

Composição de quadros nas anotações de viagem de Flaubert e Delacroix

Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro¹ ¹ Universidade São Paulo – USP/FAPESP.
E-mail: ribeirolucia@hotmail.com

FLAUBERT TEM 27 ANOS QUANDO parte para o Oriente com Maxime Du Camp em outubro de 1849. Ainda não havia publicado nenhum romance. Sua correspondência e anotações da viagem constituem uma espécie de laboratório de formas e modos de escrever que, depois, com mudanças, ele integra em romances, retomando procedimentos, estruturas, sintaxe e temas impregnados de sua experiência no Oriente. Da reunião de fragmentos sem as costuras de um enredo emerge o interesse por esse material, corpus privilegiado para o estudo da escritura de Flaubert. Sem uma estrutura organizadora retrospectiva, sem os inúmeros planos e roteiros que depois vão marcar seu modo de escrever romances, suas anotações da viagem constituem elaborações do que é central no seu estilo: a produção de imagens² e cenas. Os diversos fragmentos de textos do Oriente convocam a imaginação visual do leitor produzindo um efeito de álbum de imagens. As anotações se sucedem em ordem cronológica e acompanham seu deslocamento no espaço. Informações sobre o percurso, tais como localização, data, horário de partida e chegada funcionam como base para a continuidade do ato de escrever ao longo dos dias. São frequentes as descrições de cores, formas de montanhas e do céu, especialmente ao pôr do sol. Em sua observação da natureza, Flaubert se insere em uma prática de educação do olhar que associa olhar físico e poético; criar imagens se relaciona ao exercício de organizar elementos da ordem do sensível. Flaubert escreve os textos do Oriente com formas plásticas. Ele se detém na descrição de luminosidade, variações de tons – explora elementos figurativos da paisagem e formas abstratas, por vezes com padrões geométricos, como linhas coloridas no céu. De diferentes maneiras, ele 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 de pintores, na época.

A representação do espaço é um ponto de intersecção na arte de escritores e pintores que viajam. Ao abordar o Oriente de Flaubert, Isabelle Daunais propõe que o espaço não existe para ele como realidade referencial e sim como geometria, estilização. Trata-se de um espaço delimitado em que o visível depende das condições de observação.³

² O papel da imagem na escritura de Flaubert foi discutido em seminários realizados pela equipe Flaubert do Instituto de Textos e Manuscritos Modernos – ITEM, em Paris, de 2011 a 2014, 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* (2012 a 2014) e *Les querelles de l'image* (2011 e 2012). Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13699>>. Acesso em: 25 de fev. 2015.

³ DAUNAIS, I. *Flaubert et la scénographie romanesque*. Paris: Nizet, 1993, p. 56, 66, 73.

Anos antes de partir, Flaubert sonha com a viagem, lê literatura oriental e o que europeus escrevem sobre o Oriente. Em suas anotações da viagem, ele se apropria de formas impregnadas de clichês, influência de discursos literários e científicos sobre o Oriente, quadros e litografias que circulam em revistas da época, tais como *L'Artiste*.⁴ Fazendo uso do léxico cromático, Flaubert produz imagens que evocam a natureza plástica de imagens picturais. Ele emprega palavras que evocam contrastes de cores, variações de luminosidade e até efeitos de textura. A forma que ele chama de “quadro” nos seus cadernos do Oriente resulta de um exercício de estilo marcado pela organização de elementos no espaço.

