



“BRUGES ERA A SUA MORTA. E A SUA MORTA ERA BRUGES”: RELAÇÕES FOTOLITERÁRIAS NO ROMANCE DE GEORGES RODENBACH¹

“BRUGES WAS HIS DEAD WIFE. HIS DEAD WIFE WAS BRUGES”: PHOTOLITERARY
RELATIONSHIPS IN GEORGES RODENBACH'S NOVEL

Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani²

Mylena Colaço Ferreira³

Artigo submetido em: 17 set. 2023

Data de aceite: 6 dez. 2023

Data de publicação: 15 dez. 2023

RESUMO: Este artigo parte dos estudos fotoliterários para analisar as relações entre literatura e fotografia em *Bruges-a-morta* (1892), romance do escritor belga Georges Rodenbach. Tendo como principais bases teóricas Barthes (2018), Ribeiro (2008), Mantovani (2019), Hoek (2006) e Santaella; Nöth (2015), este estudo consiste na análise da narrativa verbal em consonância com as fotografias da cidade de Bruges presentes no livro, considerando ainda que se trata do espaço de desenvolvimento do romance. Nesse sentido, alicerçando-nos nas relações entre texto e imagem e na percepção da indissociabilidade entre o romance e as fotografias, buscamos compreender o papel da cidade de Bruges no romance, bem como a sua importância como personagem principal da obra e possível reflexo de uma personagem morta.

Palavras-chave: Fotoliteratura. Georges Rodenbach. Bruges. Morta.

ABSTRACT: This article departs from photoliterary studies to analyze the relationship between literature and photography in *Bruges-a-morta* (1892), a novel by the Belgian writer Georges Rodenbach. Having as main theoretical bases Barthes (2018), Ribeiro (2008), Mantovani (2019), Hoek (2006) and Santaella; Nöth (2015), this study consists of the analysis of the verbal narrative in line with the photographs of the city of Bruges present in the book, considering also that it is the development space of the novel. In this sense, basing ourselves on the relationship between text and image and on the perception of the inseparability between the novel and the photographs, we seek to understand the role of the city of Bruges in the novel, as well as its importance as the main character of the work and a possible reflection of a dead character.

Keywords: Photoliterature. Georges Rodenbach. Bruges. Deceased.

¹ Texto orientado pela Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani, Instituto Federal de Brasília, Brasília-DF, Brasil.

² Doutora em Literatura (UnB). Professora do Curso Letras (Língua Portuguesa) do Instituto Federal de Brasília, Brasília-DF, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/1722495772160014> / <https://orcid.org/0000-0001-8362-1416>

³ Graduanda do Curso Letras (Língua Portuguesa) do Instituto Federal de Brasília, Brasília-DF, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3756319220320113>



Acesse este artigo na Edição Completa / V. 26 n. 2 (2023):



INTRODUÇÃO

Bruges-a-morta (1892), romance de Georges Rodenbach, conta a história de Hugues Viane, personagem que, ao se tornar viúvo, decide retornar à cidade que uma vez visitou com a falecida esposa. Em Bruges, Hugues vive sozinho, apenas na companhia da empregada. A saudade da esposa faz com que o personagem venere a falecida projetando-a na cidade de Bruges, que é descrita como uma cidade triste e que abriga o seu luto.

O romance é composto por fotografias da cidade onde se passa a narrativa e nele verificamos uma *Advertência* em que o próprio autor da obra ressalta Bruges como uma personagem. Ademais, entendemos que as fotografias do romance parecem representar o reflexo da esposa morta de Hugues na cidade. Isso demonstra a relevância das ilustrações para a construção interna da obra.

Conforme veremos, as fotografias e, conseqüentemente, os espaços capturados nelas, demonstram a presença do sentimento constante de ausência da morta, visto que todas as fotografias da cidade são lugares que Hugues costumava frequentar na narrativa e que demonstram evocar a morta. Por essa perspectiva, observamos que o título da obra já parece nos trazer diversas pistas de leitura.

Nessa esteira percebe-se que, por estabelecer relação direta com as fotografias, o romance nos faz refletir e indagar sobre as possíveis relações inerentes entre texto-imagem, problemática de que se ocupam, dentre outros, os estudos fotoliterários. Para isso, partindo das reflexões de Mantovani (2019), Hoek (2006), Ribeiro (2008), Barthes (2018) e Santaella e Nöth (2015), os objetivos deste trabalho foram analisar as relações fotoliterárias no romance *Bruges-a-morta*.

Para isso, o artigo será dividido na análise da *Advertência* do autor Georges Rodenbach que consta no início do livro para que possamos refletir sobre a perspectiva do próprio autor sobre Bruges e as personagens e,



posteriormente, faremos a análise do romance e das fotografias para compreendermos as relações fotoliterárias mencionadas.

CONHECENDO *BRUGES-A-MORTA*: A ADVERTÊNCIA DO AUTOR

Para a escrita e desenvolvimento deste artigo, nos baseamos em duas edições traduzidas de *Bruges-a-morta*, publicadas por editoras distintas: a primeira e mais utilizada foi a edição da editora Sistema Solar (2013) e a segunda utilizada foi a do Clube do Livro (1960), a mais antiga edição em português no Brasil. Esse detalhe é importante, uma vez que a *Advertência* a ser analisada aqui foi uma nota escrita pelo próprio Rodenbach, mas que consta somente na edição do Clube do Livro. Salientamos ainda que a *Advertência*, por sua vez, já constava desde a primeira edição da obra original, em francês, lançada em 1892.

