

REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NOS CADERNOS DE VIAGEM DE FLAUBERT E DELACROIX

1

Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro (USP / FAPESP)

RESUMO: Tomando por base a experiência de apreensão e representação do espaço, comparo neste artigo textos de Flaubert de sua viagem para o Oriente, de 1849 a 1851, às anotações dos cadernos ilustrados da viagem de Delacroix para o Marrocos e Argélia, em 1832. A comparação tem por objetivo o estudo de características plásticas da forma descritiva que Flaubert desenvolve durante a viagem. A análise da escritura de Flaubert abrange questões de ordem estética que permeiam as artes de escrever e pintar no século XIX. Ao analisar textos do 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. 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. As anotações de viagem de Flaubert e de Delacroix evidenciam o mesmo tipo de olhar descentralizado.

Palavras-chave: Flaubert, Gustave. Delacroix, Eugène. Anotações de viagem.

Dos cadernos ilustrados da viagem de Delacroix três são conservados pelo museu do Louvre, de Paris, e um caderno é conservado pelo museu Condé, de Chantilly. A edição numerada de Maurice Arama, de 1992, reúne fac-símile desses quatro cadernos, reproduzindo características materiais, tais como o tamanho dos cadernos, cores e páginas em branco. Os tomos 5 e 6 dessa edição apresentam a transcrição de textos manuscritos, notas, documentos e artigos. Anotações dessa viagem também constam da edição dos diários de Delacroix preparada por Michèle Hanoosh, de 2009.

Seis cadernos de Flaubert da viagem que fez para o Oriente com Maxime Du Camp, de 1849 a 1851, abrangendo Egito, Palestina, Síria, Líbano, Constantinopla, Grécia e Itália estão na Biblioteca histórica da Cidade de Paris (BHVP). Esses cadernos receberam a numeração de 4 a 9. O conjunto desse material permanece inédito. As primeiras publicações (todas póstumas) do que Flaubert escreveu sobre essa viagem tiveram por base não os cadernos mas um manuscrito preparado pela sobrinha de Flaubert, Caroline Franklin-Grout, a partir de um manuscrito autógrafa contendo o que

Flaubert copiou de suas anotações dos cadernos, já na França, fazendo pequenas mudanças, alguns acréscimos e supressões. Esse manuscrito autógrafo, de uma coleção particular, foi publicado nas edições de Claudine Gothot-Mersch (que também abrange partes dos cadernos e outros manuscritos), de 2006 e 2013, e na edição de Pierre-Marc de Biasi (somente a parte do Egito), de 1991.

Os cadernos de viagem de Flaubert e de Delacroix diferem no conteúdo e na forma, assim como diferem a época, a natureza e o destino das viagens. Delacroix integra em 1832 uma expedição enviada pelo rei Louis Philippe para negociações diplomáticas com o sultão do Marrocos. Durante a viagem, ele anota fatos e impressões em cadernos de pequeno formato, facilmente transportáveis. Também eram facilmente transportáveis e de pequenas dimensões os cadernos de Flaubert¹. As anotações de Flaubert, assim como as de Delacroix, abrangem fragmentos de diário e impressões. O termo impressão aparece nos discursos de viagem do romantismo. Depois, é associado à mudança estética que acontece na pintura, o impressionismo. Se nos cadernos de Flaubert a que vou me referir nesse artigo quase não há desenhos e o texto se distribui de maneira uniforme nas páginas, nos cadernos da viagem de Delacroix para o Marrocos predominam desenhos e aquarelas com variações no modo como se apresentam. Sem se ater à convenção da forma retangular, Delacroix distribui esboços de desenhos de diferentes maneiras nas páginas dos seus cadernos. Integrando duas linguagens, imagem plástica e texto, ele insere palavras e frases entre os desenhos, que se sucedem constituindo narrativas, como uma história em quadrinhos ou um roteiro desenhado de filme (*storyboard*). Delacroix complementa com palavras detalhes dos desenhos (por exemplo, cores e nomes de lugares). O que é comum nas anotações de Delacroix e Flaubert são as indicações de movimentos e de localização espacial, abrangendo planos segundo diferentes pontos de vista. Em imagens plásticas (no caso de Delacroix) e em textos descritivos (no caso de Flaubert e também de Delacroix) se

¹ O caderno de Tanger de Delacroix mede 19,3 x 12,7 cm. Os cadernos de Flaubert números 4, 5 e 7 medem 16 x 10 cm, o caderno 6 mede 21 x 13 cm, o caderno 8 mede 14 x 8 cm e o caderno 9 mede 18 x 12 cm. Para mais informações sobre os cadernos de Flaubert e as diferentes edições póstumas das anotações dessa viagem, remeto o leitor à minha tese de doutorado, de 2014, intitulada *Imagens e paleta de cores nos textos de Flaubert da viagem ao Oriente*. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21012015-175516>>.

