

UNIVERSIDADE ABERTA

2008

**MESTRADO EM ESTUDOS FRANCÓFONOS**

**A PROBLEMÁTICA DA CIDADE  
NO UNIVERSO POÉTICO-NARRATIVO  
DE GEORGES RODENBACH  
(1855 – 1898)**

**ORIENTADORA:** PROFESSORA DOUTORA PAULA MENDES COELHO

**MESTRANDA:** ISABEL TEIXEIRA RIBEIRO

**A PROBLEMÁTICA DA CIDADE NO UNIVERSO  
POÉTICO / NARRATIVO DE GEORGES RODENBACH**

Resumo	p. 3
Nota de apresentação	p. 4
Preâmbulo	p. 7
<b>I. Introdução: Descobrimo Georges Rodenbach...</b>	p. 10
1. Especificidades da estética simbolista: temática / formal / estilística	p. 13
2. O Simbolismo belga	p. 15
3. Rodenbach e o Simbolismo	p. 19
4. A cidade enquanto universo simbólico-literário	p. 22
<b>II. A presença da cidade na escrita poético-narrativa de Rodenbach:</b>	
Análise comparativa	p. 27
1. Justificação da escolha do <i>corpus</i>	p. 29
2. A cidade flamenga nos textos seleccionados	p. 31
3. Elementos-chave do <i>décor</i> citadino de Rodenbach	p. 38
4. A importância da cor: apontamentos cromáticos	p. 47
5. Os sons da cidade: silêncio vs musicalidade	p. 56
6. As cidades flamengas do século XIX: marcas religiosas	p. 62
7. A geografia sentimental da cidade	p. 75
8. O amor e a cidade	p. 81
9. A cidade enquanto metáfora da mulher / morte	p. 90
10. A cidade – um espaço interior / exterior	p. 100
<b>III. Conclusão</b>	p. 114
<b>IV. Bibliografia</b>	
1. Activa	p. 122
2. Passiva	p. 122
<b>V. Webgrafia</b>	p. 124

## Resumo

Este projecto insere-se no âmbito do primeiro Mestrado em Estudos Francófonos leccionado em Portugal pela Universidade Aberta e propõe-se investigar um poeta primordial para as letras francesas da Bélgica e para as letras de expressão francesa, em geral, no que respeita ao movimento simbolista. Este autor foi dado a conhecer no Seminário de Literatura Francófona II, orientado pela Professora Doutora Paula Mendes Coelho, tendo suscitado um grande interesse e curiosidade.

Considerado como o mais parisiense dos belgas da sua época e um dos membros mais originais e autónomos do simbolismo belga, Georges Rodenbach ainda é muito pouco conhecido no nosso país, apesar de ser um autor com uma obra muito multifacetada, em virtude de ter trabalhado diferentes géneros, tanto literários, como jornalísticos: poesia (Ex. *La Jeunesse Blanche*, 1886), romance (Ex. *Bruges-la-Morte*, 1892), teatro (Ex. *Le voile*, 1894), conto (Ex. *Musée de Béguines*, 1894), crónicas e crítica literária, como por exemplo, no jornal *Le Figaro*, e de ter apresentado uma moderna e inovadora poética de correspondências a partir das quais reproduz as impressões mais sensíveis da (sua) vida interior, partindo do universo (cidadino) exterior para uma procura incessante da identidade pessoal / colectiva.

Rodenbach centra-se num espaço psicológico circunscrito à memória de um tempo passado na pátria-mãe: a Flandres. Deambulando imaginariamente, capta na paisagem, nas fachadas, nas ruas, nos canais, a nostalgia típica das cidades do norte e, com os seus sentidos despertos, apodera-se da «alma das coisas».

Conhecido o fascínio deste poeta pela cidade, enquanto sinónimo de vida e de morte, é precisamente a problemática da cidade no universo poético-narrativo deste autor flamengo do século XIX de língua e cultura francesas que esta dissertação pretende questionar.

Esta temática está sempre presente na sua obra; seja, através dos elementos materiais: torres, muros, cais, sinos, «pignons», cortinas de renda; seja, através das reminiscências distantes dos domingos tristes de Inverno ou do tocar melancólico dos sinos, quebrando o silêncio soturno das praças e das ruas desabitadas e penumbráticas.

O trabalho em questão tenciona demonstrar que a arquitectura e o espírito das cidades flamengas condicionam / inquietam o discurso de Georges Rodenbach, ao ponto dos elementos humanos se (con)fundirem com o espaço envolvente e vice-versa.



### **Nota de apresentação**

Uma geração de ouro para a literatura belga de expressão francesa

A escolha do autor em questão deve-se ao facto de haver muito poucos estudos dedicados à literatura belga em Portugal e, em particular, à constatação de uma grande falta de informação no que respeita à sua obra, o que despertou a curiosidade e o desejo de aprofundar o conhecimento, inicialmente nulo, dos escritores belgas francófonos que, partilhando a língua francesa, deram um colorido especial ao movimento simbolista francês. Desta plêiade de grandes escritores (exs. Maeterlinck, Verhaeren) destaca-se Georges Rodenbach pela variedade e riqueza do seu universo poético-narrativo, assim como pela atmosfera alegórica, analógica e mística da sua escrita, bem ao gosto da estética defendida pelo simbolismo.

O intuito deste trabalho de pesquisa é responder a uma série de questões que se colocam a partir dos textos seleccionados de Georges Rodenbach (Parte II), tendo em conta a problemática central da cidade: a questão do «pitoresco» das cidades flamengas

ainda com uma traça medieval; a da «interiorização» do espaço e a da poética de Bruges na relação com as personagens e com o sujeito poético.

Com efeito, a escrita deste poeta francófono, «exilado» na cidade-luz, descreve as cidades da sua «petite patrie» flamenga, tristes, silenciosas, provincianas, revisitando a sua infância e adolescência, numa procura incessante de recuperar as memórias de um tempo longínquo e perdido.

A cidade, psicológica, antropológica e sociologicamente, é reconhecida como um espaço de fascínio e de repulsa; se estamos lá dentro, sentimo-nos fechados, esmagados, prisioneiros; se estamos fora, sentimo-nos numa espécie de terreno vago, indefinido, não delimitado, fazendo-nos falta os seus muros protectores e o vai-vem contínuo das suas gentes (cf. a dialéctica do «dehors et dedans» de Gaston Bachelard).

Facilmente humanizada, a cidade é mãe, quando acolhe, e é madrastra, quando expulsa. Metáfora da vida e da morte, é amada e odiada, segundo as circunstâncias. Qual ser vivo: nasce, cresce, transforma-se, envelhece e, por vezes, morre. Pode até renascer das cinzas... De acordo com as palavras de Michel Ragon, «Sans cesse la ville bouge, se transforme, se métamorphose. Rien ne ressemble plus à un être vivant que ce corps de pierre.» (*L'Homme et Les Villes*, 1995). Ora, nesta linha de pensamento é Rodenbach quem diz, também, que «Les villes sont un peu comme les femmes: elles ont leur temps de jeunesse et d'épanouissement; puis vivent le déclin, et les lézardes chaque jour accrues au long des murs augmentent péniblement les rides de leur vieillesse.» (*Agonie des villes*, 1897). Deste modo, a cidade (personificada), enquanto universo poliédrico (físico / espiritual), é o *décor* ideal para as vivências humanas mais profundas.

Ao analisar esta problemática, centrada no imaginário citadino de Georges Rodenbach, este trabalho de investigação pretende contribuir, por um lado, para a divulgação deste grande vulto das letras francófonas ainda tão pouco conhecido entre nós e, por outro, para a originalidade da literatura belga de expressão francesa do final do século XIX.

Este trabalho centra-se na leitura interpretativa / analítica / comparativa das obras: *Bruges-la-Morte*, *Le Carillonneur*, *La Jeunesse Blanche* - «Béguinage Flamand», «Les cloches», «Les dimanches», «Vieux quais», *Le Règne du Silence* - «Paysages de ville», *Le Miroir du Ciel Natal* - «Une surtout la plus triste des villes grises», no sentido de descodificar a problemática da cidade na escrita de Rodenbach e, tendo em conta as marcas citadinas patentes nestes textos, encontrar a relação entre o «eu» profundo e o

que lhe é exterior, através das sugestões, analogias, correspondências sinestésicas, típicas da intensa atmosfera emocional criada pela simbiose entre a paisagem urbana e o estado de alma do sujeito de enunciação.

Em simultâneo, estudam-se os elementos-chave da estética simbolista com o intuito de compreender melhor a transcendência de um discurso assente nos símbolos e nas alegorias, na construção metafórica e nas imagens inéditas, capazes de sugerir em vez de significar.

Complementarmente, recorre-se à contextualização epocal da obra de Georges Rodenbach e à sua biografia, a métodos de análise e a perspectivas da história da literatura, assim como a estudos e a trabalhos de crítica literária.

Utilizando uma metodologia comparativista, deseja-se fazer deste trabalho um espaço reflexivo, onde se pense a literatura rodenbachiana como uma encruzilhada de influências estéticas, literárias e culturais, fruto de fenómenos inter/nacionais (Bélgica / França) subliminares ao próprio discurso. Esta abordagem, a partir do confronto de temas, permite pôr a dialogar os textos e os contextos, dando conta de toda a riqueza e de toda a complexidade da obra em análise, numa perspectiva analítica e crítica.

Deste modo, pretende-se com esta dissertação contribuir para a difusão da obra de George Rodenbach, em particular, e incentivar o estudo da literatura belga, em geral. Espera-se, também, que o *corpus* seleccionado e as reflexões efectuadas permitam uma maior compreensão da escrita simbolista belga, tão injustamente subalternizada em relação à francesa, e um despertar do interesse pela escrita deste autor praticamente desconhecido do público português.

## Preâmbulo

Uma geração de ouro para a literatura belga de expressão francesa.

A Bélgica, jovem país europeu (independência territorial e política em 1930) de fortes contrastes sociais (sociedade agrícola / industrial), raciais (flamengos / wallons) e religiosos (protestantes / católicos), nas duas últimas décadas do século XIX, ficou marcada por uma grande vitalidade económico-cultural, fruto de uma conjuntura científico / tecnológica privilegiada e do desenvolvimento industrial da Wallonie, assim como de um espírito novo baseado numa «rupture avec les valeurs établies, d'autant plus brutale que la tradition y était éprouvée dans toute sa pesanteur par la génération montante, avide de changement»<sup>1</sup>.

No entanto, ao longo deste século, vários mal-entendidos e perigos ameaçaram a recém-formada Bélgica, sobretudo no que respeita às relações com a grande potência económico-político-cultural vizinha: a França. As grandes dificuldades em relação aos interesses belgas e franceses surgiram, principalmente, em períodos de grande tensão política, temendo-se a anexação da Bélgica à França. Como exemplos destes momentos complicados, podemos citar a crise do Luxemburgo (1867); a crise dos caminhos-de-ferro belgas (1868 – 1869); a ascensão do *Empire* francês; o apogeu da crise italiana e a anexação de Nice e da Savoie; e, ainda, a crise europeia que se segue à vitória de Sadowa por parte da Prússia.

Apesar de todas estas ameaças, a Bélgica foi consolidando a sua independência e mantendo, relações estreitas com a França, sobretudo ao nível do universo francófono, se bem que, «Du côté français, la Belgique est encore perçue, bien souvent, comme un prolongement naturel, une sorte d'accident juridique, mais un élément indiscutable de la sphère culturelle et politique française»<sup>2</sup>. Nessa época, os refugiados franceses na Bélgica não são reconhecidos e acusam este país de um extremo provincianismo em relação à capital francesa. Por seu lado, os belgas revelam sentimentos contraditórios em relação à França: receio e admiração; sentem-se atraídos pelo fascínio parisiense, mas temem o poder do governo francês.

---

<sup>1</sup> GORCEIX, Paul, *La Belgique Fin de Siècle Romans-Nouvelles-Théâtre*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1997, p. 14.

<sup>2</sup> BAUBEAU, Patrice, «Les Rumeurs d'Anexion de la Belgique à la France de la II<sup>e</sup> République à Sedan», in: *France - Belgique (1848 – 1914) Affinités – Ambiguités*, QUAGHEBEUR, Marc, SAVY, Nicole (Org.), Archives du Futur, Bruxelles, Édition Labor, 1997, p. 45.

As primeiras manifestações literárias do, então, novo país europeu, apresentam um forte cariz nacionalista, tanto na escrita em língua francesa, como na escrita em flamengo. Deste modo, «Sa tache principale est d'affirmer une spécificité qui permettrait de faire reconnaître l'identité nationale qu'elle contribue d'ailleurs à créer en accord avec l'idéologie dominante.»<sup>3</sup>, tendo-se evidenciado Henri (Hendrik) Conscience, autor da primeira epopeia flamenga – *De Leeuw van Vlaenderen*, (*Le Lion de Flandres*), 1838, como sendo o primeiro escritor belga a viver da sua escrita. No plano simbólico, Conscience está para os belgas, como Victor Hugo está para os franceses. Embora tivesse adoptado a língua flamenga, por uma questão de funcionalidade, nunca deixou de escrever, pensar e sonhar (de acordo com os seus biógrafos flamengos) em francês, daí qu' «on pourrait donc sans problème considérer Conscience comme le premier auteur ... francophone de Belgique».<sup>4</sup>

Ao nível literário, outros escritores se destacam: Charles de Coster com a obra *La légende d'Ulenspiegel* (1867), que é considerada como uma verdadeira jóia da literatura belga, seguindo-se o jurista e literato Edmond Picard (defensor da «alma belga»). De referir ainda o caso de Émile Leclercq, com uma abundante e sólida produção belga, a quem foi atribuído o título de «Maréchal des Lettres».