Sem deixarmos de enfatizar a autonomia do texto literário, a *Advertência* é entendida por nós como um complemento para o estudo da narrativa e que certamente contribui para as teorias aqui levantadas. Dado isso, antes de nos debruçarmos propriamente sobre o romance de Rodenbach, é importante para este trabalho realizarmos a análise desse paratexto, visto que ele nos mostra aspectos muito interessantes sobre a construção da narrativa. Segue a *Advertência*:

A principal intenção deste estudo passional está em **evocar uma Cidade, a Cidade como personagem essencial**, que associada aos estados d'alma, **aconselha, dissuade, induz a agir**. Assim, dentro da realidade, esta Bruges, que elegemos com agrado, **aparece quase humana...** exercendo sua ascendência sobre todos os que nela vivem, moldando-os segundo seus lugares e seus sinos. Aí está o que desejamos sugerir: **a Cidade a orientar uma ação; suas paisagens urbanas não tão-somente como telas de fundo, como temas descritivos, um tanto arbitrariamente escolhidos, mas ligados à sequência do livro**. Eis porque convém que esses cenários de Bruges colaboram com as peripécias do enredo, **reproduzi-los igualmente aqui, intercalados entre as páginas**: cais, ruas desertas, velhas residências, canais, beguinarias, igrejas, ourivesaria do culto e campanários, **a fim de que aqueles que nos lerem se submetam também à presença e à influência da Cidade**, provém o contágio das águas mais vizinhas e sintam, por sua vez, a sombra das altas torres alongada sobre o texto. (RODENBACH, 1960, n.p., ênfase acrescentada)



Como vimos a partir da *Advertência*, Rodenbach tem pretensões muito explícitas com o romance *Bruges-a-morta*: evocar a cidade como uma personagem. Isso é algo incomum nas narrativas, mas com total coerência neste romance. Hugues Viana, recém-viúvo, é o personagem que fará com que isso ocorra, o que se dará através da exaltação exacerbada da falecida esposa, a sem nome, somente denominada — a morta. Hugues refletirá a esposa na cidade, que se tornará, como Rodenbach ressalta, uma personagem quase humana, que persuade até mesmo as suas ações.

Além disso, é importante sublinhar que o romance de Rodenbach é composto por fotografias da cidade de Bruges e, como mencionado pelo autor, elas não são apenas um mero adorno da obra, muito pelo contrário, estão diretamente relacionadas às ações da personagem já morta e da cidade no romance. Isso ocorre de modo que as fotografias estão dispostas nas edições em francês e inglês de maneira a caminhar com o que é dito pelo narrador, ou seja, "intercaladas entre as páginas" (RODENBACH, 1960, n.p.).

As fotografias do romance são de vários lugares que Hugues frequenta na narrativa e que, via de regra, despertam muitos sentimentos no personagem. Essas emoções são decorrentes do que Rodenbach enfatiza sobre a cidade adquirir uma identidade quase humana por meio de uma aura que consegue despertar e causar sentimentos no personagem. Hugues venera a morta e a projeta na cidade de Bruges, que fornece todos os elementos para que isso ocorra.

O que percebemos a respeito das considerações de Rodenbach feitas logo na *Advertência* do romance é que as fotografias que permeiam a narrativa são imprescindíveis para que possamos entendê-la em sua plenitude. É interessante notarmos que: "Rodenbach manifesta um desejo de operar um diálogo verbovisual que em nada se assemelha às produções populares" (MANTOVANI, 2019, p. 52). Essa singularidade mencionada pela autora diz respeito ao caráter inovador para a época de romances híbridos em que a imagem é indispensável à narrativa.

BRUGES COMO PERSONAGEM

Assim como os demais elementos, um dos pontos analisados na teoria da narrativa são as personagens do romance e sua relevância para a construção do texto. Como visto anteriormente na *Advertência* que há no livro, Rodenbach ressalta Bruges, uma cidade da Bélgica, como uma personagem no romance, algo atípico nas narrativas. Sobre isso, cabe ressaltar o que Antonio Candido destaca sobre a personagem de ficção:

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode



existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. (CANDIDO *et al.*, 2014, p. 55)

Assim como Candido menciona sobre a personagem ser autêntica devido à construção da verossimilhança interna do texto, em *Bruges-a-morta* percebemos essa mesma coerência sobre as personagens. Neste caso, a personagem principal é uma cidade e toda a construção do texto corrobora para que isso seja percebido de forma coerente, ou seja, desde o início o romance desenvolve a personagem como uma cidade de forma verossímil na narrativa.

Ribeiro (2008) faz uma análise minuciosa sobre a importância da cidade para Rodenbach, pois seus romances ressaltam o âmago dos personagens por meio das cidades, até mesmo por conta da estética simbolista da obra do escritor. Conforme a pesquisadora:

O simbolismo em Rodenbach está presente, não só nos símbolos improváveis (só possíveis no mundo do inconsciente, para além do intelecto), mas também, nas **analogias** (justificação através das formas e do sentido escondido das coisas), nas **correspondências** (entre os objectos / paisagens e os sentimentos / emoções humanas) e nas **sugestões** (cabe ao leitor adivinhar as ideias implícitas, envoltas pelo mistério dos sonhos e das fantasias...) patentes na sua poética de «**desmaterialização**» do real recorrendo aos elementos típicos do universo paisagístico/urbano flamengo (canais, «beffrois»,...) e às imagens tradicionalmente simbolistas (repuxos, cisnes,...), **misturando, assim, o visível e o invisível** (a realidade escondida), com a sua capacidade artística, guiada pela sobrevalorização da vida interior e do trabalho da imaginação. (RIBEIRO, 2008, p. 19, ênfase acrescentada)

A cidade é um lugar que emana os sentimentos do personagem. As ruas, igrejas e o cais que Hugues Viana frequenta, transmitem as suas sensações de maneira potencializada. É por meio desse lugar que entendemos os sentimentos e ações do personagem quando Hugues passeia pela cidade e tenta, continuamente, trazer a morta para aquele que já foi um lugar de conforto e boas memórias para os dois. Ainda conforme Ribeiro:



A originalidade da obra em questão está no entrelaçar de imagens, quadros urbanos típicos, associações e correspondências várias entre o herói da trama (Hugues) e o cenário envolvente, criando-se uma profunda analogia entre a cidade e o destino da própria personagem, como se houvesse uma equivalência entre Bruges (uma cidade morta) e o seu estado de alma (angustiado/triste). (RIBEIRO, 2008, p. 19)

A principal razão pela qual Hugues optou por voltar e se estabelecer definitivamente na cidade de Bruges foi por conta da melancolia, da tristeza e da nostalgia que a cidade emite. Para Hugues: “À esposa morta deveria corresponder uma cidade morta. O seu grande luto exigia tal cenário. Só em Bruges a vida lhe seria suportável. (...) Ele precisava de silêncio infinito e de uma existência tão monótona que deixasse, quiser, de dar-lhe a sensação de viver” (RODENBACH, 2013, p. 23). Por isso a cidade foi escolhida, pela possibilidade de intermédio entre a esposa e ele. O autor, por sua vez, opta por impregnar essa mesma sensação no leitor ao permitir que ele também seja afetado pela presença ostensiva de imagens fotográficas lúgubres da cidade no romance.