Ao voltar para a França, ele copia seus cadernos de viagem fazendo alguns acréscimos e modificando um pouco o que havia escrito. Ao comparar textos sobre o Egito dos cadernos e de sua correspondência com o que ele escreve depois, já na França, identifiquei, entre os acréscimos no texto que escreve depois, vários trechos copiados de cartas enviadas para a mãe e para o amigo Louis Bouilhet.⁵ A atividade de copiar e reescrever os cadernos da viagem difere do conjunto de práticas que ele sistematiza depois, quando escreve *Madame Bovary*, copiando inúmeras vezes rascunhos cheios de rasuras e acréscimos entre linhas e nas margens, páginas saturadas de texto, com traços que indicam onde inserir os acréscimos.⁶ Ao escrever seus romances, Flaubert esboça em planos e roteiros a organização do conjunto e trabalha cada cena (e página) como uma unidade. Ao copiar o que está escrevendo em outra página, ele integra partes e comentários, deixando um espaço livre ao redor do texto para novas inserções e modificações. O processo de invenção do romance continua na releitura do manuscrito; copiar é uma etapa do processo de construir cenas, que deverão formar um conjunto. Não é esse o trabalho que ele realiza ao copiar as anotações da viagem. 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 e Flaubert parece ter receio de que o texto a lápis se apague com o tempo. Copiar a tinta suas anotações logo depois da viagem é uma atividade em parte passiva, há poucas intervenções. Frequentemente, ele acrescenta informações que contribuem para efeitos de composição e visibilidade, detalhes que definem a localização espacial e a inscrição de uma imagem ou de cenas em um determinado espaço organizado como quadro. Ele modifica modos de escrever e faz acréscimos sem riscar, sem inserir comentários nas páginas dos cadernos. Em geral, a pequena página dos cadernos é toda preenchida com texto, quase sem

⁴ *L'Artiste - journal de la littérature et des beaux-arts* alia literatura, belas artes e música empregando técnicas novas de impressão de imagens. A revista foi publicada de 1831 até 1904. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=L%27Artiste+%3A+journal+de+la+litt%C3%A9rature+et+des+beaux-arts>>. Acesso em: 25 fev. 2015. Anotações de Flaubert relativas a exemplares de *L'Artiste* dos anos de 1839 a 1844 e 1847 integram o dossiê de *Bouvard & Pécuchet* que está na Biblioteca municipal de Rouen. Constam nessas anotações referências a quadros de Delacroix e de pintores que estiveram no Oriente. Segundo Stéphanie Dord-Crouslé e Félicie Mercier, as anotações foram realizadas entre 1864 e 1868, época em que Flaubert escreve *L'Éducation sentimentale*. Elas localizam nesse romance um número significativo de informações provenientes de anotações da revista. (DORD-CROUSLÉ, S. e MERCIER, F. “Les notes prises par Flaubert sur la revue *L'Artiste*”. In: SÉGINGER, G. (ed.). *La Revue des lettres modernes*. Caen: Minard, 2010. Série Gustave Flaubert, 7: *Flaubert et la peinture*, p. 255-309).

⁵ Demonstro em um dos capítulos da minha tese de doutorado a inserção de trechos de cartas no material que Flaubert produz ao copiar seus cadernos logo depois da viagem (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. 92-113).

⁶ Sobre a gênese de *Madame Bovary*, remeto o leitor a *Plans et scénarios de Madame Bovary. Gustave Flaubert*, obra apresentada, transcrita e anotada por LECLERC, Y. Paris: CNRS / Cadeilhan: Zulma, 1995.

rasuras. Não há margens nem espaço livre para inserções. Os manuscritos da viagem diferem do que ele produz depois com inúmeras marcas de trabalho e várias camadas de escritura. Destaco, entretanto, um traço comum nas atividades de copiar os cadernos da viagem para o Oriente e de copiar os rascunhos de romances: a adição de detalhes que reforçam a visibilidade de imagens no sentido plástico. Voltarei a essa questão mais adiante neste artigo.

Flaubert não quis publicar o material da viagem. Em sua correspondência, ele demonstra distância e uma atitude bastante crítica em relação a modelos estabelecidos para o gênero relato de viagem. Entre os cadernos de Flaubert que estão na Biblioteca histórica da Cidade de Paris, seis cadernos, numerados de 4 a 9, foram escritos no Oriente. O conjunto desse material permanece inédito.