alternam visões panorâmicas de valor topográfico, cenas e detalhes. Predominam nos cadernos de um e de outro textos que descrevem o que é visível, tais como detalhes de luminosidade, tons e a posição de diferentes elementos uns em relação aos outros. Podemos observar esse traço comum nos excertos a seguir:

Em 14 de março, quarta. Zar Hône.
Parti com um belo sol de manhã. Contorno primeiro do rio pequeno. as figures iluminadas de lado pelo sol nascendo. Montanhas nítidas ao fundo². (DELACROIX, 1832, fº 15 r).

A luz, caindo pela minha direita e quase vertical, ilumina estranhamente François e Max à minha esquerda, que se destacam sobre um fundo escuro³. (FLAUBERT, ed. de 2006, p. 444).

Como Delacroix, Flaubert explora o contraste de cor e de forma com pontos de vista que variam, seus textos descritivos 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, a 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. As imagens e cenas se organizam em espaços abertos, até onde alcança a visão dos viajantes, e espaços delimitados.

² Tradução minha. Para a transcrição, consultei: DELACROIX, Eugène. *Journal*. Tomo I. Ed. de Michèle Hannoosh. Paris: Jose Corti, 2009, p. 220.

“*Le 14 mars, mercredi. Zar Hône.*

Parti par un beau soleil au matin. Côté d’abord la petite rivière. les figures éclairées de côté par le soleil levant. Montagnes nettes sur le fond.”

O excerto e ilustrações dessa página do caderno de Delacroix podem ser visualizados no site da Réunion des Musées Nationaux – RMN, disponível em:

<<http://www.photo.rmn.fr/archive/89-004236-02-2C6NU0HVTZ6H.html>>

³ Tradução minha desta e demais citações de Flaubert neste artigo. Original em francês:

“*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 [...]*”

Flaubert apreende sensorialmente e muitas vezes experimenta em seu corpo o que transforma em anotações da viagem. Ele integra elementos visuais, auditivos e táteis dos cenários e circunstâncias em que o corpo se coloca, criando imagens que evocam a materialidade percebida por esses sentidos. Por vezes, ele se refere a seu corpo em movimento, tal como na frase “Abraço meu cavalo com os joelhos e vou com as costas arqueadas, a cabeça sobre o peito”⁴. (FLAUBERT, ed. de 2006, p. 100).

A viagem para o Oriente é associada, na época, a uma espécie de formação, com o deslocamento do olhar para novas paisagens, outra cultura, outros povos. Ao escrever, Flaubert cria imagens organizando elementos da ordem do sensível, olhar físico e olhar poético se associam. No relato de viagem, o espaço cumpre a função que, muitas vezes, tem o tempo em outro tipo de narrativa. O deslocamento no espaço gera situações que são descritas ou narradas. Novas imagens surgem conforme o viajante se desloca no espaço, a paisagem muda, surgem novas situações. Philippe Dufour (1990) relaciona a aprendizagem que resulta da experiência física no espaço à coordenação de frases, imagens e pontos de vista. Os cadernos de Flaubert são cheios de anotações que correspondem à aprendizagem do espaço, sua geometria e dispersões, apreensão de cores, volumes. Ao abordar o Oriente de Flaubert, Isabelle Daunais (1993) 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, o espaço é circunscrito ao perceptível. Flaubert se dedica a reconhecer a geometria de espaços delimitados com formas que nutrem seu olhar.

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*” (GROS, 2010, p. 89). O deslocamento a cavalo possibilita sensação semelhante. No início do excerto que apresento a seguir Flaubert emprega o pronome “nós”. A descrição da paisagem e de diferentes elementos da natureza acompanha a perspectiva de quem escreve o relato, o jovem Flaubert em sua viagem para o Oriente. Flaubert descreve o caminho, o colorido do céu, o formato das nuvens e

⁴ “*J’êtreins mon cheval dans mes genoux et je vais le dos voûté, la tête sur la poitrine.*”

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.

5

Nós seguimos pela beira mar até às 5 horas da tarde – pega-se à direita – de tanto em tanto colunas de tijolo no deserto para indicar a direção de Roseta – as areias são muito moles – o sol se põe: é de um vermelho vivo em fusão no céu; depois nuvens mais vermelhas, em forma de gigantescas espinhas de peixe (houve um momento em que o céu era uma placa de vermelho vivo e a areia tinha aparência de tinta). Em face, e à nossa esquerda do lado do mar e de Roseta, o céu tem azuis suaves pastel – nossas duas sombras à cavalo andando paralelamente são gigantescas – elas vão à nossa frente regularmente, como nós. Parecem dois obeliscos que andam juntos⁵. (FLAUBERT, Ed. de 2006, p. 80).