Na segunda metade do século XIX, surgiram enormes transformações no campo literário francês, que influenciaram grandemente as letras belgas, destacando-se o nome do fundador de uma nova estética na poesia francesa: Charles Baudelaire. Também os anos oitenta deste século são fundamentais para a literatura belga de expressão francesa. De facto, 1886 é um ano fulcral para uma viragem estética iniciada com o naturalismo de Lemonnier, Eckhoud, Hannon e Verhaeren (*Flamandes*, 1883), surgindo obras que prenunciam o «moi profond» da criatividade simbolista, como é o caso de *La jeunesse blanche* de Rodenbach e de *Serres Chaudes* de Maeterlinck.

Não há dúvida que na Bélgica se desenha uma nova estética com características próprias, constituindo o primeiro campo literário francófono não francês (divergente do simbolismo francês de Mallarmé, Verlaine, Gide, Valéry):

L'emprise et le rejet du modèle français s'y vérifient sans cesse. Comme s'y confirme la difficulté de définir ce qui fait le caractère belge des textes dès lors que l'on refuse de prendre en considération l'historicité des pratiques dans la langue; et que l'on

---

<sup>3</sup> BERG, Christian, «La Fin du XIX<sup>e</sup> Siècle en France et en Belgique, Prolégomènes à une Approche Systémique des Champs Littéraires», in: *France - Belgique (1848 - 1914) Affinités - Ambigüités*, op. cit., p. 466.

<sup>4</sup> Idem, p. 468.

réfère uniquement les textes, soit à leurs homologues français, soit à d'autres traditions artistiques importantes, comme la tradition picturale.<sup>5</sup>

Estética esta, originária de um contexto sócio-político-cultural específico (marcado pela fusão da latinidade com o germanismo flamengo) que lhe imprimiu marcas de sensibilidade intrínsecas, como por exemplo, uma grande preocupação por parte dos poetas (embora de origem burguesa) com a grave crise económica que atravessa o país; revelando estes, também o desejo de afirmar a sua identidade, numa reacção evidente à hegemonia francesa: Max Elskamp chama-lhe «belgitude», numa carta datada de 1893.

A complexidade literária e o espírito de ruptura dos simbolistas belgas estão bem patentes nas várias revistas «avant-garde» lançadas no final dos séculos XIX: *L'Art Moderne* (Março de 1881) – seminário de crítica artística, musical e literária criado por Edmond Picard e Octave Maus; *La Jeune Belgique* (Dezembro de 1881) – revista dirigida por Max Waller, com a colaboração de G. Eckhoud, J. Destrée, C. Lemonnier, G. Rodenbach, defende o desenvolvimento e a divulgação de uma literatura original com base na divisa «Soyons-nous» e no princípio da «Arte pela Arte», opondo-se ao espírito de «Art social» do jornal do socialista Picard, o que provoca uma grande polémica que tem o mérito de despertar o interesse dos belgas para as questões estético-literárias; *La Wallonie* (1886) – periódico lançado por Albert Mockel torna-se a tribuna do simbolismo; *La Société Nouvelle*, *Le Réveil*, *La Nervie*, *L'Art Jeune*, *Le Coq Rouge* são revistas que surgem na mesma época. Esta abundância revela bem o interesse e a importância da actividade literária na vida deste, à época, jovem país. Na realidade, este fenómeno literário «spécifiquement belge», permite afirmar com Paul Gorceix que «l'entrée en littérature d'une génération née entre 1850 et 1860 se confond avec l'histoire de ces revues.»<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> QUAGHEBEUR, Marc, «Les Écrivains Belges, La Littérature et La Langue Française», in: *France - Belgique (1848 - 1914) Affinités - Ambigüités*, op. cit. , p. 519.

<sup>6</sup> GORCEIX, Paul, «Introduction Générale: Étude sur la poétique à la fin du siècle», in: *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, Édition Complexe, 1998, p.17.

## I. Introdução:

Descobrimo Georges Rodenbach...



Ceux dont le jugement défie le temps sont exceptionnels. Rodenbach est de cette trempe-là.

Jacques de Decker<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> DECKER, Jacques, *Les essais critiques d'un journaliste – Georges Rodenbach*, Choix de textes précédés d'une étude par Paul Gorceix, Honoré Champion Éditeur, 2007, p. 9. (Préface)

Georges Rodenbach (1855-1898), cuja obra poética e romanesca se caracteriza por uma extrema melancolia, um misticismo profundo e uma suave sensualidade, é um dos membros mais originais e autónomos do movimento simbolista belga. Enquanto advogado, poeta, contista, dramaturgo, crítico e jornalista foi, na última década do século XIX, o principal mediador entre a França e a Bélgica. De todos os autores franco-belgas exilados em França, no final desse século, Rodenbach é «le plus parisien de tous»<sup>8</sup>; mas, embora tenha ido viver para Paris em 1876, distanciou-se da escola francesa, tendo ficado conhecido como o poeta de Bruges – a sua «petite patrie», em virtude da sua poesia exprimir a nostalgia da sua província natal, e do célebre romance *Bruges-la-Morte* (1892) ser uma extraordinária evocação poética de uma cidade-fantasma, onde paira uma atmosfera brumosa e triste bem ao gosto da sensibilidade do final do século XIX. Mallarmé considerou-o como uma obra-prima da literatura «fin de siècle – en fait le seul roman symboliste abouti de toute la production française»<sup>9</sup>.

Este advogado de Bruxelas revelou-se a partir da publicação de *La Jeunesse Blanche* (1886), obra tipicamente simbolista, devido à sua dimensão poética, ao misticismo, às alusões veladas e à musicalidade dos seus versos. Outros trabalhos em poesia - *Le règne du silence* (1891), *Les vies encloses* (1896), *Le miroir du ciel natal* (1898) - apresentam uma poética de correspondências a partir das quais o eu lírico reproduz as suas impressões sensíveis, principalmente visuais e auditivas, expondo a sua vida interior numa espécie de sonho místico que se funde com o objecto / paisagem (Bruges) transcendendo-o / -a; «C'est peut-être là qu'est la source de son génie. Pour lui, qui a l'intuition du grand enchaînement de l'univers, tout se tient: le visible et l'invisible, la matière et le spirituel, le corps et l'âme, sont en perpétuel échange»<sup>10</sup>.

O universo poético de Georges Rodenbach apresenta grande coerência e unidade, girando sempre à volta de temas e imagens intrinsecamente relacionados com as velhas cidades medievais do norte flamengo, de casas silenciosas, canais de águas lentas e de velhos cais, associando-as à sua vida interior, ao *spleen* da sua alma, tornando-as, em simultâneo, o emblema da nostalgia e da decadência. É nestas cidades flamengas que Rodenbach vai buscar a inspiração para mostrar aos seus leitores

---

<sup>8</sup> BERTRAND, Jean-Pierre, « Les 'petites patries' de Georges Rodenbach », in: *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Archives du Futur, Éditions Labor, 1999, p. 4.

<sup>9</sup> Idem, p. 5.

<sup>10</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006, p. 14.

parisienses «les aspects singuliers des villes et du paysage en Flandre – historiques, artistiques, religieux, atmosphériques et littéraires».<sup>11</sup>

No fundo, esta analogia propicia ao poeta olhar para dentro de si a partir do universo exterior e, em simultâneo, a procura de uma identidade pessoal (colectiva?) através da arte da escrita. Não é por acaso que Rodenbach se centra num determinado espaço psicológico (memória do passado na pátria-mãe: a Flandres), pois só assim encontrará o equilíbrio necessário à sua realização enquanto pessoa e enquanto membro de uma nação com a sua própria realidade geográfica, social, política e cultural.



I lock my door upon myself <sup>12</sup>

[...] le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.

Jean Moréas, «Manifeste du Symbolisme» in *Le Figaro* (18 septembre 1886).

<sup>11</sup> Idem, pp. 55-56.

<sup>12</sup> KHNOPFF, Fernand, «I Lock my door upon myself», 1891.

## 1. Especificidades da estética simbolista: temática / formal / estilística.

L'oeuvre d'art devra être premièrement idéiste, puisque son idéal unique sera l'expression de l'idée, deuxièmement symboliste puisqu'elle exprimera cette idée en forme, troisièmement synthétique puisqu'elle écrira ses formes, ses signes selon un mode de compréhension générale, quatrièmement subjective puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet mais en tant que signe perçu par le sujet, cinquièmement l'oeuvre d'art devra être décorative.

George-Albert Aurier, *Mercur de France* (1891)

O simbolismo é um movimento literário e artístico que surge em França e na Bélgica (em simultâneo, apesar das especificidades de cada um) por volta de 1880, numa reacção ao materialismo científico da escola naturalista e ao movimento parnasiano. De facto, as primeiras revistas com as novas tendências literárias - *La Décadence*, *Décadent*, *Le Symboliste* - surgem em 1886, um ano fulcral para esta nova estética artística, denominada por Jean Moréas como «Symbolisme», no célebre manifesto publicado no suplemento literário do jornal *Le Figaro* a 18 de Setembro deste mesmo ano.

À objectividade, os simbolistas preferem a sugestão, um mundo feérico, idealizado, onírico; à realidade concreta opõem os sonhos, os mitos, as lendas; partilhando ainda o pessimismo excessivo com os românticos. Do ponto de vista ideológico-temático, esta estética caracteriza-se por um interesse exacerbado pelo misterioso, o incerto, o impreciso, as correspondências e as analogias entre as coisas. Defende a ideia de que a intuição é superior à razão e revela um forte gosto pelo mistério, a preocupação com a vida interior, o recurso a processos sugestivos, o culto do eu. A memória, a recordação, o sonho ganham uma dimensão nova, enquanto unificadores do tempo e do espaço, apreendidos cada vez mais de uma forma fragmentada.

Os simbolistas descobrem o subconsciente e o inconsciente, a interioridade, a paixão pelo fantástico e pelo ocultismo. As ideias, por vezes, parecem desconexas, envoltas em sombras e brumas obscuras, surpreendendo pelo ineditismo das imagens e pelo discurso elitista e hermético, com um vocabulário erudito, exótico e original, tratando-se de uma arte em que os fenómenos concretos não se manifestam em si mesmos mas através de aparências sensíveis que revelam grandes correlações esotéricas com as ideias primordiais. Como aspiram à transcendência e ambicionam

uma arte total, a obra poética só faz sentido enquanto plataforma da exploração para alcançar o desconhecido, seja o do indivíduo (inconsciente – o eu profundo), seja o do universo; daí que, a linguagem deva ser trabalhada, com novos termos, novos ritmos, novas estruturas, para assim proporcionar a desejada mediação entre o real e o ideal.

Deste modo, quanto à forma, privilegiam a nova cesura no verso alexandrino e acentuam de forma diferente os versos decassilábicos. Recorrem também aos versos livres e a novas construções estróficas. Usam com frequência a repetição e valorizam as aliterações e as rimas sucessivas o que confere uma forte musicalidade aos textos, tanto em verso, como em prosa (rítmica).

Estilisticamente, o recurso ao símbolo e à alegoria é frequente, assim como a construção de metáforas e de imagens inéditas, capazes de sugerir, em vez de significar; pois, o assunto é apenas um pretexto para passar do concreto à realidade abstracta, de preferência metafísica, misteriosa, mística. A grande diferença entre este fenómeno literário e os movimentos anteriores está na procura do âmago de cada ente, na procura da simplicidade inicial, através do recurso aos símbolos e às sugestões; logo, na procura do lado espiritual do homem – o que perdurará na eternidade (a essência da vida humana!). Ora, esta novidade emana das profundezas do ser, das recordações do eu, de onde brotam espontaneamente imagens imprevistas, formas insólitas, ritmos estranhos. A originalidade da Arte consiste, agora, na descoberta da vida espiritual e na projecção do sentir sobre a realidade objectiva, daí que a relação entre coisas aparentemente distantes permitam uma forte interacção entre a imagem interior e a exterior, o que torna possível ao «poeta representar o homem amortalhado no mistério terreno, descrevê-lo como vítima de forças sobre as quais não tem controle»<sup>13</sup> através do recurso aos símbolos, fundindo, assim, a realidade física / concreta com o estado de espírito interior / abstracto.

---

<sup>13</sup> BALAKIAN, Anna, *The Symbolist Movement – A Critical Appraisal*, tradução de José Bonifácio A. Caldas, São Paulo, Editora Perspectiva S. A., Colecção Stylus, 2000, p. 91.

## 2. O simbolismo belga.



Le Sphinx / Les Caresses <sup>14</sup>

Il semble que, depuis ces dernières années, tout ce pays déborde de vie. Chaque ville, chaque métier, chaque classe de la société a suscité un poète ou un peintre pour l'immortaliser, comme si toute la Belgique ait uniquement voulu se symboliser dans les oeuvres d'art, jusqu'à ce que vînt celui-là qui transformât en poème toutes les villes et toutes les classes, pour en extraire l'âme universelle du pays.

Stefan Zweig<sup>15</sup>

O simbolismo belga tem características próprias devido ao contexto específico da sua história sócio-geográfico-político-religiosa-cultural, embora durante muito tempo «Le symbolisme belge est si étroitement mêlé au français qu'on a pu le tenir longtemps pour un surgeon, dont le Symbolisme français serait la branche maîtresse.»<sup>16</sup> Por um lado, os belgas desejam a autonomia da sua literatura; mas, por outro, sentem-se atraídos pelo modelo estético do simbolismo francês, considerando Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé como os seus verdadeiros mestres. Conseguem, no entanto, libertar-se e encontrar o seu próprio caminho: «Il est évident que les Belges sont venus au Symbolisme, alors qu'ils étaient nés et qu'ils avaient grandi dans un environnement social et culturel différent de celui des français».<sup>17</sup> Internamente, devido à configuração territorial da Bélgica, surgem dois

<sup>14</sup> KHNOPFF, Ferdinand, «Le Sphinx / Les Caresses», 1896.