Em 1910, trinta anos após a morte de Flaubert, parte do que ele escreveu sobre a viagem ao Oriente foi publicado sob o título *Notas de Viagem*, na edição de *Obras completas*, realizada por Louis Conard.⁷ Antes, somente um relato mais curto havia sido publicado, também postumamente, o texto conhecido como *La Cange*.⁸ A edição de Louis Conard teve por base um manuscrito não autógrafo, entregue ao editor por Caroline Franklin-Grout, sobrinha de Flaubert. Anos depois, durante o preparo do tomo 10 das obras completas do Club de l'honnête homme (Paris, 1973),⁹ o texto referente ao Egito da edição de Conard foi comparado ao texto dos cadernos de viagem nos 4 e 5. As divergências demonstravam que o texto enviado por Franklin-Grout não era cópia dos cadernos, mas os editores desconheciam o manuscrito autógrafo que Flaubert escreveu depois da viagem, base do que foi produzido por Franklin-Grout com supressões.¹⁰ Em 1980, em exposição comemorativa ao centenário da morte de Flaubert, a Biblioteca Nacional da França obteve autorização para exibir esse manuscrito, propriedade de um colecionador particular. Anos depois, o manuscrito foi publicado, primeiro parcialmente, na edição de Pierre-Marc de Biasi de 1991, com textos do Egito, e depois com textos abrangendo toda a viagem, nas edições de Claudine Gothot-Mersch de 2006 e 2013 para a editora Gallimard.¹¹

Tendo abordado diferentes manuscritos e publicações, passo a seguir para a comparação de duas versões do que Flaubert escreve sobre o trajeto de Alexandria até Roseta. Comparo um excerto do caderno com o texto que ele escreve depois da viagem. Apresento primeiro um trecho do que ele escreve depois, conforme publicado na edição de Gothot-Mersch. Trata-se da partida de Alexandria. Nesse texto, poucas orações relacionam verbos à ação de pessoas, predominam verbos que dinamizam a paisagem: “O deserto começa”; “a estrada sobe e desce”. O deserto e a estrada, que se forma na areia com o rastro de cavalos e burros, fazem parte de um quadro, imagem que o texto simultaneamente produz e evoca.

⁷ FLAUBERT, G. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert, Notes de Voyage*. T. I e II. Paris: Louis Conard, 1910.

⁸ Flaubert morreu em 1880. *La Cange* foi publicado pela primeira vez em 1881 no *Le Gaulois*, jornal parisiense de cunho literário e político (Idem. *Voyage en Égypte*. Ed. de Pierre-Marc de Biasi. Paris: Grasset, 1991, p. 82, nota 44).

⁹ Idem. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Tomo 10. Ed. estabelecida pela Sociedade de Estudos Literários Franceses. Notas de Maurice Bardèche. Paris: Club de l'honnête homme, 1973.

¹⁰ Segundo Biasi, Franklin-Grout enviou para o editor um manuscrito não autógrafo expurgado de detalhes de erotismo e conteúdo mais íntimo (BIASI, P.-M. “Introduction. Le manuscrit perdu”. In: FLAUBERT, G. *Voyage en Égypte*. Ed. de Pierre-Marc de Biasi. Paris: Grasset, 1991, p. 9-18).

¹¹ No final dos anos 1980, Gothot-Mersch recebeu de um diretor da coleção Pléiade um microfilme de manuscritos autógrafos que pertenciam a um colecionador particular. Constava no microfilme uma cópia do caderno *Tebas*, que Flaubert escreveu no Egito, e de *Voyage en Orient*, que ele escreveu em folhas avulsas depois da viagem, abrangendo Egito, Rodes e Ásia Menor (GOTHOT-MERSCH, C. *Pour une édition du voyage en Orient de Flaubert*. 1991. Academia real de língua e de literatura francesas da Bélgica [site]. Disponível em: <www.arlfb.be>. Acesso em: 25 fev. 2015).

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. “*Taiëb*” e responde-se “*Taiëb, taiëb*”, 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.¹²

¹² Tradução minha deste e demais textos de Flaubert que constam neste artigo. FLAUBERT, G. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Mapas e notas de Stéphanie Dord-Croulé. Paris: Gallimard, 2006, p. 78.