Hugues se mostra um personagem extremamente solitário e nostálgico a respeito de tudo que viveu em companhia da esposa no passado. Neste romance, entendemos a solidão e o luto como características essenciais da obra, pois o luto permanente em que Hugues vive é uma espécie de entre-lugar para que ele encontre comodidade para reaver a mulher amada. O luto é tão latente que a cidade escolhida é descrita constantemente como um espaço cinzento e mortuário e não nos deixa esquecer em nenhum momento da angústia que o personagem vive:

Naquele dia o viúvo voltou a **viver mais dolorosamente** todo o seu passado, por causa dos dias parados de novembro, em que os sinos, dir-se-á, semeiam no ar poeiras de sons, cinza morta dos anos. **Hugues buscou em Bruges o sofrimento mencionado, pois somente lá e através do luto ele poderia manter a imagem da morta sempre presente.** (RODENBACH, 2013, p. 18, ênfase acrescentada)

Percebemos então a importância da cidade no romance, e é possível verificar essa característica no decorrer de todo o texto, isto é, há várias passagens que falam especificamente sobre como a cidade afeta o luto do personagem. Sobre isso, observamos que logo no início da narrativa a cidade Bruges é descrita pelo narrador como um verdadeiro reflexo da morta, como podemos ver no trecho: “A concordância das almas distantes e, no entanto, juntas como os cais paralelos de um canal que mistura os seus reflexos” (RODENBACH, 2013, p. 17) (Fig. 1).





Figura 1: Cais Verde (RODENBACH, 2013, n. p.)

O trecho grifado e a fotografia em destaque são de extrema relevância para percebermos como o narrador utiliza a cidade como um símbolo para evocação da morta, demonstrando que os reflexos emitidos pelas águas do Cais Verde e o Canal próximo à Igreja de Nossa Senhora (Fig. 2) são suportes para a evocação da imagem da falecida. A esse respeito, o narrador menciona, inclusive, que Hugues por vezes fazia longas caminhadas pela cidade com o intuito de rememorar, ou seja, trazer novamente à memória, a morta: “Mas quando faltava pouco para o anoitecer gostava de caminhar, e em canais solitários e bairros eclesiásticos procurar **analogias com o seu luto**” (RODENBACH, 2013, p. 18, ênfase acrescentada). A cidade é a maior analogia à esposa de Hugues, é por meio dela que o personagem consegue tê-la e sentir novamente a felicidade que teve com a amada outrora.



Figura 2: Canal e a Igreja de Nossa Senhora (RODENBACH, 2013, n. p.)

Esse canal e a igreja de Nossa Senhora são alguns dos lugares mencionados por Hugues durante as caminhadas que o personagem fazia todos os dias para relembrar a esposa. O fato de a fotografia estar em preto e branco reforça ainda mais alguns sentimentos que também estão expressos na narrativa, que é a de uma cidade que parece estar adormecida em sua densidade fúnebre. O

próprio personagem descreve dessa forma a cidade: “Na atmosfera emudecida das águas e das ruas inanimadas” (RODENBACH, 2013, p. 24). Essa densidade nos remete a um peso que faz parecer que tudo em Bruges é muito lento e, como vemos, até mesmo a água do cais que está na fotografia nos dá uma sensação de lentidão.

É interessante ressaltar que conforme estudiosos: “(...) Georges Rodenbach defende uma cidade idealizada/parada (tal como as águas estagnadas/mortas dos seus canais)” (RIBEIRO, 2008, p. 29). Por isso destacamos a necessidade de a cidade Bruges, no romance, ser um local imutável, pois assim é possível conservar a presença da morta. A vida de Hugues está estagnada desde o momento em que perdeu a esposa, agora, é como se o personagem vivesse preso em um momento que só a esposa e, portanto, só a morte, está ali presente o tempo todo.

Percebemos que a cidade é um espaço que emite lembranças e sentimentos que fortalecem e que vão de encontro ao luto de Hugues. Não é incomum encontrarmos analogias à presença da morta através de palavras que demonstram o sentido de duplicação da imagem, isto é, dando a ideia de que a morta ainda está ali presente na cidade e também na sala da casa de Hugues: “E parecia necessário que os espelhos fossem **roçados ao de leve** com esponjas e panos na superfície clara, **para não se apagar no fundo a sua imagem adormecida**” (RODENBACH, 2013, p. 19-20, ênfase acrescentada). Nesse trecho em específico, Hugues pede que Barbe, a empregada, limpe o espelho com muita cautela, pois o reflexo da morta ainda repousava na imagem refletida no espelho. Desse modo, entendemos que a cidade “captura e enregela a alma” (p. 21), de maneira que a presença — ausente — da morta está presa nos canais e nos prédios de Bruges.

A respeito de a morta estar metaforicamente viva por meio da cidade, percebemos a copresença entre texto e imagem ao nos depararmos com a importância da constante menção do cais no texto, isto é, para que a morta seja evocada, ela precisa ser projetada na cidade, pois só assim Hugues sente a presença, mesmo que ausente, da falecida esposa. Isso mostra que os espaços descritos no texto e capturados por meio de fotografias são a principal forma de Hugues manter contato com a companheira.