<sup>15</sup> ZWEIG, Stefan, «Ouverture - La Belgique Moderne», in: *La Belgique Fin de Siècle*, Paul Gorceix, Éditions Complexe, 1997, p.60.

<sup>16</sup> GORCEIX, Paul, «Introduction générale», in: *Fin de Siècle et Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, p. 25.

<sup>17</sup> Idem.

tipos de simbolismo: o flamengo e o wallon; por exemplo, Mockel defende o espírito latino, ao passo que Rodenbach, Maeterlinck, Elskamp e Van Lerberghe são flamengos de língua francesa e espelham nas suas obras a sua origem cultural e a sua atracção pelos mitos germânicos.

Todos estes poetas, embora pertençam a famílias burguesas, não se isolam nas suas torres de marfim, envolvem-se nas lutas operárias e aderem aos movimentos revolucionários que caracterizam a sua época, devido aos contrastes sociais e à grave crise económica vivida neste país de fortes assimetrias. Esta abertura à realidade do seu tempo faz destes poetas homens atentos ao que os rodeia; por isso, não é de estranhar a atenção por eles dada às rupturas sociais provocadas por grandes alterações nas vivências das pessoas, cujo *habitat* foi sendo alterado com o progresso; no entanto, a sua originalidade está, sobretudo, em saber transpor a realidade concreta para o mundo imaginário, fundindo o vivido com o sonhado / idealizado; assim sendo, Paul Gorceix afirma: «Ici, l'imaginaire a besoin d'un sol, ville ou campagne, dans lequel il s'enracine».

Este cunho original do simbolismo belga está bem patente nas obras-chave: Maeterlinck, *Serres Chaudes* (1889), *La Princesse Maleine* (1890); Elskamp, *Dominical* (1892); Van Lerberghe, *Entrevisions* (1898), *La chanson d'Eve* (1904).

É inegável que estes poetas contribuíram com o seu talento para a criação de uma nova estética e que fizeram parte de uma geração única, de que os belgas tanto se orgulham, visto que ultrapassaram as fronteiras e inscreveram os seus nomes na cosmopolita modernidade europeia *fin-de-siècle*.

Georges Rodenbach, com o seu típico carácter decadente, é um dos poetas maiores desta GERAÇÃO DE OIRO, pela sua extraordinária capacidade de fazer responder as formas exteriores (elementos urbanos) a subjectivos estados de espírito, penetrando no mundo profundo da psicologia; mas, «Ce que Rodenbach vise pourtant, au delà de la transmission de ses propres impressions, c'est de faire entrer son lecteur dans ce qu'une oeuvre a d'essentiel et unique.»<sup>18</sup> Para isso, escolhe paisagens / ambientes / atmosferas adequadas ao seu *spleen* interior que exacerbam a sua imensa melancolia existencial. Rodenbach retira do mundo os objectos que se podem associar simbolicamente aos seus sentimentos, ajudando-o a reflectir sobre o âmago da sua alma.

---

<sup>18</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p. 126.

Este trabalho centra-se na problemática da cidade flamenga, muito presente na escrita de Rodenbach; cidade essa que, pelas suas características intrinsecamente medievais, proporciona um clima de interioridade bem ao gosto dos simbolistas que evocam, através da sua escrita, a riqueza da dimensão (aparentemente) oculta do subconsciente. Rodenbach pega obsessivamente no *topos* da cidade, na realidade urbana da Flandres (Bruges, Gand, Antuérpia) e interioriza de forma original as coisas concretas, evocando e sugerindo, através de analogias, o desconcerto existencial sentido no final do século XIX. Desta forma, a sua escrita passa a ser o espelho das ambiguidades e contradições de uma época em profunda mutação. Ao fazê-lo, encara a vida na sua totalidade: matéria ↔ espírito. O real impõe-se insistentemente ao poeta através das suas memórias, mas não é destruído, é idealizado. Vale, enquanto ponte para a transcendência, o sonho...

Na sua escrita, os elementos autênticos do universo flamengo (canais, torres, sinos, ‘béguines’) conjugam-se com os elementos da imagética simbolista (cisnes, lagos, repuxos, lua), através de correspondências inesperadas que se estabelecem entre as personagens e a cidade, por onde estas vagueiam à procura do seu eu profundo - «l’unique objet de l’art»<sup>19</sup> para os simbolistas. Os motivos vegetais, as pedras musgosas, a água, com os seus reflexos e a sua profundidade misteriosa são caros aos simbolistas, daí que a cidade de Bruges, com os seus canais, os seus parques e lagos, a vegetação abundante devido à humidade do clima chuvoso, seja propícia a esta ambiência de clausura («aquário mental»), aparentemente imóvel e estagnada, oculta; revelando, no entanto, uma grande turbulência interior.

As águas profundas para os simbolistas proporcionam analogias fantásticas com o mundo onírico e o imaginário inconsciente do âmago mais profundo do ser. A paisagem simbolista rejeita o mundo exterior, pois privilegia a paisagem interior, a paisagem da alma, para, através dela, o poeta captar as manifestações do (seu) eu mais íntimo através de nuances inesgotáveis e de infinitas sugestões.

Nos romances *Bruges-la-Morte* e *Le Carillonneur*, a clausura mental dos protagonistas é evidente, na medida em que o universo existencial das personagens principais está circunscrito ao espaço fechado da cidade (medieval) de Bruges. Este espaço tradicional, estático, morto é sinónimo da desolação íntima do sujeito que nela se refugia da realidade exterior desagregadora e descontínua. Deste modo, a

---

<sup>19</sup> ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, p. 135.

cidade espelha a vida interior das personagens (do poeta), que nela procuram o seu equilíbrio psicológico, numa ruptura evidente com a realidade (modernidade) *extra-muros*. Por isso, o que vem de fora é uma ameaça à estabilidade mental das personagens: Jane (*Bruges-la-Morte*) e Barbe (*Le Carillonneur*) – as estrangeiras. Estas são elementos estranhos, que criam a desestabilização psíquica dos protagonistas, justificando as suas atitudes desesperadas / insanas.

Tal como a cidade está morta, também Hugues e Joris estão (querem estar) mortos. Hugues vive a morte através da memória da falecida mulher. Procura desesperadamente o seu fantasma e mata sem piedade Jane, a dupla viva, que se atravessa no seu caminho. Joris, infeliz ao lado da espanhola (porque incapaz de a compreender / amar), impossibilitado de viver o seu amor na cidade morta (Joris / Godelieve) rejeita a cidade viva (Bruges aberta ao mar), entrega-se à morte, suicidando-se.

O poeta ao evocar até à exaustão a cidade medieval / Bruges, idealizando-a, através de múltiplas correspondências, luta para que o equilíbrio ancestral do imaginário colectivo se mantenha, isto é, para que a cidade, enquanto organismo vivo, ameaçador, não se imponha. É desta ambiguidade entre o registo real e o simbólico que reside a modernidade da escrita rodenbachiana.

### 3. Rodenbach e o Simbolismo.

O símbolo não é uma abstracção imposta, mas algo que emana das formas, das próprias coisas, do real.<sup>20</sup>

Ao lermos a obra de Georges Rodenbach, apercebemo-nos de uma grande sensibilidade «fin de siècle», pelo seu cunho espiritual e pela necessidade de enveredar pela transcendência emocional, defendendo uma concepção mística da obra de arte.

O «abstracteur de quintessence» (como lhe chama Robert de Montesquieu na obra: *Diptyque de Flandre / Triptyque de France*, 1986) revela uma capacidade invulgar em criar um universo imaginativo próprio, a partir da realidade que vivenciou na sua infância e juventude, na sua bem amada terra natal – a Flandres.

Introspectiva e intuitivamente, Rodenbach vai ao encontro das subtis sensibilidades das profundezas da alma, quando capta de forma criativa e única as percepções sinestésicas do real (vivenciado / imaginado), através do «moi intérieur», e as transpõe para o campo verbal, mediatizando o seu sentir profundo com a mensagem veiculada na matéria poética dos seus textos. Deste modo, num processo de espiritualização do mundo sensível, transporta a realidade concreta que o rodeia para o espaço abstracto da idealização – a «divine transposition» mallarmeana, onde a palavra reflecte («mutation alchimique de l'acte d'écriture»<sup>21</sup>) a memória do real – paisagens, coisas, pessoas..., guardando a sua fisionomia, embora na distância das reminiscências / recordações estes ganhem uma transcendência tal que se mistificam, daí que a sua «littérature n'a pas à mimer le monde, elle n'en est pas en quelque sorte la duplication. Il y a seulement création, lorsque le fait de nature est appréhendé de l'intérieur, transpose en acte de pensée et de langage, et qu'il réapparaît transcendé dans le texte».<sup>22</sup>

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 humanos / as) 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 ,

---

<sup>20</sup> COELHO, Paula Mendes, *Questões da poética simbolista. Do Romantismo à Modernidade*, Lisboa, FCT / FCG, 2006, p. 212.

<sup>21</sup> GORCEIX, Paul, «Introduction Générale», in: *Fin de Siècle et Symbolisme en Belgique*, op. cit. , p. 63.

<sup>22</sup> Idem.

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.

Ao fazê-lo, exterioriza o seu eu profundo e dá conta das suas preocupações obsessivas (porque humanas, tão universais!) em relação ao *topos* citadino (cidades flamengas como: Bruges, Gand, Antuérpia), enquanto reflexo das grandes contradições sócio-económicas do final do século XIX.

Rodenbach trabalha, em simultâneo, a geografia urbana e a sua influência na psique humana, recorrendo à dialéctica do aberto / fechado, daí a frequente metaforização entre a cidade e as suas personagens. Circula, por isso, num imaginário intimista balizado por objectos (sinos, janelas, *bibelots*, retratos, jarras, móveis, ...) localizados em espaços (interiores / exteriores) fechados (quartos, casa, torres, cidades medievais). Cria uma mística à volta desses objectos (fetichizados) e estabelece complexas relações e correspondências entre eles, como se laços invisíveis os unissem...

Nestes *décors*, próprios de um imaginário espacial decadente, as personagens vagueiam inexoravelmente para um final trágico (*Bruges-la-Morte* / *Le Carillonneur*), como se espelhassem na sua existência efémera e fatídica os medos e as angústias próprias de uma sociedade pessimista que resiste a uma nova era de grandes alterações tecnológicas e industriais.

Esta atitude passiva, face à impossibilidade de interferir numa mudança inevitável, leva Rodenbach a criar personagens hesitantes, decadentes, vítimas do peso das tradições, incapazes de se libertarem do círculo rotineiro das suas vidas fechadas (tal como as cidades labirínticas em que vivem...), se bem que «cette incertitude quant à la réalité des choses témoigne de la vision et de la visée modernes de cet écrivain entré dans l'ère du soupçon»<sup>23</sup>.

Este universo simbólico de objectos do domínio intimista, descrito por Georges Rodenbach, convida o leitor à contemplação, transportando-o para viagens imaginárias, recuperadas por memórias pessoais, despoletadas pela visualização mental de determinados objectos carregados de plurissignificações / estereótipos culturais, como por exemplo, os relógios, os sinos, os espelhos..., cuja função narrativa remete

---

<sup>23</sup> BERTRAND, Pierre, *Le Monde de Rodenbach*, op. cit. , p. 78.

simbolicamente para estados de espírito contraditórios, vivências passadas, traumas arrumados no inconsciente, recordações esquecidas no nevoeiro do tempo, originando toda uma reinterpretação melancólica da realidade, que o silêncio ajuda a consubstanciar. No fundo:

Le contemplateur-poète désire n'être plus qu'une 'âme au cristal aplani', non plus une simple plaque photographique qu'impressionnent les choses, mais une surface parfaitement lisse, qui ne lui renvoie que le reflet de ces choses, de la même manière que le ciel réverbère et double dans son miroir le monde sensible.<sup>24</sup>

Deste modo, evidenciam-se os aspectos mais significativos da alma oculta das coisas / pessoas; o lado escondido, que só existe no sonho mais profundo e que certas palavras por magia podem materializar, quando harmoniosamente dispostas na folha branca do papel...

---

<sup>24</sup> GORCEIX, Paul, «Introduction Générale», *Fin de Siècle et Symbolisme en Belgique*, op. cit. , p. 62.

#### 4. A cidade enquanto universo simbólico-literário.



La place du marché <sup>25</sup>

Les rues, les façades, les quartiers cessent d'être muets: non point parce qu'ils transmettent un message venu d'ailleurs, mais parce qu'ils sont les témoins de l'histoire individuelle et collective des hommes. Toute ville et toute la ville s'exposent comme l'horizon indépassable de nos serments, de nos luttes et de nos rencontres.

Pierre Sansot <sup>26</sup>

Ao longo dos tempos a cidade sempre foi sinónimo de poder. Poder social, económico, religioso e político. Quando as grandes cidades caíam nas mãos dos inimigos, caíam as nações, os impérios, as civilizações... Para o bem e para o mal, a urbe concentra em si o melhor e o pior dos homens, já que «La ville, semble-t-il, ne

<sup>25</sup> [http://digitheque.ulb.ac.be./index.php?id=1036&type=98&no\\_cache=1&tx\\_ttnews](http://digitheque.ulb.ac.be./index.php?id=1036&type=98&no_cache=1&tx_ttnews) (28/12/07)

<sup>26</sup> SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2004, pp. 74,75.

peut nous donner que ce que nous avons mis en elle et qu'elle nous restitue»<sup>27</sup>, provocando repulsa e atracção: quem lá está, quer sair; quem lá não está, quer entrar...