No início do excerto, um elemento clichê da paisagem é apresentado entre travessões: “algumas palmeiras isoladas”. O excerto contém uma narrativa breve que é bastante imagética. Os detalhes insinuam histórias que poderiam ser desenvolvidas. A descrição introduzida pela palavra “quadro”, nas últimas linhas, sugere um processo de escrever comparável à composição de um pintor ou fotógrafo, que escolhe um ângulo ou ponto de vista. Na voz passiva e entre travessões, a oração “uma fila de camelos conduzida por um homem de camisa” parece fixar um momento. A expressão “sem parar” e os verbos “conduzir”, “começar”, “subir”, “descer” e “avançar” indicam movimento. Não há, entretanto, uma narrativa que situe o que acontece antes ou depois da cena descrita, não há um encadeamento de ações.

A seguir, trechos do caderno e do texto reescrito, um ao lado do outro.

Caderno 4 (1849) Ms 85, f^o 11v^o e f^o 12,
Biblioteca Histórica da cidade de Paris
[...] – um
camelo o homem por trás
e duas palmeiras no 3^o plano
depois por trás o deserto que
f^o 12
sobe outra vez – **borda** do mar.

Texto publicado postumamente, contendo o que
Flaubert copia e reescreve depois da viagem

[...] Quadro: um camelo **que avança, de frente,
de perfil**, o homem por trás, **de lado**, e duas
palmeiras **do mesmo lado**, no terceiro plano.
Ao fundo o deserto que sobe outra vez –
primeiro efeito da miragem – à nossa esquerda
o mar.¹³

¹³ Ibidem, p. 78.

laranja: acréscimos no texto reescrito em relação ao caderno

verde: mudanças no modo de escrever

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 frente, de perfil”, “de lado”, “ao fundo”) definem com mais detalhes a organização dos elementos no espaço representado. Camelo, homem, duas palmeiras são dispostos na cena como poderiam

ser dispostos no espaço bidimensional de uma tela. As palavras “quadro” e “de perfil” do texto reescrito explicitam a busca de um efeito estético. A dimensão do espaço funciona como suporte para a cena, equivale a um espaço de composição.

No caderno, as palavras “depois por trás” aparecem juntas, associando tempo e espaço. No texto reescrito, essas palavras são substituídas por “ao fundo”; desaparece a referência à dimensão do tempo nesse ponto do texto. O outro marcador de tempo “de tempos em tempos” permanece, faz uma espécie de eco a “aqui e ali”, que são referências espaciais.

Predominam nos textos da viagem de Flaubert relações espaciais, 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.

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 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 os acréscimos 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. Assim, frequentemente 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” – 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.¹⁴ O procedimento retórico de organizar o modo descritivo segundo uma matriz que define relações espaciais é encontrado em relatos de viagem e romances do século XIX, especialmente em descrições de paisagem mas nem sempre o procedimento resulta em um efeito de quadro. O que caracteriza Flaubert e o modo como escreve os textos do Oriente (e depois romances) é o emprego dessa matriz para ordenar a distribuição equilibrada dos elementos de modo a criar uma composição. O uso recorrente desse procedimento retórico é aliado à produção de imagens estreitamente ligadas à representação do espaço. Em suas anotações da viagem para o Oriente, Flaubert faz esboços de composição, organizando a disposição de elementos figurativos no espaço representado, definindo planos, cores e outros atributos da ordem do visível. Ao fazer isso, ele transpõe princípios que norteiam determinadas práticas e modos de composição pictural para a escritura. O modo

¹⁴ HAMON, P. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993 (1981), p. 140, 168.

como ele organiza elementos no espaço representado possibilita aproximações entre modos de escrever e modos de composição pictural. A linguagem e a estética pictural contribuem para seu estilo e modo de escrever. No Oriente, uma de suas principais referências para o modo descritivo é a apreensão do espaço e a composição envolvendo formas e cores, imagens e cenas que priorizam o que é da ordem do visível. Em seus textos do Oriente, predominam efeitos de natureza plástica, imagética, em diálogo próximo com questões estéticas e até vocabulário da pintura. Flaubert adere à concepção estética romântica enraizada no visível.