Nesse aspecto, *Bruges-a-morta* foi um romance inovador ao inserir fotografias no livro e estabelecer assim um vínculo singular entre texto e imagem. Na época, os romances publicados com algum tipo de ilustração eram vistos com bastante menosprezo, pois não recebiam a consideração dos outros romances que continham somente texto. A fotografia dispunha de outros papéis na sociedade, não na literatura, e era constantemente atacada por escritores. Conforme Mantovani:

Claramente um obstáculo às produções que integram a palavra e a imagem, houve no século XIX um grande prejuízo de



diversos autores, que associavam a fotografia ao seu suposto “realismo” e ao perigo da penetração da indústria, inimiga das artes, no seio das obras literárias. São estes os aspectos da produção fotográfica que Baudelaire reprova veementemente: seu realismo e seu caráter industrial. (MANTOVANI, 2020, p. 9, ênfase no original)

Para muitos autores a fotografia foi vista de forma dispensável para os romances devido ao realismo da imagem que lhe é intrínseco. Apesar de ter escrito *Bruges-a-morta* e defender veemente a importância das fotografias na *Advertência* que consta na obra, o próprio Rodenbach, se mostrou contrário à criação de romances híbridos, isto é, providos de texto e imagem. Sobre essa questão, é muito interessante o que a pesquisadora traz acerca de uma enquete feita pela revista *Mercure de France* em 1898 sobre a opinião de diversos críticos e autores em relação às ilustrações:

Em geral aqueles que são favoráveis à ilustração fotográfica justificam o uso da fotografia com base no “realismo” de incluir uma imagem “tomada do real”, sem intervenção da criação humana, diminuindo ou excluindo assim o aspecto criativo e artístico da fotografia. Outros, Mallarmé e mesmo Rodenbach por exemplo, mostram-se completamente contrários ao uso das imagens, que vão contra a liberdade da imaginação e do espírito do leitor. (MANTOVANI, 2019, p. 51, ênfase no original)

Na linha inversa às críticas da época, e compreendendo a importância da fotografia para este romance, é fundamental analisarmos conceitos de teóricos que tratam sobre a natureza da fotografia. Para isso, partindo dos estudos de *A câmara clara: notas sobre a fotografia*, de Barthes (2018), observamos que o autor inicia a sua obra discorrendo sobre duas formas técnicas de análise fotográfica. Para Barthes:

Uns são técnicos para ver o significante fotográfico, são obrigados a acomodar a vista muito perto. Outros são históricos ou sociólogos; para observar o fenômeno global da fotografia, estes são obrigados a acomodar a vista muito longe. **Eu constava com desagrado que nenhum me fala com justeza das fotos que me interessam, as que me dão prazer ou emoção.** (BARTHES, 2018, p. 15, ênfase acrescentada)

Posteriormente, ao pensar nas fotografias que lhe causavam algum tipo de emoção, Barthes percebeu que essa perspectiva estava sendo



abordada pelo ponto de vista histórico e sociológico da ciência. No entanto, havia uma grande inquietação, pois nem toda fotografia despertava-lhe esse sentimento, ou seja, “diante de certas fotos, eu me desejava selvagem, sem cultura” (BARTHES, 2018, p. 16) e isso lhe causava incômodo. A partir de uma análise subjetiva, mas também científica, Barthes “tentaria formular, a partir de alguns movimentos pessoais, o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria fotografia” (p. 16-17).

No decorrer de suas análises, Barthes discorre sobre o ato de fotografar e os agentes intrínsecos da fotografia, isto é, o *operator*, o *spectator* e o *spectrum*. Conforme o crítico, o *operador* é o fotógrafo, o *spectator* é quem vê a fotografia e o *spectrum* é o fotografado. Feita essa pequena consideração sobre os apontamentos de Barthes, neste estudo, priorizamos as percepções filosóficas do teórico sobre o traço fundamental que para ele permeia a fotografia.

A respeito do que Barthes menciona sobre as diversas recepções que teve com determinadas fotografias, o teórico apresenta os conceitos de *studium* e *punctum*. Esses dois conceitos são criados a partir das percepções que o crítico francês teve ao analisar fotografias. Para o autor, o *studium* se trata do que pode ser percebido por uma análise geral da fotografia, ou seja, quando são analisados aspectos que são dados pela própria fotografia e que se busca analiticamente. Já o *punctum* difere do *studium* justamente por se tratar daquilo que punge: “(...) *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 2018, p. 29).

Percebe-se, portanto, a diferença entre os dois conceitos: o *studium* são aspectos gerais da fotografia, “época, roupas, fotogenia (...) jamais é meu gozo ou minha dor” (BARTHES, 2018, p. 31). Já o *punctum* é subjetivo e apresenta detalhes de ordem sentimental e individual. Ambos coabitam na fotografia.

Por isso, a respeito das fotografias presentes no romance, aqui cabe ressaltar os conceitos de *punctum* e *studium*, pois cada fotografia presente no romance nos proporciona as duas perspectivas. No caso do *punctum*, o que punge na fotografia aqui disposta (Fig. 2) é a estranha sensação de monotonia que a água do canal transmite. Ora, a água constantemente nos remete a uma sensação de movimento, mudança, transformação, no entanto, não é o caso dos canais de Bruges, tudo ali parece estar eternamente cristalizado em um instante infinito para que assim, a morta continue presente.

Barthes enfatiza a fotografia como desprovida de futuro, pois é o congelamento de um instante e “reflui da apresentação para a **retenção**” (BARTHES, 2018, p. 77, ênfase acrescentada). Trazendo essa perspectiva para o romance, a cidade é um lugar em que nada flui, afinal, não poderia, pois a morta só vive naquele momento. Por isso percebemos a aversão de Hugues por qualquer mudança, além da rotina do personagem sempre ser praticamente igual. Os dias

passam, mas é como se não passassem, pois o romance dispensa todas as sensações que dão a ideia de movimentos que provoquem mudanças.