Mais do que um espaço (fechado), funciona como um organismo vivo, que se constrói e se destrói a cada momento «par les pas de ses habitants»<sup>28</sup> atribuindo-se-lhe adjectivos como: «‘vivante’ ou ‘animée’ ou ‘colorée’ ou ‘passante’ ou ‘populaire’ ou ‘fréquentée’ ou ‘chaude’»<sup>29</sup> ou recorre-se aos seus antónimos, para a caracterizar de forma negativa, como se tivesse uma alma, uma vontade, uma linguagem própria (s), «enfin peuplée de mots qui se déplacent, qui se tordent, qui grossissent, qui tourbillonnent et parfois explosent, quand un peuple se révolte.»<sup>30</sup>, daí o ser constantemente personalizada (algo de estranho tratando-se do género feminino). Apresenta-se, ora jovem, ora envelhecida; ora respeitavelmente senhoril, ora sedutora e libertina. Essa feminilidade pode estar associada à libido masculina e ao ritual iniciático dos jovens mancebos, que procuravam, como marco da sua maioridade, a ida ao «quartier des Filles qui, pour certains, permettait à la fois de conquérir la ville, la femme, l’amour.»<sup>31</sup> Conquistar a cidade / a mulher é descobrir os seus enigmas, é descodificar os seus mistérios, é penetrar nos meandros obscuros do seu lado secreto e único, é entender o seu sexto sentido de sibila astuta e sábia ...

Cidade – amiga / inimiga / mulher / amante, é porto de abrigo e / ou espaço de deriva / perdição. Nela nos perdemos e nos encontramos: no espaço labiríntico das suas ruas, avenidas, praças e encruzilhadas; nos seus becos, parques e jardins... Cidade com / sem rios / lagos / cais; junto ao mar ou no interior mais profundo... Cidade feita de madeira, de pedra, de betão, de vidro, de metal; repleta de multidões anónimas, que no turbilhão incessante do seu dia-a-dia a constrói e lhe dá vida / morte:

Les hommes aiment se perdre dans les cités, dans les rues populeuses: ils y reconnaissent la chaleur douteuse de leur propre espèce, ils y assouvissent, consciemment ou non, certaines aspirations, vers ce qui est las, dans la promiscuité des boulevards, des bistrotts, des ports.<sup>32</sup>

Por tudo isto, a cidade sempre foi uma das mais importantes representantes míticas comum a todas as civilizações, encerra em si uma eterna dualidade antagónica,

---

<sup>27</sup>Idem, p. 78.

<sup>28</sup>Idem, p. 209.

<sup>29</sup>Idem, p. 263.

<sup>30</sup>Idem, p. 274.

<sup>31</sup>Idem, p. 327.

<sup>32</sup>Idem, p 358.

daí o seu encanto, mesmo no sentido maravilhoso do termo – enquanto espaço que enfeitiça – qual esfinge vaticinando estranhos oráculos: amedronta e fascina; repele e atrai!!!

Deste modo, a literatura vai procurar, nos primórdios do imaginário, a fonte mítico-simbólica para construir novas formas de representar a cidade, de acordo com a evolução das sociedades / mentalidades, já que a imagem da cidade, com a sua inesgotável polivalência, «remete assim, por um lado, para um lugar de corrupção, perversão (Babilónia, Sodoma e Gomorra), destruição (Tróia) e, por outro, para um lugar de revelação e perfeição (a Jerusalém Celeste), imagem ambivalente, visão ainda extremamente enraizada na cultura ocidental.»<sup>33</sup>

Os poetas immortalizam as suas cidades de eleição: Lisboa de Pessoa, Paris de Baudelaire, Dublin de Joyce, Bruges de Rodenbach (só para citar alguns exemplos). Estas foram / são cantadas como se de gente se tratasse, como se tivessem um corpo e uma alma, como alguém que se dá, recebendo em troca o afecto dos que nela habitam / aram e são capazes de detectar / sentir os seus cheiros, as suas cores, os seus sabores, a sua atmosfera, o seu lado mais profundo e misterioso, e de os traduzir metaforicamente na sua escrita. Porém, a cidade, enquanto testemunha da existência do poeta, metamorfoseia-se em sua confidente, como se o destino deste se jogasse entre si próprio e esse espaço / presença, cuja ausência / distância, ele não suporta, tratando-se de um sentimento de posse, por vezes, obsessivo / doentio. Estranho fenómeno este, que torna o homem / poeta dependente do espaço que habita física e mentalmente.

Exemplos que materializam esta dependência (fatal) são os protagonistas de Rodenbach – Hugues Viane (*Bruges-la-Morte*) e Joris Borluut (*Le Carillonneur*). O próprio Georges Rodenbach vive em Paris, mas o seu espaço psicológico de eleição é Tournai, Gand, Anvers, Ostende, Bruges – as pequenas cidades da sua terra natal - ao ponto de Bruges se ter transformado «pour lui la cristallisation mythique de son rêve»<sup>34</sup>, o seu ponto de referência, onde todas as memórias convergem; o cenário ideal de todo o seu imaginário afectivo, que «deviendra un thème obsessionnel de son œuvre»<sup>35</sup>, seja em poesia, seja em prosa. Alimentando, assim, o sonho do seu regresso sempre adiado, mas desejado (!). Poder-se-á colocar a questão: - Deseja, de facto, regressar ao seio maternal da pátria (Flandres) ou deseja, simplesmente, (re) viver o

---

<sup>33</sup> Idem, pp. 153 - 156.

<sup>34</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 55.

<sup>35</sup> Idem, p. 34.

passado da infância / juventude, perdido nas memórias e doirado pela distância espaço-temporal? Trata-se aqui também, como diria Mircea Eliade, do «mythe de l'éternel retour», de uma vontade (in / consciente?) de «annuler le temps écoulé, abolir l'histoire par un retour continu *in illo tempore*, par la répétition de l'acte cosmogonique»<sup>36</sup> ou a «espiral» própria do ser humano, de acordo com as palavras de Gaston Bachelard: «Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets sans fin»<sup>37</sup>.

Esta luta contra a inexorável passagem do tempo, Rodenbach fá-la através da catarse literária, escrevendo até à exaustão acerca da emblemática cidade de Bruges, transformada em estereótipo da pura, inocente e casta Flandres - «l'âme flamande intégrale», segundo as palavras da personagem Farazyn (*Le Carillonneur*), o grande defensor da causa flamenga. Georges Rodenbach procura, desta forma, encontrar (-se) a relação entre o (seu) «eu» profundo e o que lhe é exterior (em contexto real e / ou imaginado), através de sugestões, analogias, correspondências sinestésicas típicas da intensa atmosfera emocional criada pela simbiose entre a paisagem urbana e o estado de alma do sujeito de enunciação. Esta empatia entre o espaço e os sentimentos humanos, só é possível quando se entende a cidade numa relação de igual para igual, encarando-a «comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir.»<sup>38</sup>

Assim sendo, a cidade, psicológica, antropológica e sociologicamente, é reconhecida como um espaço de fascínio e de repulsa; se estamos lá dentro, sentimo-nos fechados, esmagados, prisioneiros; se estamos fora, sentimo-nos numa espécie de terreno vago, indefinido, fazendo-nos falta os seus muros protectores e o vaivém contínuo das suas gentes.

Facilmente humanizada, a cidade é mãe, quando acolhe, e é madrasta, quando expulsa. Metáfora da vida e da morte, é amada e odiada, segundo as circunstâncias. Qual ser vivo: nasce, cresce, transforma-se, envelhece e, por vezes, morre. Pode até renascer das cinzas... De acordo com as palavras de Michel Ragon, «Sans cesse la ville bouge, se transforme, se métamorphose. Rien ne ressemble plus à un être vivant que ce corps de pierre.» (*L'Homme et Les Villes*). Ora, nesta linha de pensamento é Rodenbach quem diz, também, que «Les villes sont un peu comme les femmes: elles ont leur temps

---

<sup>36</sup> ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Éditions Gallimard, 1969, p. 98.

<sup>37</sup> BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Quadrige / PUF, 2007, p. 193.

<sup>38</sup> RODENBACH, Georges, «Avertissement», in: *Bruges-la-Morte*, GF Flammarion, 1998, p. 49.

de jeunesse et d'épanouissement; puis vivent le déclin, et les lézardes chaque jour accrues au long des murs augmentent péniblement les rides de leur vieillesse.» (*Agonie des villes*). Deste modo, a cidade (personificada no feminino), enquanto universo poliédrico (físico / espiritual), é o *décor* ideal para as vivências humanas mais profundas, como está bem patente no universo poético / narrativo de Georges Rodenbach; pois, a cidade das suas fantasias será sempre «Soeur aimée et haïe à la fois, telle est la 'ville flamande abandonnée'; qu'elle soit Bruges, ou sans nom, la ville est toujours femme chez Rodenbach»<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> BERTRAND, Jean-Pierre, *Le Monde de Rodenbach*, op. cit. , p. 86.

## II. A presença da cidade na escrita poético-narrativa de Rodenbach: análise comparativa.



Jusqu'au bout de la ville et jusqu'au bout du monde<sup>40</sup>

### ➤ Texto narrativo

- *Bruges-la-Morte*

Bruges prend pour le lecteur une autre dimension, projetée au delà de la réalité ordinaire. [...] au point qu'elle est devenue l'image mythique de la Flandre<sup>41</sup>

- *Le Carillonneur*

Ce n'est certes pas un hasard, si le lecteur local rejoint ici, comme dans *Bruges-la-Morte*, la topographie de la ville, ses monuments et ses hauts lieux, ses ghildes, si importantes pour l'art flamand, ses confréries de peintres et de sculpteurs, ses oeuvres d'art (Memling), ses us et coutumes aussi<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Flammarion, 1998, p. 87.

<sup>41</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p.150.

<sup>42</sup> Idem, p. 193.

➤ Texto poético

- *La Jeunesse Blanche*: «Béguinage Flamand», «Les cloches», «Les dimanches», «Vieux quais»

Avec ce recueil, l'idée prend forme d'associer la cité à sa vie intérieure, la ville médiévale, repliée sur son passé, transfigurée, au point de renvoyer l'image d'une âme spleenétique et de devenir l'emblème de la décadence fin de siècle.<sup>43</sup>

- *Le Règne du Silence*: «Paysages de ville»

La correspondance entre la ville déchue et la nostalgie mortiphère du moi s'est cristallisée définitivement ici. Le poète a découvert l'équivalent de son moi.<sup>44</sup>

- *Le Miroir du ciel natal*: «Une surtout la plus triste des villes grises»

Sur le fond d'une atmosphère crépusculaire, associée au Nord, avec ses villes nostalgiques, ses églises et ses cloches, Rodenbach réussit à faire naître une impression de mysticisme en mettant en place un réseau de thèmes, de signes et de couleurs, qui renvoient à une imagerie religieuse.<sup>45</sup>

A problemática da cidade é, como é sabido, um tema recorrente em toda a obra narrativa, dramática e poética de Georges Rodenbach.

Esta temática é o fio condutor de todo o seu imaginário discursivo, dando voz às (suas) memórias (pessoais) de um povo (flamengo) esquecido nas brumas penumbráticas das suas paisagens melancólicas e nos meandros das ambiguidades das relações políticas franco-belgas.

Se as pequenas cidades do Norte da Flandres são um pretexto para falar no âmago mais profundo do seu ser, são também uma forma de passar uma mensagem, fazendo a ponte cultural / artística entre (a conservadora) Bruxelas e (a elitista) Paris, onde acabou por se exilar definitivamente.

---

<sup>43</sup> Idem, p. 42.

<sup>44</sup> Idem, p.77.

<sup>45</sup> Idem, p. 221.

Ao retratar a cidade «interior» por excelência, este pintor das pitorescas cidadezinhas flamengas do Norte da Bélgica, rejeita a modernidade caótica imposta pelo progresso e pela industrialização do final do século XIX.

Quando privilegia o (delimitado) espaço (circular) das cidades medievais da província belga, como cenário ideal do seu universo literário, quer fixar um modelo urbano em vias de extinção, já que a cidade deixou de ser um espaço fechado (metonimicamente exemplificado pelo microcosmos das *Béguinages* - «Le Béguinage, c'est une ville à part dans l'autre ville, un enclos mystique qui demeure comme un coin de prière inviolé»<sup>46</sup>), arrumado, definido, para ser algo de instável, mutante, inseguro.

Ora, Georges Rodenbach defende uma cidade idealizada / parada (tal como as águas estagnadas / mortas dos seus canais); por isso, esta deixa de ter a sua dimensão real e passa a ser mitificada, alimentando, deste modo, o equilíbrio mental do poeta e o seu desejo de regressar ao paraíso perdido da infância (burguesa) / ao útero materno (cidade – mãe / protectora).

### **1. Justificação da escolha do *corpus*.**

A leitura de *Bruges-la-Morte* (1892) desencandeia uma grande curiosidade pela obra de Georges Rodenbach. Esta é considerada por muitos a sua obra prima. Nela sobressai, de imediato, a temática citadina no seu máximo esplendor, visto tratar-se de um texto centrado na cidade flamenga de Bruges, cuja realidade histórica serve de *décor* natural ao romance.

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).