No excerto a seguir, destaquei palavras e expressões que definem localização e relações espaciais para diferentes elementos de cada cena. O modo descritivo conciso e visual equivale ao esboço de um quadro.

[...] **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 sua 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 bote**; golpes de bastão aplicados nos meninos que se precipitam muito violentamente para o *batchis*. – Depois de algum tempo, parados por causa do vento contrário.¹⁵

¹⁵ FLAUBERT, G. *Voyage en Orient* (1849-1851). Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2006, p. 167, grifo meu.

Por informações que antecedem o excerto, sabemos que, nas primeiras linhas, Flaubert descreve o que contempla do interior de um templo: a silhueta de um burro contra a luz e a paisagem. No meio do excerto: cenas que se localizam em uma aldeia. Ao final: o embarque.

A simultaneidade das cenas na aldeia é marcada pela ação presentificada: “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 fumando está em uma porta; um mercador de escravos está sentado em uma esteira no interior da casa etc. O texto sugere que o homem sentado 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 cumprimenta o homem e olha para a corrente. O leitor pode 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 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. Em todo o excerto predominam palavras com atributos de visibilidade que reforçam a construção de imagens, quase não há relações de causalidade ou subordinação. Flaubert justapõe orações com poucas articulações entre si. Predominam relações de espacialidade que integram as diferentes imagens ou cenas. Há nessa forma mista de descrição e narrativa uma espécie de equivalência com a linguagem pictural. A composição de Flaubert pode ser comparada à composição de desenhos e aquarelas de Delacroix em seus cadernos da viagem para o Marrocos.¹⁶ Em aquarelas de Delacroix com cenas da cidade de Meknes várias portas criam efeitos de perspectiva, emolduram ângulos de visão, determinando limites e pontos de ligação entre diferentes espaços. No excerto de Flaubert há duas portas emoldurando pontos de vista. No início do excerto, há uma porta onde está um burro. Depois, na parte onde identifico o quadro que reúne as cenas na aldeia, há outra porta, onde está o homem de branco fumando. Essa segunda porta cumpre a função de ligar espaços e ligar as diferentes cenas em uma composição com valor de quadro.

Visando compreender o efeito plástico da escritura de Flaubert, aproximo seus textos da viagem aos cadernos de Delacroix. A época, a natureza e o destino da viagem diferem. Uma configuração com motivações políticas¹⁷ que ultrapassam o âmbito deste artigo impulsiona o interesse e a viagem de pintores e escritores franceses para o Oriente no século XIX.

Delacroix integra em 1832 uma expedição enviada pelo rei Louis Philippe.¹⁸ Ele viaja para Tanger e Meknes, no Marrocos, e Oran e Argel, na Argélia. Durante a viagem, que dura em torno de seis meses, preenche seus cadernos com desenhos e aquarelas,¹⁹ material de estudo que ele consulta ao realizar quadros com temas do Marrocos no seu ateliê, em Paris. Em Tanger, 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.²⁰ 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.²¹

¹⁶ 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. 172-178. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21012015-175516>>. Acesso em 25 fev. 2015.

¹⁷ Destaco entre as ações políticas da França no Oriente, nos séculos XVIII e XIX, as campanhas de Napoleão na Síria e no Egito (1798-1799) e a tomada de Argel (1830).

¹⁸ A França havia ocupado antigas províncias turcas da Argélia; a expedição dirigida pelo conde Charles Edgar de Mornay tinha por objetivo negociações diplomáticas com o sultão do Marrocos, Moulay Abd-er-Rahman.

¹⁹ 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 portfólio oriental realizado com aquarela (PELTRE, C. *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX^e siècle*. Paris: Gallimard, 1995, p. 46-47).

²⁰ HANOOSH, M. "1832.Voyage au Maghreb et en Andalousie: notice". In: DELACROIX, E. *Journal*. T. I. Ed. de Michèle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009, p. 189.

