015-175516>. Acesso em 2 jun. 2017.

<sup>18</sup> “Le ciel, au milieu du jour, est couleur de plomb en fusion”. GAUTIER, T. *Voyage en Espagne*, Apresentação, cronologia e notas de Jean-Claude Berchet. Paris: Flammarion, 1981, p. 225.

<sup>19</sup> “la nappe ressemble à de l'argent en fusion”. Ibidem, p. 272.

<sup>20</sup> “Le ciel était blanc comme du métal en fusion”. Ibidem, p. 302.

<sup>21</sup> “le Nil semblait un lac d'acier en fusion”. FLAUBERT, G. *Correspondance*. Ed. de Jean Bruneau. Paris: Gallimard, Biblioteca da Pléiade, 1973, v. I, p. 597.

<sup>22</sup> “Les montagnes (côté de 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 en acier”. FLAUBERT, G. *Voyage en Orient*. In: *Œuvres complètes*. T. II (1845-1851). Biblioteca da Pléiade, n° 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2013, p. 658.

<sup>23</sup> “le soleil se couche : c'est du vermeil en fusion dans le ciel”. Ibidem, p. 616.

<sup>24</sup> 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.

escrever de Du Camp, com mudanças, e vice-versa. Flaubert e Du Camp inventam formas de escrever o pôr do sol a partir do que foi escrito antes, por outros escritores, e por eles mesmos. Eles tomam emprestado formas e modos de escrever. A análise de formas comuns nos cadernos de Flaubert e nas anotações de Du Camp foi um primeiro passo para a comparação desses textos com formulações de Théophile Gautier em relato sobre sua viagem para a Espanha, publicado pela primeira vez em volume em 1843 sob o título *Tra Los Montes*. Na edição de Charpentier, de 1845, o relato recebeu o título *Voyage en Espagne*. Partes do relato da viagem já tinham sido publicadas no *La Presse*, em 1840, e na *Revue des Deux Mondes*, em 1842 e 1843. Gautier incita o leitor ao visual. Ele se detém na descrição de como as cores interagem umas com as outras, referindo-se à luminosidade, às sombras, aos tons e à fusão de cores. Em textos da sua viagem para a Espanha, ele estetiza a paisagem, mas isso também acontece em outras obras, como *Une nuit de Cléopâtre*, conto que ele publica no *La Presse* em seis exemplares, de novembro e dezembro de 1838. O estudo dessas obras possibilitou estabelecer relações estreitas entre as anotações de Flaubert e a escritura imagética de Gautier, impregnada de suas impressões e do contato com a obra de pintores orientistas da época. Jovem, Gautier foi aprendiz de pintor. Nessa época, ele já escrevia crítica de arte. Depois, como escritor, continuou a atividade de crítico. Ele escreveu durante muitos anos sobre a pintura e sobre os Salões<sup>25</sup>. As reflexões estéticas e os debates que se realizam em torno dos Salões circulam no ambiente das artes no século 19, afetando de maneira recíproca o trabalho de pintores, escritores e críticos. Gautier aprecia especialmente a obra de Delacroix, que em 1832 esteve no Marrocos e na Argélia. Também aprecia bastante Marilhat, que esteve no Egito em 1831. É importante enfatizar, entretanto, que a relação da literatura com a pintura no século 19 vai além da 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. O escritor se reivindica artista no século 19. Bernard Vouilloux se refere à “arte da prosa”, em diálogo com o título de uma obra de Lanson, do início do século 20, e à “escritura artista” dos irmãos Goncourt<sup>26</sup>. O pintor, poeta e escritor Fromentin, que também esteve no Oriente, 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<sup>27</sup>. O que Gautier escreve sobre sua viagem para a Espanha está impregnado do léxico e de construções retóricas que ele emprega na crítica aos Salões. A título de exemplo, reproduzo a seguir um trecho do que ele escreveu sobre o quadro de Marilhat intitulado *Souvenir des bord du Nil*, enviado para o Salão de 1844. Gautier descreve o quadro, que é pintado como uma visão que se repete em um espelho:

*Les teintes violettes du soir commencent à se mêler à l'azur limpide du ciel, où la lune se recourbe comme une faucille d'argent. Des tons de turquoise et de citron pâle baignent les dernières bandes de l'horizon, sur lequel se détachent en noir les colonnes sveltes et les élégants chapiteaux d'un bois de palmiers plantés sur une rive qui forme une ligne de démarcation entre le ciel et l'eau, miroir exact qui en*

<sup>25</sup> 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, o Salão se torna aberto, mediante apreciação de um júri.

<sup>26</sup> VOUILLOUX, B. *Le tournant «artiste» de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Hermann, 2011, p. 14.

<sup>27</sup> FROMENTIN, E. *Salon de 1845*. In: *Œuvres complètes*. Ed. de Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 1984, p. 898.

*réfléchit les teintes. Dans l'ombre de cette rive commencent à scintiller quelques points lumineux, étoiles de la terre qui s'éveillent à la même heure que celles de là-haut*<sup>28</sup>.

Os tons violetas da tarde começam a se misturar ao azul límpido do céu, onde a lua se curva como uma foice de prata. Tons de turquesa e de limão pálido banham as últimas faixas do horizonte, sobre as quais se destacam em preto as colunas esbeltas e os elegantes capitéis de um bosque de palmeiras plantadas sobre uma margem que forma uma linha de demarcação entre o céu e a água, espelho exato que reflete os tons do céu. Na sombra dessa margem começam a cintilar alguns pontos luminosos, estrelas da terra que se despertam na mesma hora que aquelas do alto.

No século 19, na França, a pintura de paisagem tende progressivamente a se distanciar da paisagem de convenção histórica ou mitológica para representar a natureza e os efeitos da luz, abrangendo o reflexo de cores e formas na água. A mudança estética irá resultar, depois, na pintura chamada de impressionista. No excerto do caderno 4 de Flaubert com a descrição do pôr do sol em Korosko, há uma referência ao reflexo do sol, ele escreve que “o Nilo vermelho de seu reflexo se tornou cor de xarope de groselha”. Como Gautier, Flaubert se refere à interação das cores e representa a paisagem mediatizada pela pintura da época, atendo-se a formas, tons e planos, que ele organiza como quadros. Ele se apropria de formas textuais de Gautier, como podemos observar nos excertos transcritos. Depois, em seus romances, desde *Madame Bovary*, ele transforma essa apropriação em um estilo próprio, marcado por efeitos plásticos. Esses efeitos da escritura de Flaubert, tais como a representação de planos, perspectiva e luminosidade, se aproximam de técnicas de composição pictural. Flaubert explora elementos figurativos da paisagem e formas abstratas, por vezes com padrões geométricos, como linhas coloridas no céu. Em cenas descritivas da viagem, frequentemente ele retoma os mesmos elementos da paisagem, tais como palmeiras e montanhas, o céu e o caminho. De modo mais acentuado que Du Camp, ele cria uma espécie de sintaxe de composição baseada no espaço e na organização de elementos em cenas ou quadros. Frequentemente ele se refere a relações entre os elementos segundo sua posição no espaço, com efeitos plásticos que remetem a modos de composição e estética pictural.

Flaubert alimenta sua imaginação com o que observa da paisagem durante a viagem para o Oriente. Predominam nos seus textos da viagem cenas sem o desenvolvimento de ações encadeadas. Ele constrói 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<sup>29</sup>. Contribui para a característica de visibilidade desses textos da viagem de Flaubert, que se constituem como fragmentos e cenas, a associação de duas práticas: observar e escrever a partir de impressões sensoriais, principalmente visuais. Tomando por base conceitos de Philippe Willemart e de Merleau-Ponty, minhas reflexões sobre a escritura de Flaubert contemplam pulsões que relacionam os atos de olhar e escrever. O estímulo que o escritor recebe pela pulsão do olhar constitui um dos movimentos da Roda da Escritura, conceito desenvolvido por Willemart<sup>30</sup>. Em anotações de viagem, e de modo particular nas anotações do Oriente de Flaubert, visão e

<sup>28</sup> GAUTIER, T. *Histoire du romantisme*. Paris: Gallimard, 2011, p. 212-213.