O cerne da questão está aqui. Mais relevante que a efabulação do romance é a linha psico-patológica / sociológica que atravessa toda a obra (romance / poema em prosa / novela?), a qual permite confundir o espaço de deambulação da personagem com o seu estado de espírito, justificando, assim, a influência do meio no subconsciente

---

<sup>46</sup> GORCEIX, Paul, «Villes et Paysages de Flandre», «Bruges», Extraits de Georges Rodenbach, *Évocations* Bruxelles, Renaissance du Livre, 1923», in: *Georges Rodenbach – Les essais critiques d'un journaliste*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 307.

humano, através de uma rede invisível de relações / analogias / correspondências, capazes de condicionar / alterar a sua vida interior; e, por conseguinte, os seus comportamentos e atitudes.

Quando exploramos a obra rodenbachiana, constatamos a persistência desta problemática; isto é, o quanto esta influência directa da cidade no eu profundo, marca, de forma notória, a sua escrita.

Fazendo parte das obras escolhidas, *Le Carillonneur* (1897), o último romance do escritor / poeta dá continuidade à matriz temática de *Bruges-la-Morte*. Também, neste caso, a nevrose suicida da personagem principal (Joris) remete para aspectos específicos da vida cultural da Flandres no final do século XIX, como se a obra fosse um espelho, onde se reflectem todas as aspirações estéticas / artísticas / sociais / políticas do seu autor: a causa flamenga e o futuro de Bruges, cidade-museu - «Bruges-la-Morte» ou cidade modernizada - «Bruges-Port-de-Mer»?

A obra poética de Rodenbach dá continuidade à interiorização de recordações vividas ou imaginadas na sua mítica Flandres.

Em *La Jeunesse Blanche* (1886), considerada pelo próprio autor a sua primeira obra literária, o poeta inicia o longo processo de associação da cidade à sua vida interior. Esta recolha poética, fortemente autobiográfica, evoca a sua infância e juventude (o branco simbolizando a idade da inocência) através da descoberta da vida secreta das coisas e da cidade em consonância com a alma (palavra-chave). Cidade esta, ainda não nomeada, mas já bem presente, com os seus canais, sinos, «pignons», as suas torres e igrejas.

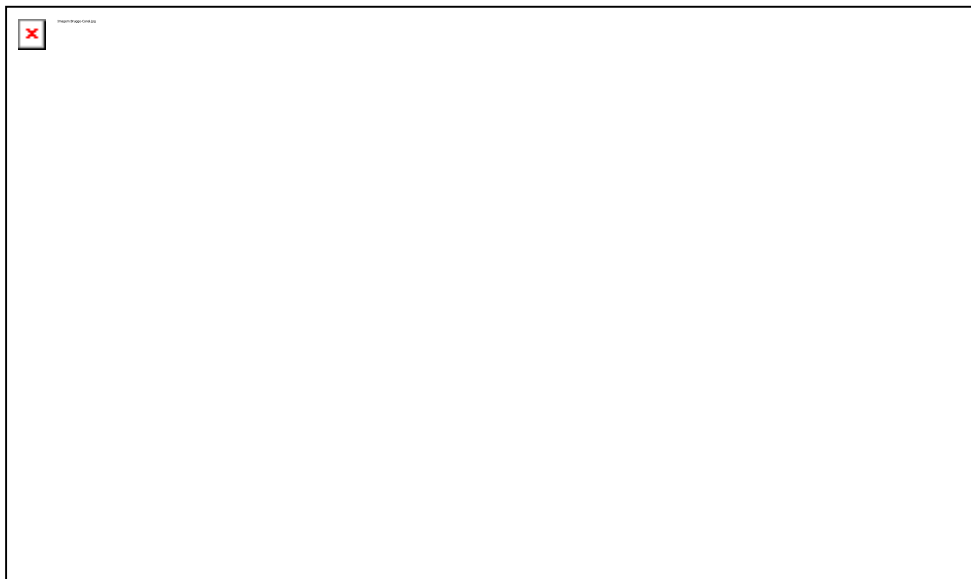
O conjunto poético *Le Règne du Silence* (1891) mantém o encaminhamento introspectivo centrado na alma transposta para as imagens paisagísticas / os objectos circundantes, numa constante analogia entre o meio envolvente, que o silêncio propicia / materializa, tendo como pano de fundo o ambiente decadente e nostálgico das velhas cidades flamengas.

A sua última recolha de poemas: *Le Miroir du Ciel Natal* (1898 – ano da morte do poeta) remete, ainda e sempre, para as correspondências entre os elementos do mundo exterior / palpável da cidade e o mundo interior / oculto das recordações / dos sonhos.

A cidade, (in)visível, nomeada ou não, é, pois, o que une o *corpus* seleccionado, confirmando a matriz inspiradora de grande parte da obra de Rodenbach, que nunca se conformou com a decadência fatal das cidades da Flandres flamenga, as quais caíram,

depois da sua época de oiro na Idade Média, «dans la misère et l’oubli»<sup>47</sup>; embora, na sua perspectiva «parmi ces déchéances de l’histoire et cette détresse entre toutes lamentable, une agonie de ville – c’est Bruges, la reine détrônée, qui se meurt là-bas de la mort la plus taciturne et la plus émouvante, parce que Bruges aujourd’hui oubliée, pauvre, seule dans ses palais vides, fut vraiment une reine dans l’Europe d’autrefois»<sup>48</sup>.

## 2. A cidade flamenga nos textos seleccionados.



Rodenbach a vu, en visionnaire, que le destin des cités flamandes était aussi, à côté de leur essor industriel, d’être un des derniers conservatoires de l’Europe médiévale.<sup>49</sup>

A cidade, tanto nos textos narrativos, como nos poéticos, surge em duas vertentes antagónicas, que se completam. Por um lado, a cidade é retratada objectivamente (o próprio romance *Bruges-la-Morte*, de forma inovadora para a época, mostra fotografias de Bruges), sendo descritos os seus elementos arquitectónicos e

---

<sup>47</sup> GORCEIX, Paul, «Villes et Paysages de Flandre» - «Bruges» - Extraits de Georges Rodenbach, *Évocations*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1923», in: *Georges Rodenbach – Les essais critiques d’un journaliste*, op. cit. , p. 303.

<sup>48</sup> Idem, p. 303.

<sup>49</sup> GORCEIX, Paul, «Annexe du Dossier: Villes et Paysages de Flandre, Une Note», in: *Georges Rodenbach – Les essais critiques d’un journaliste*, op. cit. , p. 301.

paisagísticos típicos (espaços abertos: ruas, praças, canais, fachadas, pontes, palácios, cais... / espaços fechados: o interior das casas: divisões, móveis, *bibelots*, retratos, cortinas, rendas...); por outro lado, a cidade é apresentada subjectivamente, na medida em que, recorrendo a artifícios estético-literários (metáforas, imagens, analogias, metonímias, correspondências, sugestões, símbolos...), esta vai entrando em vários campos conotativos, dando ao discurso uma dimensão fantástica de natureza mítico-simbólica, que extravasam o mero espaço físico, por onde deambulam as personagens.

Tanto em *Bruges-la-Morte* (exs. Quai du Rosaire, Rue Flamande, Lac d'Amour, Cathédrale Saint-Sauveur, Hôpital Saint-Jean, Théâtre), como em *Le Carillonneur* (exs. La grande Place de Bruges, L'enclos du Béguinage, Rue Cour de Gand, Rue Courte de l'Équerre, L'Hôtel de Ville, Maison du Greffe, Hôtel de la Gruuthuus), os percursos são bem delineados, assemelhando-se as obras em questão a autênticos roteiros turísticos, podendo-se fazer, ainda hoje, os percursos das personagens na velha e labiríntica cidade de Bruges.

Só que estas personagens não passeiam calma e contemplativamente pela bela e mágica cidade de Bruges, vivendo experiências amorosas felizes. Estas personagens deslocam-se pelo centro da cidade carregadas de preocupações, de angústias, de dúvidas existenciais. Debatem-se com problemas de ordem moral (católica), condicionados pela dialéctica do bem e do mal; daí que, se arrependam dos seus comportamentos, dos seus pecados da carne, dividindo-se entre a pureza imaculada das Béguines, que tanto respeitam, e o prazer dos sentidos:

L'intrigue de *Bruges-la-Morte* est scandée par les promenades de Hugues Viane à travers la ville. Ces déplacements, forcément répétitifs, épousent les atermoiements de l'âme tantôt pieuse, tantôt sacrilège du héros.<sup>50</sup>

Esta dualidade está bem patente no dilema amoroso de Joris Borluut (*Le Carillonneur*), ao dividir o seu coração pelas duas irmãs: Barbe (mulher fatal / demónio - «L'Espagnole») e Godelieve (mulher anjo: «La Flamande») - «Au sommet de la tour, il voulait Barbe. Quand il était redescendu dans la vie, il aimait Godelieve»<sup>51</sup>.

Hugues, assombrado pelas memórias da sua bem adorada esposa morta, estabelece uma relação com Bruges doentia / mórbida (ofelização da cidade),

---

<sup>50</sup>BERTRAND, Jean-Pierre, GROJNOWSKI, Daniel, «Dossier documentaire – Les lieux», in: *Bruges-la-Morte*, Georges Rodenbach, G Flammarion, 1998, p. 311.

<sup>51</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, Bruxelles, Le Cri édition, 2000, p.108.

identificando o seu luto com a cidade morta / decadente, numa união de penumbras, silêncio e tristeza. Esta analogia é ligeiramente ultrapassada quando o viúvo, vítima de uma ilusão fantasmagórica, vê em Jane Scott, uma jovem actriz inglesa, por quem se apaixona, a dupla da sua mulher, devido às (aparentes) semelhanças físicas entre elas. Esta fantasia levá-lo-á à perdição, quando descobre o malogro dessa falsa crença, encontrando, de novo, na cidade, o consolo, que as suas ruas estreitas, vazias, cinzentas, lhe proporcionavam nas suas errantes deambulações nocturnas, completamente submetido à sua geografia arquitectural fechada e ao seu clima pesado de chuvas e brumas constantes, que o envolviam num manto protector de cidade confidente e amiga, como se, através do processo de decomposição, o corpo da amada se diluísse por osmose na atmosfera húmida da cidade. Rodenbach pega no mito de Ofélia para exaltar a problemática do enigma existencial, a efemeridade da vida, a morte enquanto forma transcendental do ser; neste caso, materializada na cidade, o que permite a Hugues ter uma atitude mística face à sua mulher morta, elevando-a a um patamar superior, a um estádio idealizado de perfeição. Tal como «Ophélie ne meurt jamais, elle ne peut mourir, car ses cheveux se nouent comme un feuillage»<sup>52</sup>, também a falecida mulher de Hugues Viane viverá para sempre no seu coração...

Também Joris, o arquitecto, eleito carrilhoneiro da cidade, estabelece uma relação muito próxima com Bruges (paixão de cariz religioso), ao defender a sua reabilitação de forma a que se transforme numa capital da Arte e um local de peregrinação mundial: «un musée d'art, tout cela qui était la meilleure destinée de Bruges. Sa renommée, comme telle, s'établissait. Des artistes, des archéologues, des princes commençaient à affluer de partout»<sup>53</sup>. Este seu ideal artístico trar-lhe-á muitos dissabores, quando confrontado com o partido de Farazyn que defende, sobretudo, a reabilitação económica da cidade, ligando-a, de novo, ao mar. Considera, pois, que este projecto destruirá: «la beauté de la ville: on abatrait des portes, des maisons précieuses, des quartiers antiques, on tracerait des avenues, des voies ferrées, toute la laideur du commerce et des affaires modernes»<sup>54</sup>.

Quando percorre Bruges, Joris debate-se com estas preocupações, mas outras se lhe juntam, quando se relaciona com as belas (antinómicas) irmãs: Barbe e Godelieve.

---

<sup>52</sup> COELHO, Paula Mendes, «'La ville intérieure'dans l'oeuvre de Georges Rodenbach», *Ariane*, n.13, Revue d'études littéraires françaises, Littérature et Culture, organisation de Kelly Basílio, Lisboa, 1995, p. 107.

<sup>53</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, Bruxelles, Le Cri édition, 2000, p.176.

<sup>54</sup> Idem, p. 168.

Com ambas vive paixões tão violentas que culminam com a destruição psicológica dos três: Barbe enlouquece, Godelieve retira-se para o Béguinage de Dixmude e Joris dedica-se fanática e obsessivamente a Bruges. Decepcionado com o amor («L’amour de la femme est fallacieux et vain!»<sup>55</sup>), Joris volta-se para o amor da cidade e para a missão de a reconstruir, ressuscitando as suas fachadas, dando vida aos seus monumentos seculares, tornando-a cada vez mais bela, com o seu saber e a sua sensibilidade de arquitecto. Entrega-se, por isso, de corpo e alma ao seu ideal. Todavia, ao ser destituído do seu cargo de arquitecto da cidade de Bruges, acaba por se suicidar, quando não consegue levar a cabo o seu intento: defender a sua dama / a sua amada (a sua cidade) ameaçada pelo progresso, pela descaracterização da sua arquitectura / atmosfera medieval: «Borluut, d’abord, s’indigna, se desola; il était vaincu décidément; ses efforts, sa longue campagne n’étaient parvenus à rien entraver; dans ce Parlement où seule, une étroite politique règne, personne ne parla au nom de l’art.»<sup>56</sup>»

Ambos os romances são construídos tendo por base a mesma estrutura temática: as paixões amorosas são substituídas pelo amor pela / da cidade, a solidão é preenchida, nos dois casos, pela entrega incondicional a uma outra paixão, sempre latente: BRUGES. Em *Le Carillonneur* este sentimento intensifica-se gradativamente até à tragédia final em que a morte se impõe e analogicamente se confunde com a própria cidade (também ela morta): «Il ne s’intéressait plus à rien, pas même à la Ville qu’il avait aimée d’un si vivace amour»<sup>57</sup>. Já em *Bruges-la-Morte* a fusão personagem / cidade é mais contínua, visto que a empatia entre a cidade morta / Ofélia / Hugues se faz sentir desde o início, sendo Bruges uma escolha da personagem para vivenciar o seu luto: «face à face avec la ville – sans plus personne entre la ville et lui. Certes, il l’avait choisie, cette Bruges irrémédiable, et sa grise mélancolie»<sup>58</sup>.