²¹ A edição numerada de Maurice Arama, de 1992, reproduz na íntegra quatro cadernos de Delacroix com detalhes da sua materialidade: formato e 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 (SÉRULLAZ, M. "Introduction". In: DELACROIX, E. *Le voyage au Maroc*. Ed. de Maurice Arama. Paris: Sagittaire, 1992, vol. 5, p. 53-55).

Entre os muitos desenhos, aquarelas, esboços e anotações que Delacroix traz da viagem, havia sete cadernos; três são conservados atualmente pelo museu do Louvre e um pelo museu Condé, de Chantilly.²² Não se sabe a localização dos outros cadernos. Ainda que os cadernos de Tanger, Meknes e norte da Espanha correspondam a etapas da viagem, contêm partes que misturam diferentes tempos e não seguem a ordem cronológica.²³ Desenhos em ordem sucessiva multiplicam pontos de vista. Textos e desenhos, uma forma atrelada à outra, constituem uma mistura de relato e repertório imagético.

A seguir, duas páginas do caderno de Meknes.



Delacroix, fº 23v-24r²⁴

[Meknes, domingo, 1º de abril]
 Homem sentado à esquerda caftan laranja. Haik em desordem que ele arrumava

vista da mesquita [no] campo

preto arrumando seu haik
 nu
 Os homens constroem a tapia.

haik
 embrulhado

partes de paredes pintadas de amarelo. embaixo em geral branco
 muito limpos a destacar as figuras

falsa porta

pequena mesquita pintada de amarelo
 o porteiro mouro d[ormindo]
 na casa do judeu que me conduziu aos terraços

mulher sentada bordando uma roupa de mulher na casa do chefe dos judeus. cores de rosa muito vivas no rosto, se destacando sobre o muro branco. a criança por perto.

a casa arruinada dos Portugueses.
 vista do alto do terraço.

outro lado. porta da cidade. muralhas do bairro dos judeus.²⁵

²² SÉRULLAZ, A. "L'historique des carnets du Maroc". In: DELACROIX, E. *Le voyage au Maroc*. Ed. de Maurice Arama. Paris: Sagittaire, 1992, vol. 5, p. 227.

²³ HANOOSH, M. "1832. Voyage au Maghreb et en Andalousie: notice". In: DELACROIX, E. *Journal*. T. I. Ed. de Michèle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009, p. 178-181, 187-188.

²⁴ 1832; aquarela e tinta marrom; 19,3 x 12,7 cm. Direitos autorais da fotografia: RMN-Grand Palais / Bellot, M. (Museu do Louvre, Paris). Desenho 89-004245-02; inventário RFI712bis; fº 23v-24r. Descrição: paisagem com mesquita ao fundo e personagens, croquis de pequena mesquita e judeu sentado à sombra perto de uma porta (fº 23 v); croquis de árabes e de judeus, porta, muros e posto dominando a cidade. Meknes, bairro judeu. (fº 24 r).

²⁵ Tradução minha. Para a transcrição tomei por base o que consta na edição estabelecida por Hannoosh (DELACROIX, E. *Journal*. T. I. Ed. de Michèle Hannoosh. Paris: Jose Corti, 2009, p. 228-229).

Como Flaubert, Delacroix define a posição de diferentes elementos uns em relação aos outros.²⁶ Como nas anotações de Flaubert, predominam orações sem articuladores, com a ação presentificada por formas nominais do verbo. Há somente duas ocorrências de verbos no passado no excerto de Delacroix: “Haïk em desordem que ele arrumava”; e “na casa do judeu que me conduziu aos terraços”. Os textos complementam as ilustrações com cores e detalhes que informam a localização de elementos no espaço: “Homem sentado à esquerda caftan laranja”; “mulher sentada bordando uma roupa de mulher na casa do chefe dos judeus. cores de rosa muito vivas no rosto, se destacando na parede branca. a criança por perto”. Por vezes, Delacroix informa o ponto de vista das ilustrações: “vista da mesquita”; “vista do alto do terraço”. Flaubert e Delacroix alternam pontos de vista, passam da descrição ou desenho de um detalhe para perspectivas panorâmicas.