Além disso, o mesmo autor caracteriza os fotógrafos como agentes da morte, pois captam instantes de algo que foi e nunca mais voltará a ser. Aliás, o termo “isso foi” (BARTHES, 2018, p. 80) é muito utilizado pelo autor para descrever as fotografias, pois além de referenciar, elas nos mostram o passado de algo que existiu, que foi — e, portanto, não é mais. Ainda sobre isso, o autor menciona o lugar da morte na sociedade e que um dos lugares em que ela está presente é na imagem que “produz a morte ao querer conservar a vida” (p. 79). É exatamente isso que percebemos em *Bruges-a-morta*: fotografias que tentam conservar a vida da esposa de Hugues, mas produzem e reforçam a presença da morte ao mesmo tempo.

Não só a fotografia foi uma forma de tentar preservar a mulher amada, pois Hugues mantinha em casa uma espécie de museu em homenagem à amada. O personagem guardou todos os objetos que a falecida usava e os mantinha com um enorme cuidado, prestando uma espécie de culto à esposa. O mais memorável dos objetos eram seus vários vestidos e os próprios cabelos loiros e longos da morta, que ficavam expostos em um cofre de cristal em cima do piano da casa. Vejamos o que Barthes menciona sobre as maneiras que as sociedades mantinham para conservar a memória dos mortos e que Hugues utiliza no romance para resgatar a memória da esposa:

As sociedades antigas procuraram fazer com que a lembrança, substituta da vida, fosse eterna e que pelo menos a coisa que falasse da Morte fosse imortal: era o monumento. Mas ao fazer da fotografia, mortal, o testemunho geral e como que natural “daquilo que foi”, a sociedade moderna renunciou ao monumento. (BARTHES, 2018, p. 79, ênfase no original)

Ainda sobre a fotografia, Barthes menciona sobre o tempo como uma outra maneira de entender o *punctum*, para ele: “Existe um outro *punctum* (um outro ‘estigma’) que não o ‘detalhe’. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“*isso-foi*”), sua representação pura” (BARTHES, 2018, p. 80, ênfase no original). Isso porque: “Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro” (p. 81).

Percebemos nas fotografias da cidade no romance a intensidade do “*isso-foi*”, pois lá estão os lugares que a morta frequentava com Hugues quando viva, a igreja, o canal, o cais. Todos esses lugares fizeram parte do que foi a vida dos amantes. O que punge é que esses lugares agora não contam com a presença vívida da esposa, apenas servem como lembranças que, nesse caso, evocam a morta.



JANE: EFÍGIE DA MORTA

A saudade que impulsiona a busca de Hugues pela presença da amada prossegue por todo o romance e isso se torna tão latente que um dia, andando pelas solitárias ruas de Bruges, o personagem avista uma mulher que julga ser fisicamente idêntica à morta. Hugues passa a persegui-la pela cidade, e Jane Scott, uma bailarina que por vezes se apresentava na cidade, se torna uma representação da morta para Hugues: “Quando olhava para Jane, Hugues pensava na morta, nos beijos, nos abraços de outrora. **Acreditava que possuía a outra, possuindo esta**” (RODENBACH, 2013, p. 39, ênfase acrescentada).

Durante o período que Hugues passa com Jane, o personagem deixa de lado a cidade, e passa a cultuar a amada na figura de Jane. Essa informação é muito relevante para percebemos que a cidade só deixa de ter o foco principal quando essa moça muito semelhante à morta aparece no romance: “Tinham passado vários meses desde que Hugues encontrara Jane, sem haver nenhuma alteração na mentira onde ele revivia. Como a sua vida tinha mudado! Já não andava triste” (RODENBACH, 2013, p. 51).

Após esse período de grande felicidade, Hugues tem uma grande quebra de expectativas relacionadas a Jane que, mesmo sendo muito parecida, não é igual à falecida esposa. Pelo contrário, Jane vivia uma vida que não condizia com os costumes tradicionais e religiosos dos moradores de Bruges. Aos poucos, o personagem vai sendo afetado pela culpa dos seus atos considerados promíscuos pela tradicional população de Bruges e também pela decepção de ter espelhado a esposa em uma mulher como Jane.

A partir desse momento, a cidade volta à tona, pois Hugues volta a buscar a presença — ausente — da esposa na cidade mortuária que abriga o seu luto:

À medida que Hugues sentiu a sua comovente mentira fugir-lhe, voltou-se para a Cidade ligando-a à sua alma, esforçando-se por encontrar esse outro paralelo que antes — nos primeiros tempos de sua viuvez e da chegada a Bruges — lhe tinha preenchido a dor. Agora, que Jane deixara de surgir-lhe completamente igual à morta, ele próprio começou a parecer-se com a cidade. (RODENBACH, 2013, p. 73)

De início, a cidade renega a Hugues os sentimentos vividos antes de Jane: “Levantava instintivamente os olhos como a procurar neles um refúgio, mas as torres metiam a ridículo o seu miserável amor” (RODENBACH, 2013, p.74). A culpa sentida pelo abandono das tradições religiosas e da própria esposa o fez querer cumprir penitência: “Voltaria ao que tinha sido. Já recomeçava

a parecer-se com a cidade. Sentia-se outra vez o irmão em silêncio e em melancolia desta Bruges dolorosa, *soror dolorosa*” (p. 75).

Aos poucos a cidade foi retomando o seu lugar como personagem central, uma verdadeira intermediadora da figura da morta de Hugues. O trecho a seguir, talvez o mais importante, ressalta bem o que nos propusemos a destacar durante todo esse estudo, isto é, a cidade como a personagem central da narrativa, aquela que permite que Hugues veja e sinta a casta amada.