As personagens (alucinadas / psicologicamente frágeis – Hugues mata Jane / Joris suicida-se) transpõem as suas fortes emoções do plano do real (relações amorosas concretas) para o plano do irreal (relação amorosa com a cidade). Os afectos recalcados, porque impossíveis, são projectados para a cidade estática / eterna, sempre presente, sempre (de ruas / braços abertas /os) à sua espera... No delírio final, no alto do *beffroi*, onde Joris, em agonia, se isola / refugia, dá-se a erotização da própria cidade: «Tentation de ses seins revus, dardant leurs pointes, toutes durcifiées dans le

---

<sup>55</sup> Idem, p. 165.

<sup>56</sup> Idem, p. 209.

<sup>57</sup> Idem, p. 217.

<sup>58</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 230.

metal, comme d'un éternel désir! Et celles des croupes aussi, nerveuses, arquées sous le baiser! Toute la folie de la chair l'obséda»<sup>59</sup>.

Há um elemento citadino que, simbolicamente, interliga estes dois mundos antagónicos de representação da cidade, o físico e o psicológico – o «beffroi» - com os seus sinos, a sua figura imponente, elevando-se às nuvens cinzentas da Flandres. Este símbolo do imaginário cultural flamengo aproxima a terra (a concreta topografia citadina) do céu (o mundo oculto / místico dos sonhos, dos desejos, do ideal, da religião).

A célebre divisa de Joris Borluut: «Au dessus de la vie!» tipifica a necessidade de elevação (pessoal / moral), a subida às alturas - «La tour (...) est, pour nous, un agrandissement de la verticalité des maisons plus modestes qui tout de même, pour satisfaire nos rêveries, ont besoin de se différencier en hauteur»<sup>60</sup> - como se «l'ascension vers la plus tranquille solitude»<sup>61</sup> tornasse possível a distanciação entre o eu e a cidade que o oprime. Ao visualizá-la do alto da grande torre, liberta-se das suas teias afectivas e procura a salvação da sua alma, a cura dos seus males, a transcendência mística do absoluto. Não o vai conseguir! As suas limitações humanas (um ser vencido pelas contingências da vida) levam-no a sentir-se atraído pelo abismo e a encontrar na morte o desfecho da sua perdição: «Il avait cédé à la tentation de la chair, au piège de la femme. Il aime des corps au lieu de n'aimer que la ville»<sup>62</sup>.

O mesmo acontece em *Bruges-La-Morte*. Também neste caso, o protagonista se sente atraído pela presença das torres (falicamente relacionadas com a ameaça dos pecados da carne em contraste com a castidade defendida pelos costumes severos do catolicismo): «Les hautes tours dans leurs frocs de pierre partout allongent leur ombre. Et il semble que, des innombrables couvents, émane un mépris des roses secrètes de la chair, une glorification contagieuse de la chasteté»<sup>63</sup> e pela mística do seu simbolismo, como se no alto dos seus campanários se pudesse libertar dos seus demónios interiores: «Oh! oui! Hugues aurait voulu être ainsi. Rien qu'une tour, au-dessus de la vie! [...] cette passion envahissante dont à présent il souffre comme d'une possession»<sup>64</sup>. Deste modo, surge, mais uma vez o *leitmotiv* poético «au-dessus de la vie», escolhido pelo autor para exorcizar a paixão, o tempo, a morte, como se as sombras imensas das torres

---

<sup>59</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 206.

<sup>60</sup> BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit. , p. 41.

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> Idem, p. 220.

<sup>63</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p.117.

<sup>64</sup> Idem, pp. 189, 190.

e o Cântico dos seus sinos, indiciassem a fatalidade da morte, já ela própria presente na cidade de águas paradas e de ruas desertas - «Déjà il commençait à être pareil à la ville. Il se retrouvait le frère en silence et en mélancolie de cette Bruges douloureuse, *soror dolorosa*»<sup>65</sup>. Esta dor, este sofrimento, funciona como uma mediação entre o sujeito de enunciação e o mundo (citadino) que o rodeia, ou seja, uma experiência mística (facilitada pelo omnipresente ambiente religioso: igrejas, catedrais, conventos, Béguinages, procissões...) que, no fundo, pretende levá-lo à salvação eterna.

Nas recolhas poéticas, é, sobretudo, a dimensão mais subjectiva que é abordada, embora os elementos cénicos continuem a ser os mesmos, do ponto de vista temático, como se a prosa e a poesia (e vice-versa) se completassem.

No poema «Les cloches» (*La Jeunesse Blanche*), o tema das torres e dos sinos personificados surge como recordação da juventude associada ao clima e à topologia das cidades flamengas do Norte, identificando-se o eu à cidade sonhada: «Je songe à d'anciens soirs lorsque le vent du nord / sonnait du haut des tours (vv 1,2) [...] / On entendait passer la voix d'airain des cloches» (v.8).

O poema «Vieux quais» (*La Jeunesse Blanche*) retrata toda uma atmosfera típica destas cidades nostálgicas num fim de tarde, onde a luminosidade do pôr-do-sol e depois da lua se repercute melancolicamente nos velhos muros, nas fachadas, nos vitrais e nas águas paradas dos canais; e, «Tout agonise tout se tait» (v 25), «Les vieux quais dormants dans le soir solennel» (v 17), «les canaux bleuis à l'heure où l'on allume / Les lanternes (vv 21 / 22), ao som do «gémir des cloches dans la brume» (v.24).

Nas «Paysages de Ville» (*Le Règne du Silence*), a cidade também não é denominada, mas a imagética das cidades flamengas do Norte: «déclinantes et seules» (v 1), com a sua «ceinture de remparts» (v 3), continua presente no toque mágico / místico dos seus sinos: «les clochers sont de moroses aïeules» (v 2), transparecendo esta ambiência nas reminiscências dos «jours d'enfance» (v 38) dos distantes «Dimanches d'autrefois!».

O mesmo acontece em «Une surtout, la plus triste des villes grises» (*Le Miroir du Ciel Natal*) em que há todo um campo lexical que remete directamente para a personificação da cidade de Bruges, apesar da ausência do nome próprio. Logo no primeiro verso, que dá o título ao poema, está patente a ideia já repetidamente

---

<sup>65</sup> Idem, p. 193.

anunciada em *Bruges-la-Morte*: «sa pensée serait à l'unisson avec la plus grande des Villes Grises. Mélancolie de ce gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint!»<sup>66</sup>. Neste texto poético, o diálogo (eu lírico / cidade) facilita a compreensão das contradições internas do «moi» perante a cidade morta: «les roseaux dont l'eau s'encombre / Sont des flûtes de mort où ne chante que l'ombre» (vv 13, 14); porém, ao mesmo tempo, demonstra o reflexo das coisas na sua alma e vice-versa, como se de um espelho se tratasse, sentindo-se uma cumplicidade profunda entre o sujeito de enunciação e a (sua) alma angustiada da cidade: «Ah! Mon âme se brise!» (v 2). Também aqui, a «l'ombre du beffroi» (v 4) e «les cloches que j'écoute» reflectem os medos do subconsciente, sendo atribuído à matéria um valor espiritual através das correspondências entre as coisas (*beffroi / cadran / cloches*) e os sentimentos – tristeza, agonia, morte. Há neste poema a nítida transposição do mesmo tema já trabalhado em *Bruges-la-Morte*, verificando-se que a cidade exerce, de uma forma doentia e inexplicável, um ascendente no eu lírico / poeta; visto que, esta o vai seduzindo através da sua voz que «murmure dans l'absence» (v 2) / «murmure avec sa voix d'agonie» (v 3) / «reprend avec tendresse» (v 7) / «s'obstine, encor plus tendre» (v 11).

No *corpus* analisado, a cidade impõe-se nas suas duas vertentes: material e espiritual; mas, importa referir que, quando se fala abstractamente em «ville», esta é «Bruges» e, quando se nomeia Bruges, esta representa, simbolicamente, todas as cidades flamengas, cuja atmosfera, tradição, cultura e história, Georges Rodenbach não queria deixar morrer; pois, este escritor / poeta / jornalista quis revelar ao seu público parisiense «la typicité des cités flamandes, de leur paysage et de l'état d'esprit qui y régnait»<sup>67</sup>.

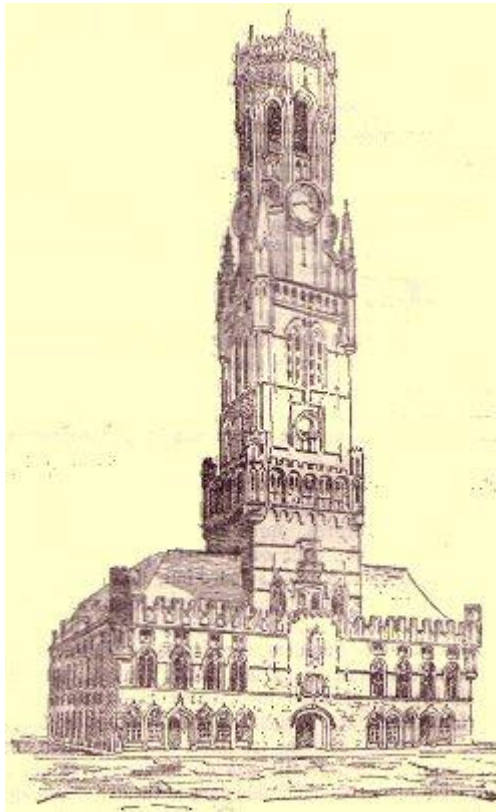
---

<sup>66</sup> Idem, 129.

<sup>67</sup> GORCEIX, Paul, «Villes et Paysages de Flandre - Note», in: *Les essais critiques d'un journaliste*, op. cit. , p. 301.

### 3. Elementos-chave do *décor* citadino de Rodenbach.

Les villages, derrière la mousseline où l'écran des vitres apparaissent immobiles rangés comme des portraits. Ah! Toute la mélancolie de ce coin du monde oublié! C'est comme un cimetière de villes mortes<sup>68</sup>



Bruges (Le Beffroi)

Pensar no *décor* citadino de Rodenbach, é vivenciar a atmosfera melancólica, dolente e tranquila das cidades flamengas do norte da Bélgica, com o seu ar arrumado e limpo, cujo casario de traça medieval se dispõe harmoniosamente à volta de uma «Grande Place», dominada pela figura imponente do seu «beffroi». Esta praça central é / era o centro nevrálgico onde as trocas comerciais / sociais / culturais se fazem / faziam: «La place publique m'apparaît surtout comme le lieu de rencontre entre deux cultures, la populaire et la savante. À l'occasion du marché et de la foire, le monde

---

<sup>68</sup> RODENBACH, George, «Villes Flamandes», Supplément du Figaro, 13 novembre 1894, in: *Les essais critiques d'un journaliste*, op. cit. , 2007.

paysan pénètre dans la ville. Il y rencontre la culture marchande, la culture ecclésiastique et même la culture chevaleresque»<sup>69</sup>.

Antes de mais, deve-se distinguir os espaços exteriores (ruas, cais, praças, fachadas, ...) dos interiores (divisões das casas: corredores, salões, quartos...); sendo que, a própria cidade se desmultiplica em espaços obviamente exteriores, como as praças, onde se cruzam as gentes no seu quotidiano, se juntam aos domingos ou em dias festivos (ex. Procissão «des Pénitents de Furnes», *Le Carillonneur*, troisième partie: «L'Action», Chapitre V) e outros de vertente interiorizada, marcadamente isolados, quais «ilhas» intransponíveis, como é o caso das Béguinages, cujos muros encerram um mundo à parte, uma cidade dentro de outra cidade - «Oh! ces curieux et uniques couvents s'éternisant en Flandre, dans la tristesse des villes mortes, non seulement à Bruges et à Gand, mais en de plus infimes et déchues: à Courtrai, Termonde, Malines [...]»<sup>70</sup>.

A cidade, em si mesma, funciona como um espaço fechado / enclausurado em contraste com o espaço aberto / livre do campo, devido às muralhas que a cercam e às portas que lhe dão acesso (ex. Bruges – Porte Sainte Catherine, Porte de Gand, Porte d'Ostende, ...). Protege-se, assim, das constantes ameaças e salvaguarda a sua identidade própria, aumentando-lhe o prestígio e a individualidade. Ainda hoje, se entregam simbolicamente as chaves das cidades em cerimónias especiais:

La ville est par essence fortifiée, entourée de hautes murailles ponctuées de tours, percées seulement de quelques portes surveillées. [...] toutes montrent, souvent par des raccourcis saisissants, un paysage compact de bâtiments enfermés dans un strict rempart, sévère, imposant, paysage qui se veut symbole et incarne une sorte de mystique de l'indépendance.<sup>71</sup>

Na Idade Média, o desenvolvimento económico das cidades da Flandres permitiu-lhes negociar com o poder político liberdades e privilégios, que levaram à sua prosperidade e autonomia, ainda hoje bem patentes nas fachadas dos seus belos edifícios, nos medalhões e insígnias esculpidos na pedra das fachadas, nos sumptuosos palacetes e magníficas catedrais, documentos autênticos de um passado enriquecido pelas trocas comerciais e pelo fabrico de tecidos: «Le gouvernement de Bruges acquiert

---

<sup>69</sup> CHÉDEVILLE, A., LE GOFF, J. et ROSSIAUD, J., *La ville en France au Moyen Âge*, Histoire de la France Urbaine, Éditions du Seuil, 1998, p. 369.