<sup>29</sup> RIBEIRO, L. A. O. Composição de quadros nas anotações de viagem de Flaubert e Delacroix. In: *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. n. 28, 2015, p. 141 e 145. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/2341>. Acesso em 2 jun. 2017.

<sup>30</sup> WILLEMART, P. Como entender o tempo lógico na Roda da Escritura. In: \_\_\_\_\_. *Psicanálise e teoria literária. O tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 3-16.

movimento estão estreitamente relacionados à forma poética. Em diversos trechos de suas anotações, é possível verificar como o corpo de Flaubert intervém ou se integra à paisagem que descreve. Em *L'Œil et l'esprit*, Merleau-Ponty descreve um sistema de trocas, o entrelaçamento entre o ato de ver e ser visível, e entre visão e movimento do corpo no espaço. Segundo Merleau-Ponty, a visão não é só pensamento, o corpo está presente e direciona o olhar, criando pelo movimento novas relações para o que é visto. O corpo desloca o ponto de vista e favorece ângulos de visão ou recortes, o corpo se coloca no espaço e não somente vê o espaço. Assim, a localização e a mobilidade do corpo, e dos olhos, possibilitam modificações no campo de percepção visual<sup>31</sup>.

Se o traço que evoca a qualidade do visível no gesto de escrever é moldado, se não completamente, pelo menos em parte, por concepções estéticas, o olhar também é ato criativo preparado por experiências que o antecedem, moldado em parte por expectativas. No caso de Flaubert, seu olhar durante a viagem é preparado por inúmeras leituras e a observação de quadros, que têm o Oriente como tema, e litografias que circulam em periódicos da época. Suas anotações são impregnadas de representações discursivas e plásticas de escritores e pintores europeus que foram para o Oriente. A mudança de paisagem, especialmente ao pôr do sol, é um tema que se repete em anotações de viagens para o Oriente, ao longo do século 19. Flaubert faz uso dos lugares comuns de narrativas de viagem para estudar temas e experimentar efeitos.

Flaubert e Du Camp voltam para a França em julho de 1851. Em 1852, Du Camp assume com Arsène Houssaye e Théophile Gautier a direção da *Revue de Paris*. Em 1853, ele começa a publicar sua narrativa da viagem na revista. Ele também publica um conjunto de suas fotografias do Egito, Núbia, Palestina e Síria em obra de dois volumes, precedida de um texto de introdução. Diferentemente de Flaubert, que não quis publicar um relato dessa viagem, Du Camp modificou suas anotações para publicar em 1854 a obra intitulada *Le Nil: Égypte et Nubie*, na qual acrescenta informações de suas leituras e discursos sobre o Oriente. Ele se interessa de maneira especial por história e arqueologia. Há na Biblioteca do Instituto da França, junto com suas anotações de viagem, um conjunto de manuscritos com resumos e textos que ele copiou de egiptólogos, tais como Champollion, Prisse d'Avènnès e Silvestre de Sacy. Em *Le Nil*, ele alterna impressões com descrições arqueológicas e topográficas de templos e digressões históricas. O livro é dedicado a Gautier, a quem Du Camp se dirige durante a narrativa em forma epistolar. Curiosamente, Du Camp omite do relato a presença de Flaubert, como se não tivessem ido juntos para essa viagem.