Mas a cidade tem sobretudo um rosto de Crente. Conselhos de fé e renúncia emanam dela, dos seus muros de hospícios e conventos, das igrejas que vemos com frequência ajoelhadas em roquetes de pedra. **Ela recomeçou a regovernar Hugues e a impor-lhe obediência. Voltou a ser a personagem principal, o principal interlocutor da sua vida, que impressionava, dissuadia, comandava, por quem nos orientamos e de onde tiramos todas as razões para actuar.** (RODENBACH, 2013, p. 79, ênfase acrescentada)

O que percebemos é que a presença de Jane na narrativa desloca da Cidade o lugar de personagem central no romance. Isso muda após Hugues perceber que a bailarina nunca seria a falecida esposa e, assim, a Cidade retorna ao papel principal que lhe é devido: “Voltava então a evocar a morta — já não queria pensar na viva, naquela Jane impura com uma imagem que ele deixava à porta da igreja” (RODENBACH, 2013, p. 78-79).

No entanto, apesar de a cidade ter voltado a ser o foco da narrativa, Hugues ainda nutria sentimentos por Jane e se condenava veemente por amá-la, já que ela não cedia aos pedidos do personagem e vivia uma vida libertina e longe dos costumes religiosos. Esse fascínio resulta no assassinato de Jane logo nas últimas páginas do romance, quando a personagem vai à casa de Hugues para assistir uma procissão e graceja dos objetos da morta.

Hugues, esse, olhava sem compreender, já sem saber... As duas mulheres tinham-se confundido numa só. Muito parecidas na vida, ainda estavam mais parecidas na morte que lhes dava a mesma palidez. Já não as distinguia uma da outra — eram o rosto único do seu amor. O cadáver de Jane era o fantasma da morta antiga que só ele conseguia ver. (RODENBACH, 2013, p. 108)

Com isso, percebemos que o assassinato foi ocasionado pelo sentimento de culpa por venerar a imagem de Jane, considerada por ele uma mulher promíscua, e pelo medo de encarar a Cidade e a morta.

TEXTO-IMAGEM: UMA RELAÇÃO INDISPENSÁVEL

Conforme pudemos demonstrar ao longo deste artigo, *Bruges-a-morta* estabelece uma forte e particular relação entre texto e imagem. Ao mesmo tempo em que temos Jane Scott como uma personagem que proporciona a Hugues a possibilidade de reviver a lembrança da mulher amada por meio das semelhanças físicas, temos a cidade e as fotografias como alicerce principal dessa ligação impalpável entre Hugues e a esposa.

Para finalizar nossas considerações, notemos que, em *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática*, Hoek faz ponderações muito pertinentes para este estudo, pois o autor expõe as possíveis relações existentes entre o texto e a imagem. Para Hoek, existem pelo menos três maneiras de entender essas relações: a primeira é o entendimento de que essa relação tem a primazia da imagem: "Relação orientada em que o texto pressupõe a imagem" (HOEK, 2006, p. 171); já na segunda, a primazia é a do texto: "A transposição do texto à imagem; esta pressupõe o texto que a inspira" (p. 177); e a terceira se trata da simultaneidade entre o texto e a imagem: "Quando o texto e a imagem perdem sua auto-suficiência, eles deixam de existir independentemente e se apresentam simultaneamente em um único discurso" (p. 179).

Em *Imagem cognição, semiótica e mídia*, os autores também discorrem sobre as relações entre texto e imagem. Em Santaella e Nöth (2015) podemos ver as considerações de Kalverkamper, para quem a relação texto-imagem poderia ser dividida em três categorias: redundância, informatividade e complementaridade. A esse respeito cabe, aqui, comentar sobre a primeira e a última categorias propostas. A primeira é a de redundância, que diz o seguinte: "A imagem é inferior ao texto e simplesmente o complementa, sendo, portanto, redundante. Ilustrações em livros preenchem ocasionalmente essa função, quando, por exemplo, existe um mesmo livro em uma outra edição sem ilustrações" (KALVERKAMPER, citado em SANTAELLA; NÖTH, 2015, p. 56)

Cabe ressaltar ainda que o romance *Bruges-a-morta* foi publicado em português pela editora Clube do Livro em 1960, mas sem as fotografias originais. Somente em 2013 o romance foi publicado pela editora Sistema Solar com algumas das fotografias incluídas, mesmo que dispostas apenas no final do romance. Na edição original do livro, as fotografias estão arranjadas entre as páginas do romance e esse detalhe é muito relevante, pois, no caso de *Bruges-a-morta*, considerando as análises que aqui apresentamos, a publicação do livro sem as fotografias (ou mesmo dispostas ao final do livro, após o texto) deixou um enorme prejuízo para o romance, em desacordo com a leitura proposta pelo escritor, conforme já vimos em sua Advertência, para quem é imperioso que "aquêles que nos lerem se submetam também à presença e à influência da Cidade" (RODENBACH, 1960, n.p.).

Notamos, portanto, que, no caso do romance aqui estudado, essa perda ocorre porque a relação entre texto e imagem é complementar para que



o romance alcance seu propósito poético. O romance pode ser lido sem as fotografias, mas ele perde um grande valor significativo no que diz respeito à ênfase que o próprio romance narra sobre a cidade evocar a morta. Ler a obra sem as fotografias proporciona uma leitura incompleta, pois é em Bruges que a morta **vive**.

Dando continuidade ao que diz as categorias, a complementaridade é a terceira relação descrita em Santaella e Nöth: "(...) imagem e texto têm a mesma importância. A imagem é, nesse caso, integrada ao texto. A relação texto-imagem se encontra aqui entre redundância e informatividade" (SANTAELLA; NÖTH, 2015, p. 56-57). Dito isso, a respeito das teorias estudadas, em *Bruges-a-morta*, nós encontramos a última relação descrita por Hoek entre texto e imagem, ou seja, a simultaneidade ou complementaridade entre ambos.