Os verbos estão no presente, exceto em uma frase: “houve um momento em que o céu era uma placa de vermelho vivo e a areia tinha a aparência de tinta”. Ao especificar um momento, a frase acentua que a descrição leva em conta o movimento da paisagem. Essa frase não estava no caderno de Flaubert⁶. foi acrescentada por ele no texto que produziu depois, ao copiar o caderno. Depois da frase entre parênteses, os verbos voltam para o presente, voltam os sinais de travessão. Ao final do excerto, Flaubert descreve o movimento de duas sombras, a sua e a de Maxime Du Camp. As sombras se integram à paisagem. Enquanto representação do corpo sem cores e sem volume, a sombra se coloca como elemento intermediário entre o corpo e a paisagem. O movimento de seguir a cavalo se apresenta como ação contínua na parte final do excerto. A palavra “regularmente” sugere um ritmo para esse movimento. Os verbos no presente aproximam os tempos da ação e do relato. O viajante parece ter diante dos olhos o que descreve, parece que vive e simultaneamente narra uma experiência. Philippe Antoine (2011) chama de retórica da espontaneidade esse modo de apresentar

⁵ “*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 [...]*”

⁶ Comparei o texto publicado na ed. de Gothot-Mersch com o trecho correspondente que está no fº 13 do Caderno de Viagem 4, que se encontra na BHVP.

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.

Flaubert faz uso restrito de elementos conectores. Separadas muitas vezes por travessão, as orações são justapostas sem elementos de coesão. No excerto, quase não há relações de subordinação e coordenação entre as orações.

Nos textos de Delacroix e de Flaubert predominam orações sem articuladores com palavras que denotam o que é de natureza visual. Na descrição do espaço, 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. Em suas 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. Na direção oposta dos argumentos de Lessing⁷ (1766), destaco meios e dispositivos empregados por pintores e escultores para representar o tempo, tal como a produção de séries e cenas sucessivas, que articulam diferentes momentos de uma narrativa⁸, e procedimentos de condensação, que possibilitam ao pintor representar simultaneamente momentos distintos. Anos depois

⁷ 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*, que ele compara ao texto sobre o mesmo episódio da guerra de Troia do segundo livro da *Eneida*, de Virgílio. Franklin de Matos escreve que, segundo 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”. Assim, para Lessing, as artes plásticas seriam artes do espaço e representariam os corpos com suas qualidades visíveis, e a poesia seria uma arte do tempo, tendo por objeto principal a ação. (MATOS, 1998, dobra da capa).

⁸ Na série de litografias para o romance *Fausto*, de Goethe, Delacroix 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. Ele realiza dezessete desenhos sobre pedra com as principais cenas da obra de Goethe. Ségolène Le Men (1998) chama a atenção para o caráter múltiplo e serial das litografias de Fausto, de Delacroix, comparável aos diferentes painéis de um cenário de teatro. Le Men trata da interação dialética entre a história do olhar e a história das formas, entre visível e legível no século XIX, analisando representações literárias e artísticas. Segundo Le Men, o conceito de arte em série se relaciona à composição literária e pictural baseada em repetição e variação. A série se opõe, assim, à unidade de composição do quadro histórico e oferece a narrativa com imagens, o conjunto se compara aos diferentes quadros de um espetáculo teatral. 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 variações.

das viagens de Delacroix e Flaubert, no fim do século XIX, os pintores irão buscar a multiplicidade temporal. 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.

Já nas obras de Delacroix, a paisagem e os objetos muitas vezes deixam de se organizar em torno de um ponto fixo. Muitas vezes suas telas representam diferentes cenas. Se em Delacroix a pintura perde a perspectiva fixa, nos romances de Flaubert é o narrador que não se fixa em uma posição; em um momento está colado ao ponto de vista de um personagem, depois adere a outro ponto de vista, apresentando visões parciais, por vezes equivocadas. Em seus romances, Flaubert faz uso de diferentes recursos que produzem ambiguidade e efeitos estéticos. Abordo brevemente a obra de Delacroix e Flaubert somente para retornar a seus cadernos de viagem, lugar de experimentação de formas e de estilo.