<sup>70</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, «Dossier documentaire», op. cit. , p. 309.

<sup>71</sup> HEERS, Jacques, *La ville au Moyen Âge*, Librairie Arthème Fayard, 1990, p. 328.

une large autonomie, et ses libertés lui permettent d'accueillir les marchands étrangers, allemands, anglais, italiens, qui donnent à la ville un caractère cosmopolite, dans le grand réseau commercial de l'Occident»<sup>72</sup>.

Necessário será ter em conta a fisionomia típica destas cidades de traça medieval, que no seu conjunto topográfico / arquitectural (muralhas, edifícios civis e religiosos, praças, pracetas, ruelas, becos...) põe a tônica no dito plano «rádio-concêntrico» (Jean-Pierre Leguay)<sup>73</sup>, dominado por um centro circular ou oval (praça central), onde todos / as eixos / artérias confinam, sendo que estes / as são interligados /as por transversais em arco de círculo, mais ou menos regulares, que acompanham os contornos da muralha que envolve todo o aglomerado urbano, rasgada estrategicamente por portas de entrada / saída: «No Ocidente – à excepção da Inglaterra – todas as cidades estão cercadas de muralhas; símbolo da unidade conseguida ou obra do príncipe, as muralhas identificam a cidade»<sup>74</sup>. Frequentemente, neste pólo central existe uma determinada construção (ou várias) com um carácter fortemente atractivo que funciona como um íman aglutinador de toda a vivência cidadina: uma catedral, uma igreja, um castelo / palácio, um mercado (coberto ou não), para onde toda a população converge, através de um «enchevêtement de lignes brisées, de courbes, de traces en baïonette, un labyrinthe de couloirs tortueux et mal éclairés»<sup>75</sup>.

A origem desta preferência, comum à maior parte das cidades medievais flamengas, ainda é muito pouco clara e controversa, se bem que esta configuração pareça (à época) muito vantajosa, em termos defensivos e de escoamento populacional, em caso de necessidade de ajuntamento rápido e eficaz, pois «l'accès au coeur de la localité de quelqu'endroit d'où l'on vient, s'en trouve facilité et l'impression d'unité collective paraît renforcée»<sup>76</sup>. A vivência *intra muros* possibilita, de facto, uma maior segurança / sobrevivência «ao abrigo das muralhas que sustinham as pessoas a cavalo e os salteadores; depois, não morrer de fome, dado que a cidade possuía reservas, capitais, uma força suficiente para levar a porto seguro os seus carregamentos de trigo; finalmente, a esperança de sobreviver nos períodos de desemprego e de miséria, graças

---

<sup>72</sup> ROUX, Simone, *Le monde des villes au Moyen Age*, Paris, Hachette Supérieure, 2004, p. 60.

<sup>73</sup> LEGUAY, Jean-Pierre, *La rue au Moyen Âge*, Rennes, Éditions Ouest-France, 1984, pp. 28, 29.

<sup>74</sup> LE GOFF, Jacques, (direction) et autres auteurs, *O Homem Medieval*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 101.

<sup>75</sup> LEGUAY, Jean-Pierre, *La rue au Moyen Âge*, op. cit. , p. 30.

<sup>76</sup> Idem, p. 28.

à distribuição de rações, às migalhas da rapina, do poder e da caridade, as três irmãs que as muralhas cidadinas tornaram mais fortes»<sup>77</sup>.

Para além desta perspectiva prática, existe também o lado espiritual que tanto condiciona / influencia os homens. É o narrador de *Bruges-la-Morte*, quem dá conta desta atmosfera contagiante ao falar das ruas estreitas, sombrias e soturnas de Bruges: «Des rues, portant des noms de saintes ou bienheureux, tournent, obliquent, s'enchevêtrent, s'allongent, formant un hameau du Moyen Age, une petite ville à part dans une autre ville, plus morte encore»<sup>78</sup>, ou o narrador de *Le Carillonneur*, que a propósito do emaranhado de ruelas desta cidade, onde é fácil as personagens se perderem, escreve: «le dédale des rues de Bruges, enchevêtrées et tournantes»<sup>79</sup>.

A cidade fechada dentro das suas muralhas tem algo do universo familiar. Metaforicamente, a cidade é uma casa (daí as portas de entrada / saída - «Les portes suscitent, en outre, les rêveries, permanentes, de la serrure, du pêne, de la clef»<sup>80</sup>). Ali, todos se conhecem, coabitando, para o bem e para o mal, o mesmo espaço, o que provoca inconscientemente uma fenomenologia que «vise donc à se situer en ce point où l'homme et la ville – le sujet et l'objet – ne sont pas encore séparés, et n'existent que l'un par l'autre»<sup>81</sup>.

Esta dependência (Homem ↔ Cidade) está bem retratada na obra poético-narrativa de Georges Rodenbach. Um belo exemplo da importância social / pessoal da «Grande Place» (de Bruges) é a descrição efectuada, logo no início do I Capítulo da obra *Le Carillonneur*, aquando do concurso de «carillonneurs», em que à volta do majestoso «beffroi» a população («la foule») se reúne para decidir quem será o novo carilhoneiro, tal é a importância dada ao som divino dos quarenta e nove sinos do carrilhão secular, que aglutina em si a alma de toda a Flandres e a sua continuidade *ad eternum* - «la voix de son passé»<sup>82</sup>. Este episódio e a descrição do espaço envolvente fazem sobressair os elementos-chave (edifícios / fachadas) das praças centrais das cidades flamengas:

---

<sup>77</sup> LE GOFF, Jacques, (direction) et autres auteurs, *O Homem Medieval*, op. cit. , p. 101.

<sup>78</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p. 161.

<sup>79</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 146.

<sup>80</sup> SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, op. cit. , p. 124.

<sup>81</sup> Idem, p. 13 (Préface de Mikel Dufrenne).

<sup>82</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 16.

Les fenêtres étaient garnies de curieux, et aussi les gradins qui flanquent de fins escaliers les pignons de la Grande Place. Celle-ci apparaissait bariolée, joliment frémissante. Le lion en or de l'Hôtel de Bouchoute étincelait tandis que la vieille façade où s'accroche carrait ses quatre étages, ses briques enluminées. En face, le Palais du Gouverneur opposait ses lions de pierre, gardiens héraldiques du vieux style flamand, qui avait reconstruit là une belle harmonie de pierres grises, de vitraux glauques et de sveltes pinacles.<sup>83</sup>

Através deste detalhe descritivo, apercebemo-nos de que a cidade, tal como uma casa, é decorada com a identidade própria de quem lá mora: «les oeuvres d'art, les orfèvreries, les architectures, les maisons aux airs de cloîtres, les pignons en forme de mitres, les rues ornées de madones, le vent rempli de cloches»<sup>84</sup>; desta forma, ao lermos as obras *Bruges-la-Morte* e *Le Carillonneur* damos conta de uma série de referências exteriores típicas do *décor* citadino flamengo, que vão sendo apontadas sistemática e repetidamente: «armoires de boiserie et de verre»; «pignons»; «espions»; «perrons»; «reverbères»; «quais»; «ponts»; «canaux»; «tours»; «beffrois»; «cloches»; «carillons»; «cadrans». Na realidade, basta visitarmos estas cidades, para nos apercebermos da presença constante destas marcas, como se fossem construídas à imagem umas das outras.

Embora, de forma menos exuberante, a decoração interior também é valorizada, dando ao leitor a noção da importância atribuída naquelas paragens ao conforto do lar (a casa em si / os laços afectivos), não só devido ao clima inóspito (de chuvas constantes), mas também, devido aos princípios morais católicos, cujo núcleo central é a família.

Em *Bruges-la-Morte*, a descrição pormenorizada da confortável casa de Hugues Viane, junto do «Quai du Rosaire», em Bruges, evidencia micro-espacos interiores («salons»; «chambres»; «corridors») e objectos («mobilier»: «sophas», «divans», «fauteils», «commodes», « tiroirs»; «portes»; «cheminées»; «guéridons»; «murs»; «rideaux»; «mousselines»; «miroirs»; «lustres»; «coussins»; «linge»; «revues»; «livres»; «coffrets»), que dão alma à casa e penetram na vida interior da personagem, ora consolando-a (como é o caso da «boîte de cristal où reposait la tresse» da amada morta), ora incomodando-a (quando esta vai «pleurer devant les portraits de la défunte»).

---

<sup>83</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 7.

<sup>84</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p. 210.

Em *Le Carillonneur*, a temática ligada à decoração de exteriores / interiores é uma constante, ou não fosse a personagem principal Joris Borluut, o arquitecto da cidade de Bruges, apostado até à obsessão em recuperar a traça original desta bela cidade medieval («il retrouvait et remit à neuf des centaines de maisons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. De plus, il venait d'achever sa reconstitution de la Gruuthuus qu'il considérait comme son chef-d'oeuvre.»<sup>85</sup>), lutando até ao fim contra o projecto de Bruges-Port-de-Mer, que iria arruinar a beleza melancólica e mística de Bruges: «Il n'y avait qu'à continuer dans ce sens, restaurer les palais et les demeures, isoler les clochers, parer les églises, compliquer la mysticité, agrandir les musées»<sup>86</sup>.

O gosto pelos trabalhos decorativos / plásticos / estéticos, também está bem patente nas palavras e na acção da personagem Bartholomeus, que, apaixonadamente («la décoration le mode suprême de la peinture»<sup>87</sup>), se entrega à execução de um vasto fresco de quatro painéis na «Salle des Séances» do «Hotel de Ville» de Bruges: «Il les avait exécutés au point de vue du lieu de leur destination, en harmonie avec le style du monument, la couleur des murs et des boiseries, l'inflexion du plafond, le jour sobre qui, à travers les vitraux, règne dans cette salle d'apparat»<sup>88</sup>; ou até, nas constantes referências aos grandes mestres da pintura primitiva flamenga, como Jan Van Eyck ou Hans Memling. Também não é por acaso que se dá tanta ênfase à casa do idoso antiquário Van Hulle (grande amigo / sogro de Joris), um velho edifício, situado na «Rue des Corroyeurs», minuciosa e fielmente restaurado por Joris Borluut: «une antique demeure à double pignon dont la façade de briques s'historiait, au-dessus de la porte, d'un bas-relief [...]. La porte, les serrures, les vitraux, tout avait été savamment reconstitué selon les vieux styles, tandis que les briques furent mises à nu, rejointoyées à neuf, avec, ça et là, la patine des années laissée intacte sur les pierres»<sup>89</sup>. Neste espaço, Van Hulle, «moins antiquaire et marchand que collectionneur»<sup>90</sup>, guardava verdadeiras preciosidades: «faïances»; «armoires de verre»; «bijoux»; «colliers»; «bahuts»; «bibelots rares»; «vieux meubles»; «curiosités flamandes»; etc... e uma sofisticada colecção de relógios, local onde «Van Hulle passait des journées entières dans son Musée d'horloges»<sup>91</sup>.

---

<sup>85</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 88.

<sup>86</sup> Idem, p.74.

<sup>87</sup> Idem, p. 58.

<sup>88</sup> Idem, p. 179.

<sup>89</sup> Idem, p.14.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Idem, p. 33.

Este apreço pelo belo e o gosto por restaurar as obras de arte denota a grande sensibilidade artística do povo flamengo e a sua grande necessidade de preservar a sua identidade, a sua cultura e a sua língua: «Qu'on rétablisse ici le flamand, et la race est neuve, intacte, telle qu'au moyen âge»<sup>92</sup>; daí, a presença assídua do objecto livro, a compor a decoração interior das casas, dos centros de convívio, e não só dos tradicionais espaços culturais.

Na intersecção dos espaços exteriores / interiores temos outro elemento muito valorizado na arquitectura local: a janela («maisons aux fenêtres long-voilées»<sup>93</sup>), fonte da escassa luz solar («Une lumière juste, une de ces vibrantes lumières du Nord – où le soleil devient d'argent à travers on ne sait quelle gaze grise – entrain par les fenêtres»<sup>94</sup>) e fronteira entre o que se esconde / o que se vê...

A janela, por onde entra a nostálgica paisagem dos canais de águas mansas, que reflectem casas, árvores, sombras, silhuetas: «[...] dont les fenêtres donnaient sur le quai du Rosaire, au long duquel s'alignait sa maison, mirée dans l'eau»<sup>95</sup>, escondendo as vidas ocultas naquelas casas de fachadas harmoniosas, mas tristes: «la grande demeure silencieuse mettant des écrans de crêpe aux vitres»<sup>96</sup>, sempre fechadas: «des vitres comme des yeux brouillés d'agonie»<sup>97</sup>, misteriosas: «aux fenêtres embéguinées de rideaux de mousseline»<sup>98</sup>, donde as mulheres escondidas / enclausuradas observam pelos «espions» o movimento das ruas / canais e vêem passar dolentemente os cortejos e as procissões, decoram a paisagem citadina, dando-lhe uma personalidade muito própria e uma magia sedutora, carregada de «voyeurisme». O «espion» é, para um estrangeiro, um objecto decorativo original, por se se tratar de um espelho colocado no exterior das casas, com a função assumida de permitir observar o que se passa lá fora sem se ser visto, o que não deixa de revelar uma sociedade peculiar, com uma mentalidade fechada, pouco transparente, desconfiada, mesquinha até:

Rien n'échappe en cette ville inoccupée et sévère, où la curiosité maligne alla jusqu'à inventer ce qu'on appelle un *espion*, c'est à dire un miroir double, fixe sur l'appui extérieur des fenêtres, afin qu'on puisse, même de l'intérieur des maisons, contrôler les

---

<sup>92</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , 17.