Se em anotações da viagem para o Oriente há semelhanças no que Flaubert e Du Camp escrevem, é diferente a maneira como cada um integra essa experiência em seus trabalhos. Flaubert não publica seus textos da viagem, que ele mantém como uma espécie de reserva de formas. Em sua obra transparece a experiência fundadora de práticas que ele desenvolve durante a viagem e que marcam sua maneira de escrever. Assim, determinados procedimentos de suas anotações, como a organização de elementos no espaço, se tornam traços estilísticos. Meu interesse pela noção de intertextualidade, que se desenvolveu no contexto do estruturalismo e estudos da produção textual, se refere a questões de natureza poética, estilo e modos de escrever. No caso de Flaubert, é um dos elementos centrais de seu trabalho com a linguagem. Ele se aprimora no trabalho com o já dito e já escrito de maneira crítica, se apropriando de fórmulas prontas e clichês, subvertendo modelos. Nesse artigo, faço uso da noção de intertextualidade ampliando seu sentido, de modo a abranger o diálogo entre as artes e a transposição de formas equivalentes a esboços de desenhos em textos e esquemas, sem muita redação, com forte apelo visual.

---

<sup>31</sup> MERLEAU-PONTY, M. *L'Œil et l'Esprit*. Dossiê de Lambert Dousson. Leitura de imagem de Christian Hubert-Rodier. Coleção Folio. Paris: Gallimard, 2006, p. 12-16.

*Referências bibliográficas*

- ANTOINE, Philippe. *Quand le voyage devient promenade. Écritures du voyage au temps du romantisme*. Paris: PUPS, 2011.
- BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Colin, 2004.
- DU CAMP, Maxime. *Souvenirs littéraires*. Paris: Balland, 1984.
- \_\_\_\_\_. Fundos Du Camp, manuscritos Ms 3720-3721, Biblioteca do Instituto da França.
- \_\_\_\_\_. *Voyage en Orient (1849-1851), Notes*, ed. de Giovanni Bonaccorso, Messina: Peloritana, 1972.
- FLAUBERT, Gustave. *Voyage en Orient*. In: *Œuvres complètes*. T. 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, p. 591-1050.
- \_\_\_\_\_. *Voyage en Orient (1849-1851). Égypte - Liban Palestine - Rhodes Asie Mineure - Constantinople - Grèce - Italie*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Notas e mapas de Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: Gallimard, 2006.
- \_\_\_\_\_. Rés. Ms 85; f° 11v° e f° 12. Manuscrito inédito. Caderno 4 (viagem ao Oriente, 1849). Paris, Biblioteca Histórica da cidade de Paris. Os cadernos manuscritos digitalizados estão disponíveis na base Gallica da Biblioteca nacional da França: <http://gallica.bnf.fr>
- \_\_\_\_\_. *Correspondance*. Ed. de Jean Bruneau. Paris: Gallimard, Biblioteca da Pléiade, 1973, T. I.
- FROMENTIN, Eugène. *Salon de 1845*. In: *Œuvres complètes*. Ed. de Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 1984, p. 877-903.
- GAUTIER, Théophile. *Histoire du romantisme*. Paris: Gallimard, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Voyage en Espagne*. Apresentação, cronologia e notas de Jean-Claude Berchet. Paris: Flammarion, 1981.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Dossiê de Lambert Dousson. Leitura de imagem de Christian Hubert-Rodier. Paris: Gallimard, 2006.
- PELTRE, Christine. *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Gallimard, 1995.
- RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. *Imagens e paleta de cores nos textos de Flaubert da viagem ao Oriente*. Tese – Doutorado em Língua e Literatura Francesa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, inédita. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21012015-175516>. Acesso em 2 jun. 2017.
- \_\_\_\_\_. Composição de quadros nas anotações de viagem de Flaubert e Delacroix. In: *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. n. 28, 2015, p. 141-152. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/2341>. Acesso em 2 jun. 2017.
- VOUILLOUX, Bernard. *Le tournant «artiste» de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Hermann, 2011.
- WILLEMART, Philippe. Como entender o tempo lógico na Roda da Escritura. In: \_\_\_\_\_. *Psicanálise e teoria literária. O tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 3-16.

Recebido em: 16 de junho de 2017

Aceito em: 02 de setembro de 2017