Em geral, as anotações de viagem de Flaubert e de Delacroix evidenciam um tipo de olhar descentralizado, que contempla diferentes espaços. Nos cadernos de Delacroix, seus desenhos frequentemente ilustram a passagem do tempo e o desenvolvimento de ações no tempo. Já Flaubert, nos cadernos do Oriente, muitas vezes 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 cenas ou imagens sem relação umas com as outras. Por vezes, 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 pinturas que acumulam várias cenas simultâneas, com diferentes imagens distribuídas por toda a tela. Não há, entretanto, nesses textos de Flaubert um efeito dramático, frequentemente os textos descritivos da viagem se acumulam como esboços de composição sem elaboração narrativa. Predominam em seus cadernos temas recorrentes, tais como a descrição de percursos, de montanhas e do céu ao pôr do sol. Ao escrever sobre o pôr do sol, Flaubert 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, que é o pôr do sol. Em um relato de viagem organizado de maneira mais convencional, visando a publicação, muito provavelmente as inúmeras repetições de textos descritivos e de temas recorrentes seriam eliminadas. Da reunião de fragmentos, sem a organização retrospectiva, emerge o interesse desse material para o estudo da escritura de Flaubert.

8

De certo modo, a atividade de Flaubert ao descrever o pôr do sol durante a viagem é prática que se equipara à pintura em série. Anos depois da viagem de Flaubert, entre 1892 e 1893, Monet irá pintar uma série de telas da catedral de Rouen em diferentes horários. Monet pinta várias telas ao mesmo tempo, passando de uma para outra, conforme variações da luz, em função do horário. Ao longo de sua viagem para o Oriente, Flaubert descreve o pôr do sol onde estiver. As experiências de “série pictural”, no caso de Monet, e de “descrição em série”, no caso de Flaubert, têm valor de estudo. Possibilitam a observação de constantes e variações, especialmente de cores e luminosidade. Observação e expressão se combinam nas atividades de pintar e de escrever.

Em anotações da viagem para o Oriente, 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. 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. No Oriente, Flaubert aprimora traços que marcam seu estilo, em estreita relação com o espaço e com o que é de natureza visível.

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.

9

*Do alto, vista esplêndida: girando para o norte vê-se a estrada de Esneh que continua; mergulha-se na aldeia onde as casas tem como telhado esteiras de palha. Em todos os lugares é a mesma cena; ocupa-se da vida; uma mulher dá de beber a uma mula com uma cabaça; duas cabras lutam batendo suas cabeças; uma mãe leva seu filho sobre o ombro ou prepara a comida*⁹. (FLAUBERT, ed. de 2006, p. 176-177).

Nas últimas linhas do excerto, logo depois de “Em todos os lugares é a mesma cena”, 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”; “mãe que leva seu 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 contém uma narrativa. A composição textual equivale, ressaltadas 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 tempo¹⁰. 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 da paisagem.

⁹ Grifo meu.

“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”.

¹⁰ O vitral da catedral de Rouen sobre a vida de São Julião é exemplar dessa forma narrativa. A obra inspira o conto de Flaubert *“La Légende de Saint Julien l’Hospitalier”*, que na tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. (2004) recebeu o título de “A lenda de São Julião Hospitaleiro”.

Referências

- ANTOINE, Philippe. *Quand le Voyage devient Promenade. Écritures du voyage au temps du romantisme*. Paris: PUPS, 2011.
- DAUNAIS, Isabelle. *Flaubert et la scénographie romanesque*. Paris: Nizet, 1993.
- DELACROIX, Eugène. *Le voyage au Maroc*. Ed. de Maurice Arama. Paris: Sagittaire, 1992.
- _____. *Journal*. Tomo I. Ed. de Michèle Hannoosh. Paris: Jose Corti, 2009.
- _____. Desenho 89-004245-02; inventário: RF1712bisf° 24r. Álbum da África do Norte e da Espanha, caderno Meknes, 1832. Paris, museu do Louvre. Disponível em: <<http://www.photo.rmn.fr/archive/89-004236-02-2C6NU0HVTZ6H.html>>
- DUFOUR, Philippe. “Carnets de romanciers (Flaubert, Zola, James)”. In: *Littérature*, revista trimestral, Paris: Larousse, dezembro, 1990, n° 80.
- FLAUBERT, G. *Œuvres complètes*. Tomo II. 1845-1851. 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.
- _____. *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.
- _____. *Caderno 4* (viagem ao Oriente, 1849). Paris, Biblioteca Histórica da cidade de Paris (BHVP). Rés. Ms 85; f° 13. Manuscrito inédito.
- _____. *Voyage en Égypte*. Edição de Pierre-Marc de Biasi. Paris: Grasset, 1991.
- _____. *Três contos*. Trad. de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia* (título original: *Marcher, une Philosophie*). Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: Realizações Editora, 2010.
- 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.

11

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). USP, São Paulo, 2014, inédita. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21012015-175516>>.