Conforme visto, as fotografias presentes no romance são uma condição indispensável para a evocação da morta. Exatamente desse ponto de partida enfatizamos a questão cerne deste estudo, isto é, o fato de a cidade ser uma personagem central no romance, pois sem os lugares mencionados por Hugues, e, portanto, sem Bruges, o romance escapa de a premissa da personagem principal ser uma cidade que evoca uma morta, e essa evocação se dá igualmente em termo de imagem, pelos traços, pelas cores e pela atmosfera melancólica do espaço representado nas fotografias. Desse modo: "A vantagem da complementaridade do texto com a imagem é especialmente observada no caso em que os conteúdos de imagem e de palavra utilizam os variados potenciais de expressão semióticos de ambas as mídias" (TIETZMANN, citado em SANTAELLA; NÖTH, 2015, p. 57).

O que Daniel Grojnowski (2005) traz em *Le roman illustré par la photographie* é bastante expressivo para entendermos a importância da fotografia no romance. Até mesmo porque, na tradução do romance *Bruges-a-morta* para o português, as fotografias foram colocadas no final do romance como uma espécie de apêndice, isto é, estão deslocadas do texto e inferiorizadas ao ponto de serem nomeadas apenas como **lugares mencionados**. Para refletirmos ainda mais sobre a problemática perda de sentido disso, Grojnowski faz uma consideração a respeito da retirada ou inferiorização dos textos híbridos. De acordo com Mantovani, "as ilustrações sempre marcam, em relação ao texto verbal, uma divergência e um apoio, uma tensão e um suporte" (MANTOVANI, 2019, p. 93). Em *Bruges-a-morta*, por sua vez, nas palavras de Grojnowski, as fotografias "operam pela intrusão de uma 'realidade' cujos poderes escapam às propriedades da linguagem"⁴ (GROJNOWSKI, 2005, n.p., ênfase no original).

Isso quer dizer que a imagem e o texto potencializam um ao outro, de forma que as fotografias arranjadas entre as páginas e que são mencionadas no romance conseguem maximizar a força que a cidade exerce em

⁴ Essa tradução é de responsabilidade das autoras deste artigo.



Hugues. A morta e a cidade se plasam de modo que uma não consegue mais se desvencilhar da outra, ambas são evocadas. A seguir, nota-se que o narrador menciona a esposa e a cidade como se fossem uma só, ou seja, a cidade é referida como a encarnação da mulher amada (Fig. 3).

A cidade, que outrora também fora amada e bela, **encarnava** assim a sua saudade. **Bruges era a sua morta. E a sua morta era Bruges. Tudo se unificava num destino idêntico. Era Bruges-a-Morta, descida ela própria ao túmulo dos seus cais de pedra, com as artérias dos seus canais arrefecidas desde que deixara de bater ali a forte pulsação** do amor. (RODENBACH, 2013, p. 24, ênfase acrescentada)



Figura 3: Sem título (RODENBACH, 1998, p. 67)

Na versão original de *Bruges-a-Morta*, a fotografia em destaque (Fig. 3) encontra-se ao lado da citação há pouco mencionada. A respeito da citação e da fotografia, é relevante percorrermos as minúcias de ambos para enxergarmos detalhes importantes. Vejamos este pequeno trecho: “A cidade, que outrora também fora amada e bela, **encarnava** assim a sua saudade” (RODENBACH, 2013, p. 24, ênfase acrescentada). Nesse fragmento percebemos que a saudade mencionada se refere à esposa morta de Hugues e, portanto, a narrativa nos faz entender que a cidade encarnou na morta.

Essa ideia de encarnar no outro é ainda mais profunda no trecho seguinte: “**Era, Bruges-a-Morta, descida ela...**” (RODENBACH, 2013, p. 24, ênfase acrescentada). Notemos que até mesmo o narrador não difere uma da outra, trata-se da mesma pessoa referida pelo pronome pessoal “ela”. Não existe Bruges sem a morta: “Bruges era a sua morta. E a sua morta era Bruges” (p. 24).

Em seguida, percebemos uma belíssima relação entre texto e imagem ao notarmos a ligação entre os elementos físicos que compõem a arquitetura fúnebre da cidade dispostas nas fotografias em completa harmonia com

uma imagem mental da morte. É dito que *Bruges-a-morta* desce ao túmulo do cais de pedra, ambiente com céu escuro e águas tão mortas que refletem perfeitamente a imagem das construções. A descida dela nos remete a uma divindade que tem toda uma cidade como túmulo e que certamente é cultuada, inferimos isso até mesmo porque Hugues mencionava a morta como uma esposa “Saudosa e Santa” (RODENBACH, 2013, p. 82).

Nessa mesma perspectiva, notamos uma forte alusão ao sangue a partir das águas do cais, pois é dito que ela está “com as artérias dos seus canais arrefecidas” (RODENBACH, 2013, p. 24), ou seja, está fraca e não tem pulsação arterial. A ligação dos Canais de Bruges são representações das artérias de água da Cidade e de sangue da morta. É como se o sangue já não corresse mais pelo corpo da morta e da mesma forma o espelho d’água mostrado na fotografia do cais da cidade parece sempre estático, logo, morto.

A cidade, inclusive, ganha uma voz metafórica que conversa com Hugues ao emitir sentimentos e sensações mortuárias. No decorrer da leitura, percebemos que durante alguns momentos, a cidade convida Hugues a cometer suicídio, o que podemos inferir como a morta pedindo ao esposo que se junte a ela. Hugues só não realiza o pedido por medo do castigo divino que persegue o personagem por toda a narrativa:

Parecia que uma sombra vinda das torres se alongava e lhe atingia a alma; **chegava-lhe das paredes um conselho**; uma **voz sussurrada subia da água** — da água que lhe ficava à frente como tinha ficado a frente de Ofélia, é assim contado pelos coveiros de Shakespeare. Mais de uma vez se sentira desta forma **seduzido. Ouvira a lenta persuasão das pedras**; surpreendera realmente *a ordem dada pelas coisas, que era não sobreviver à morte que o rodeava*. (RODENBACH, 2013, p. 25, ênfase acrescentada)