Isabelle Daunais destaca que, por volta da segunda metade do século XIX, a pintura perde a perspectiva fixa. Assim, a paisagem e os objetos deixam de se organizar em torno de um ponto fixo. Segundo Daunais, os relatos de viagem desse período evidenciam o mesmo tipo de olhar descentralizado.²⁷ O espaço segundo o ponto de vista do viajante em movimento é representado por Flaubert e por Delacroix em seus respectivos cadernos de viagem. No texto de Flaubert e nas ilustrações de Delacroix as portas delimitam recortes no espaço, que se abre até onde alcança o ponto de vista dos viajantes. Diferentes cenas se justapõem. A representação do espaço nos textos de Flaubert pode ser comparada à figuração pictórica moderna. No século XIX, há um deslocamento do método figurativo e o conceito de imagem se transforma. Francastel explica que, 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. Os fenômenos se revelam, então, por meio dos sentidos e da atividade mental. A imagem se torna um fenômeno da consciência, que contempla a subjetividade da visão. 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.²⁸

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. Flaubert se exercita no 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, ele organiza os diferentes elementos do que observa ou imagina em cenas independentes que se sucedem. Tais descrições equivalem a uma série de quadros.

O diálogo com as artes subverte a forma de se ler a literatura e de se pensar criticamente sobre ela. 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)²⁹ e à “escritura

²⁶ 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. 164-170. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21012015-175516>>. Acesso em 25 fev. 2015.

²⁷ Em seu estudo, Daunais se refere aos relatos de viagem para o Oriente de Flaubert, Fromentin, Loti e Nerval (DAUNAIS, I. *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*. Saint-Denis, Montréal: PUV, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996, p. 37-38).

²⁸ FRANCASTEL, P. *Histoire de la peinture française*. FRANCASTEL, G. [Colab.]. Paris: Denoël, 1990, p. 23-24, 54-56.

²⁹ Lanson escreve que a arte é a chave para a prosa do século XIX, que modifica todos os elementos da frase visando o uso artístico de palavras e imagens. A gramática se submete à intensidade pitoresca ou poética (LANSON, G. “La phrase artistique du XIX^e siècle. Mouvements et rythmes”. 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: 25 fev. 2015.

artista” dos irmãos Goncourt. 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.³⁰ 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 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.³¹

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) e 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; formas breves que não se atêm a preceitos da gramática; frases elaboradas em parágrafos mais longos; listas; rimas. O olhar do viajante justifica e dá coesão aos diferentes fragmentos de texto.³² 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. Flaubert 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 para o Oriente, onde não há trama, não há estrutura além do enquadramento de data, lugar e percurso. E esse enquadramento já é de natureza pictural, funciona como uma espécie de legenda.

Em anotações de viagem, Delacroix e Flaubert subvertem eventuais 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. Flaubert mantém o registro de deslocamento no espaço associado a datas e, muitas vezes, horas. O registro do tempo, seguindo a cronologia, atravessa suas anotações de maneira insistente, mas a indicação de datas não se relaciona a articulações narrativas. Frequentemente Flaubert justapõe descrições,

³⁰ VOUILLOUX, B. *Le tournant “artiste” de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*. Paris: Hermann, 2011, p. 14.

³¹ “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, E. e GONCOURT, J. *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*. T. VI. 1878-1884. Paris: Charpentier, 1892, p. 190, tradução minha).

³² 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, P. *Quand le voyage devient promenade. Écritures du voyage au temps du romantisme*. Paris: PUPS, 2011, p. 61).

cria histórias instantâneas, sem duração. 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 fazendo recortes no tempo. Em determinadas cenas, até os indicadores de movimento parecem subtraídos da dimensão temporal.

Referências bibliográficas

ANTOINE, Philippe. *Quand le voyage devient promenade. Écritures du voyage au temps du romantisme*. Paris: PUPS, 2011.

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

DAUNAIS, Isabelle. *Flaubert et la scénographie romanesque*. Paris: Nizet, 1993.

_____. *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*. Saint-Denis, Montréal: PUV, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996.

DELACROIX, Eugène. *Journal*. T. I. Ed. de Michèle Hannoosh. Paris: Jose Corti, 2009.

_____. Desenho 89-004245-02; inventário RF1712bis; f^o 23v-24r. Manuscrito. *Álbum da África do Norte e da Espanha, 1832*. Paris, Museu do Louvre. Direitos autorais da fotografia: RMN-Grand Palais (Museu do Louvre) / Michèle Bellot.

DORD-CROUSLÉ, Stéphanie; 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*).

FLAUBERT, Gustave. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. T. I e II. Paris: Louis Conard, 1910.

_____. *Voyage en Égypte*. Ed. de Pierre-Marc de Biasi. Paris: Grasset, 1991.

_____. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. T. 10. Ed. estabelecida pela Sociedade de Estudos Literários Franceses. Notas de Maurice Bardèche. Paris: Club de l'honnête homme, 1973.

_____. *Œuvres complètes*. T. II (1845-1851). Biblioteca da Pléiade, n^o 36. Ed. de Claudine Gothot-Mersch com a colaboração de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes e Gisèle Séginger. Paris: Gallimard, 2013.

_____. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Ed. de Claudine Gothot-Mersch. Mapas e notas de Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: Gallimard, 2006.

_____. *Plans et scénarios de Madame Bovary*. Gustave Flaubert. Apresentação, transcrição e

- notas de Yvan Leclerc. Paris: CNRS/ Cadeilhan: Zulma, 1995.
- _____. Rés. Ms 85; f° 11v° e f° 12. Manuscrito inédito. *Caderno 4* (viagem ao Oriente, 1849). Paris, Biblioteca Histórica da cidade de Paris.
- FRANCASTEL, Pierre. *Histoire de la peinture française*. FRANCASTEL, Galiene [Colab.]. Paris: Denoël, 1990.
- FRANCASTEL, Galiene. “Les réalistes”. In: FRANCASTEL, Pierre. *Histoire de la peinture française*. FRANCASTEL, Galiene [Colab.]. Paris: Denoël, 1990, p. 224-240.
- GONCOURT, Edmond de; GONCOURT, Jules de. *Journal des Goncourt*. Mémoires de la vie littéraire. T. VI (1878-1884). Paris: Charpentier, 1892.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine. *Pour une édition du voyage en Orient de Flaubert* (1991). Academia real de língua e de literatura francesas da Bélgica [site]. Disponível em: <www.arlfb.be>. Acesso em: 25 fev. 2015.
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.
- HANOOSH, Michèle. “1832. Voyage au Maghreb et en Andalousie: notice”. In: DELACROIX, Eugène. *Journal*. T. I. Ed. de Michèle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009, p. 175-194.
- LANSON, Gustave. “La phrase artistique du XIX^e siècle. Mouvements et rythmes”. In: _____. *L’art de la prose*. Paris: Librairie des Annales politiques et littéraires, 1909, p. 268-276. 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: 25 fev. 2015.
- LECLERC, Yvan. “Introduction”. In: FLAUBERT, Gustave. *Plans et scénarios de Madame Bovary Gustave Flaubert*. Apresentação, transcrição e notas de Yvan Leclerc. Paris: CNRS; Cadeilhan: Zulma, 1995, p. 5-24.
- PELTRE, Christine. *L’atelier du voyage*. Les peintres en Orient au XIX^e 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 25 fev. 2015.
- SÉRULLAZ, Arlette. “L’historique des carnets du Maroc”. In: DELACROIX, Eugène. *Le voyage au Maroc*. Ed. de Maurice Arama. Paris: Sagittaire, 1992, vol. 5, p. 227-234.
- SÉRULLAZ, Maurice. “Introduction”. In: DELACROIX, Eugène. *Le voyage au Maroc*. Ed. de Maurice Arama. Paris: Sagittaire, 1992, vol. 5, p. 51-155.
- VOUILLOUX, Bernard. *Le tournant “artiste” de la littérature française*. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle. Paris: Hermann, 2011.