Há no romance uma menção muito interessante à figura de Ofélia, seja por conta da memorável cena de suicídio da personagem de Shakespeare ou por conta de a água ser o lugar em que isso ocorre, na tragédia em um riacho e aqui no cais. Em *Hamlet*, Ofélia é uma personagem que fica mentalmente transtornada após o assassinato do pai e acaba morrendo afogada nas águas de um riacho. A morte de Ofélia contém muitas simbologias:

Suas roupas inflaram e, como sereia,/ A mantiveram boiando um certo tempo;/ Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,/ Inconsciente da própria desgraça/ Como criatura nativa desse meio,/ Criada pra viver nesse elemento./ Mas não demoraria pra que suas roupas/ Pesadas pela água

que a encharcava,/ Arrastassem a infortunada do seu canto suave/ À morte lamacenta. (SHAKESPEARE, 2019, p. 117)

Nesse trecho, percebemos que Ofélia se sentiu atraída pelas águas, tanto que as várias camadas da roupa que vestia foram afundando lentamente sem que ela percebesse, pelo contrário, a personagem cantava distraída enquanto afundava. Já Hugues se sentiu seduzido pela água do cais, como se lá encontrasse a sua Ofélia que clamava para que já não lutasse mais pela vida (Fig. 4).



Figura 4: *Ophelia*. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/ophelia-sir-john-everett-millais/-wGU6cT4JixtPA>>

A pintura, do francês John Everett Millais (1851), retrata a personagem atemporal Ofélia, de Shakespeare. Percebemos algumas relações entre a pintura e o romance *Bruges-a-morta*, uma vez que o quadro antecede o romance e pode ter sido apreciado por Rodenbach antes ou durante a escrita da narrativa. No texto, há mais de uma menção a Ofélia, uma delas se refere não só à mulher, mas ao espaço similar que existe na pintura e no romance:

Na atmosfera emudecida das águas e das ruas inanimadas, Hugues tinha sentido menos o sofrimento do coração, **pensando na morte com mais brandura**. Tinha-a a visto melhor, ouvido melhor, **reencontrado no percurso dos canais a passagem do seu rosto de Ofélia, escutando na delicada e distante canção dos carrilhões a sua voz**. (RODENBACH, 2013, p. 24, ênfase acrescentada)

Hugues vê essa possibilidade de reencontrar a amada através dos Canais de Bruges e menciona o rosto de Ofélia como a passagem para o reencontro de almas. Assim como na tragédia, Ofélia, transtornada pela perda, sequer percebe a morte. Vemos que na pintura de John Everett Millais a

personagem Ofélia também não demonstra fazer nenhum esforço para se desvencilhar da água, mas flutua calmamente pelo riacho, como se fosse de fato “criada para viver nesse elemento” (SHAKESPEARE, 2019, p.117), criando assim toda uma simbologia no que diz respeito à figura da mulher.

Como dito, em *Bruges-a-morta*, o personagem pensa em realizar o reencontro com a morta se afogando no Cais, e Ofélia se torna uma representação simbólica da mulher amada que existe por meio da cidade e das águas dos vários cais que são típicos de Bruges e permeiam a narrativa: Cais do Rosário, Cais Verde e Cais do Espelho. Nesse contexto, tal qual para Ofélia, a água é o elemento convidativo que levaria Hugues ao suicídio, um alento para a vida sem a esposa.

CONCLUSÃO

A partir deste estudo, percebemos que em *Bruges-a-morta* temos, incontestavelmente, a evocação de uma cidade, de modo que ela se torna o cerne do romance, uma vez que há uma mulher e uma cidade como representações de uma mesma saudade, a da esposa morta. Assim como Ribeiro (2008) evidencia, a cidade é um elemento crucial para os personagens de Rodenbach e assim como exposto na Advertência do autor, a cidade é a personagem que mobiliza e influencia todas as ações de Hugues Viana.

Como visto a partir das pesquisas de Hoek (2006) e Santaella e Nöth (2015) sobre as relações entre texto e imagem, as fotografias movimentam-se juntamente à narrativa e se mostram indispensáveis para o sentido integral da obra, isto é, há uma relação de simultaneidade e complementaridade entre texto e imagem. Tendo isso em vista, concluímos que as versões do romance em português sofrem um enorme prejuízo poético ao dispor as fotografias apenas como um mero apêndice de locais mencionados ao invés de integrados à narrativa como visto no original.

Mediante as análises aqui realizadas, entendemos que *Bruges-a-morta* é um romance com muitos elementos verbovisuais e, como aponta Mantovani (2019), Rodenbach é inovador nesse propósito ao diferir das produções da época. Portanto, o estudo dessa obra está diretamente relacionado à área dos estudos fotoliterários, pois como evidenciado durante toda essa pesquisa, a narrativa se constrói pela relação intrínseca texto-imagem.



REFERÊNCIAS

- ARBEX, M. Poéticas do visível: Uma breve introdução. In: _____. (Org). *Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 17-62.
- BARTHES, R. *A câmara clara: Notas sobre a fotografia*. 7. ed. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 2018.
- CANDIDO, A. *et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012.
- HOEK, L. A transposição intersemiótica: Por uma classificação pragmática. In: ARBEX, M. (Org). *Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 167-189.
- MANTOVANI, J. *O instantâneo e o traço: Por uma poética fotoliterária em Nadja, de André Breton*. Tese (Doutorado em Literatura). Departamento de Teoria Literária e Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- _____. Do ciné-roman ao roman-photo: Considerações sobre narrativa, imagem e movimento. *Vis*, v. 19, n. 2, Brasília, jul-dez. 2020, p 136-158.
- RIBEIRO, I. *A problemática da cidade no universo poético-narrativo de Georges Rodenbach*. Dissertação (Mestrado em Estudos Francófonos). Departamento em Estudos francófonos, Universidade Aberta, Lisboa, 2008.
- RODENBACH, G. *Bruges, a morta*. Tradução de Juracy Daisy Marchese. São Paulo: Clube do Livro, 1960.
- _____. *Bruges-la-morte*. Paris: Flammarion, 1998.
- _____. *Bruges-a-morta*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2013.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L & PM Pocket, 2019.