<sup>93</sup> Idem, p. 167.

<sup>94</sup> Idem, p. 57.

<sup>95</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p.52.

<sup>96</sup> Idem, p. 51.

<sup>97</sup> Idem, p. 70.

<sup>98</sup> Idem, p. 86.

rues, surveiller toute allée et venue, capturer, en cette sorte de piège, les sorties, les rencontres, les gestes qui ne se savent pas épiés, les regards où tout se prouve<sup>99</sup>.

Nos textos poéticos, os elementos simbólicos da cidade fazem despoletar as sensações e os sentimentos mais profundos do eu lírico, relacionados com as suas vivências passadas na sua «mère Flandre».

O poema «Les cloches» (*La Jeunesse Blanche*) gira à volta das torres e dos seus sinos, cujos sons nostálgicos, ainda tocam na mente do sujeito poético, trazendo-lhe recordações distantes no espaço e no tempo.

No poema «Vieux quais» (*La Jeunesse Blanche*) está patente uma panóplia de vocábulos que remetem para o campo lexical da cidade flamenga: «vieux murs» / «vieilles rues» (estrofe 2 / v 4); «façades» / «vitraux» / «murs» (estrofe 3 / vv 1,4); «pignons» / «escaliers» (estrofe 4 / vv 1,2); «quais» / «ponts» (estrofe 5 / v 1); «canaux» / «lanternes» / «cloches» (estrofe 6 / vv 1,2, 3); que, no seu todo, retratam a atmosfera melancólica da cidade flamenga, onde «tout agonise et tout se tait» (estrofe 7 / v 1).

Em «Paysages de Ville» (*La Reine du Silence*), os «clochers» (estrofe 1, v 2), as «cloches» (estrofe 3, vv 1,2) e a «ceinture de remparts» (estrofe 1 / vv 3, 11) materializam a nostalgia dos domingos tradicionais da infância, sinónimo de tristeza, solidão e monotonia, algo próprio de uma mentalidade fechada e rígida, da qual o sujeito poético não se consegue libertar: «Or toujours le dimanche est comme aux jours d'enfance» (estrofe 4 / v 1).

Em «Une surtout, la plus triste des villes grises...» (*Le Miroir du Ciel Natal*), o discurso poético está direccionado para a presença imponente do «beffroi» (estrofe 2 / v 2) e para a simbologia da sua sombra, que amedronta, no seu subconsciente, o eu lírico. Sendo destacados outros elementos relacionados com este emblema das cidades flamengas: «cadran» (estrofe 3 / v 2); «cloches» (estrofe 3, 4 / vv 1,2); assim como, outros ícones citadinos: os «quais», os «canaux» e o «cygne», cuja elegância e brancura (luz), em contraste com os tons pardos / escurecidos da cidade, remete simbolicamente para a pureza do absoluto e da plenitude da alma.

Todas estas «coisas» / objectos / lugares adquirem um papel muito activo no psiquismo de Rodenbach e no das suas personagens, criando na sua escrita imagens

---

<sup>99</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit., 2000, p. 145.

poéticas, geradas no universo dos sonhos e do inconsciente, que lhe dão uma unidade espiritual muito própria e profunda, como se a matéria completasse a sua alma, numa fusão plena, através das impressões, intuições e sensações transmitidas.

De todos os elementos do *décor* citadino de Georges Rodenbach, destaca-se, pela sua grandeza e simbologia, o «beffroi». A sua verticalidade (fálica) impõe-se na paisagem urbana à distância e *in loco*, sendo impossível evitá-lo / ignorá-lo, pelo seu tamanho e pela sonoridade («du fond des temps»<sup>100</sup>) dos seus carrilhões:

Le vieux beffroi surtout se dresse héroïque et obstiné, car si on n’y conserve plus les chartes et privilèges dans un coffre de bois bardé de fer, l’âme même de la Flandre y demeure toujours inaliénable et incorruptible; et c’est son battement, comme celui d’un coeur rouge, qui marque encore les pulsations de l’heure dans les rouages du grand cadran.<sup>101</sup>

Onde quer que se esteja, visual e / ou auditivamente a sua presença afirma-se. Dentro ou fora, na base ou no alto da espiral da sua imensa escadaria (Beffroi de Bruges – 83 m de altura; 366 degraus), é impossível resistir à atracção fatal do abismo que o «beffroi» possibilita vivenciar: «On en regardait l’intérieur comme un abîme. On avait la sensation d’être au bord d’une falaise qui plonge à pic dans la mer»<sup>102</sup>.

No fundo, o «beffroi» simboliza os receios, os medos, a pequenez dos homens, face à imensidão dos céus / do universo. Subir os seus degraus, pode ser um percurso iniciático, mas pode ser, também, uma forma de se alcançar a transcendência da espiritualidade (perdida). A sua longa existência (o «beffroi» de Bruges data de 1240) contraria a efemeridade da vida humana. Ao fazer a ponte entre o passado, o presente e o futuro, marca, deste modo, a História de um povo, orgulhoso das suas especificidades culturais.

C’est de là-haut que personnage et lecteurs ont pour la première fois une vision d’ensemble sur la ville. Vision centrée du beffroi qui émerge de la Grand-Place, au centre de la ville: vision sur un paysage circulaire, entouré par l’eau de la mer, mais une eau maternelle, pas une eau pénétrante.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 10.

<sup>101</sup> Idem, *Les essais critiques d’un journaliste*, op. cit. , p. 328.

<sup>102</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 41.

<sup>103</sup> COELHO, Paula Mendes, «La ville intérieure dans l’oeuvre de Georges Rodenbach», op. cit. , p. 103.

#### 4. Apontamentos cromáticos ligados à meteorologia.



Pour le *gris*, certains veulent y voir le symbole de la mort terrestre et l'identifient à l'immortalité spirituelle, c'est-à-dire à une résurrection promise pour ceux qui désirent la régénération. C'est une demi-tente, elle tient nécessairement, selon ses proportions, dans un sens plus ou moins positif du bien et du mal.<sup>104</sup>

O universo poético-narrativo de Georges Rodenbach é atravessado pela presença constante de um elemento natural – a água - nas suas múltiplas variantes: mar, rios, lagos, gelo, orvalho, nevoeiro, bruma, lágrimas, nuvens, gotas, chuva... A água está intrinsecamente ligada à meteorologia e aos estados de alma, condicionando também os cenários, os ambientes, a luminosidade e as cores da cidade. Esta funciona como o fio condutor, o elemento primordial aglutinador de toda a escrita, o suporte material dos diferentes / inquietantes sentimentos e preocupações do sujeito de enunciação, como não podia deixar de ser numa região fortemente contemplada por um clima agreste, influenciado pelo mar do Norte, húmido e chuvoso e uma geografia com uma rede de canais, que propicia uma fisionomia própria às cidades e uma atmosfera muito relacionada com a água (os canais são autênticas estradas; os barcos meios de transporte / veraneio, fonte da subsistência diária e habitações; os cais e as pontes fazem parte integrante da paisagem urbana).

---

<sup>104</sup> CHAMPS, René, *Miroir et Lumière*, Sens, Éditions Traditionnelles, 2004, p. 95.

Este elemento altera a atmosfera, os materiais e as cores, condicionando a arquitetura: «Il rendit la vue aux fenêtres aveugles, guérit les pignons perclus, fit se dresser les tourelles accroupies. Il ranima les bas-reliefs, rongés par la pluie et le temps»<sup>105</sup>, a decoração: «...partout les façades, au long des rues, se nuancent à l'infini: les unes sont d'un badigeon vert pâle ou de briques fanées rejointoyées de blanc; mais, tout à côté, d'autres sont noires [...], compensent les tons voisins un peu clairs; et, de l'ensemble, c'est quand même du gris qui émane»<sup>106</sup> e a maneira de ser / sentir das pessoas: «C'est le soir ... il bruine, d'une petite pluie qui s'étire, s'accélère, lui épingle l'âme... / La pluie se hâtait, dévidant ses fils, embrouillant sa toile, mailles de plus en plus étroites, filet impalpable et mouillé où peu à peu Hugues se sentait amollir»<sup>107</sup>.

A água, fonte de vida (águas cósmicas / amnióticas / genesíacas), é personificada como confidente, amiga, companheira do sofrimento interior do homem: «L'eau, pour qui souffre, est une soeur de charité / Que n'a pu satisfaire aucune joie humaine»<sup>108</sup>. Rodenbach estabelece correspondências singulares entre o sujeito e o líquido em questão, parte integrante dos cenários escolhidos, e que tudo envolve, tudo encharca, tudo penetra... Água esta, que lava (o corpo / a alma), que dissolve, que destrói, mas também regenera e reenvia o homem para o mais profundo de si próprio (água da memória ... / água do sonho...), já que, simbolicamente, ela está sempre presente no imaginário humano, enquanto matéria prima existencial, tanto orgânica, como espiritual.

Ao longo de todo o romance *Bruges-la-Morte*, a chuva faz parte integrante do cenário citadino escolhido por Hugues para carpir as suas mágoas, viver a sua viuvez. Na realidade, a chuva coabita com com a tristeza de Hugues / de Bruges - « Et comme Bruges aussi était triste en ces fins d'après-midi! [...] C'est pour sa tristesse même qu'il l'avait choisie et y était venu vivre après le grand désastre»<sup>109</sup>. Como se esse envolvimento aquoso estivesse em sintonia com as lágrimas da sua alma triste. Essa chuvinha múda que caracteriza o clima da Bélgica proporciona uma atmosfera muito *sui generis* que alimenta o sonho / sono e prolonga o tempo (é quase imperceptível a passagem do dia para a noite no Outono / Inverno):

---

<sup>105</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 89.

<sup>106</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , pp. 129, 130.

<sup>107</sup> Idem, pp. 185, 186.

<sup>108</sup> Idem, «Poème XI», in *Le Règne du Silence*, Paris, Charpentier, 1891.

<sup>109</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , pp. 65, 66.

Il y a là, par un miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l'atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une unité de songe à un amalgame de somnolence plutôt grise.<sup>110</sup>

Deste modo, a chuva, ao envolver como um manto diáfano e translúcido a paisagem citadina, cobre-a com os tons de cinzento, uma mistura de branco e preto, a cor da cinza e do nevoeiro, que na simbologia cristã está ligada à ressurreição dos mortos; no fundo, pode-se interpretar esta cor como sendo sinónima da morte terrestre e da imortalidade espiritual, isto é, «une résurrection promise pour ceux qui désignent la régénération»<sup>111</sup>, daí que em *Bruges-la-Morte* esta cor esteja ligada à morte - «Le veuf, ce jour-là, revécut plus douloureusement son passé, à cause de ce temps gris de novembre (...) la cendre morte des années»<sup>112</sup> - e que Hugues se identifique com o luto provocado pela atmosfera cinzenta - «Mélancolie de ce gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint! (...) Mystère de ce gris, d'un demi-deuil éternel! (...) Car partout les façades, au long des rues, se nuancent à l'infini (...) ; et, de l'ensemble, c'est le gris qui émane, flotte, se propage au fil des murs alignés comme des quais»<sup>113</sup> - procurando regenerar-se à medida que: «s'enfonçait dans l'écheveau infini des rues grises (...). Hugues sentait son âme de plus en plus sous cette influence»<sup>114</sup>. Também o narrador de *Le Carillonneur* remete para a «belle harmonie de pierres grises»<sup>115</sup> e para as influências sinestésicas desta constante meteorologia húmida, já que «le site était gris, d'une humidité d'automne»<sup>116</sup> espalha cores e cheiros intrínsecos: «Une odeur de moisissure affadissait l'air. De grandes taches roses et vertes, un tatouage vénéneux, toute une polychromie faite de déchéance et de pluie»<sup>117</sup>, inevitavelmente ligados à tristeza e à morte: «la décomposition qui s'éternisait là, la chimie de la mort qui avait passé dans les pierres»<sup>118</sup>. Aliás, esta ideia também está presente, de forma sistemática, ao longo de *Bruges-la-Morte*, seja em «Il sentait le brouillard contagieux lui entrer dans l'âme aussi, et toutes ses pensées estompées, noyées, dans une léthargie grise» (pág. 188), ou em «cette Bruges irrémédiable et sa grise mélancolie» (pág. 230).

---

<sup>110</sup> Idem, p. 130.

<sup>111</sup> CHAMPS, René, *Miroir et Lumière*, op. cit. , p. 95.

<sup>112</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p.54.

<sup>113</sup> Idem, pp. 129, 130.

<sup>114</sup> Idem, p. 182.

<sup>115</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit. , p.7.

<sup>116</sup> Idem, p. 190.

<sup>117</sup> Ibidem.

<sup>118</sup> Idem , p.190.

A chuva identifica-se com a cidade e vice-versa. Bruges, sem aquela chuva morrinhenta não seria a mesma cidade, não teria inspirado a escrita decadente deste escritor simbolista. É esta chuva mole, densa, taciturna, que torna Bruges misteriosa / enigmática e faz dela o *habitat* ideal para vivenciar / ressuscitar o passado triste de quem a escolheu para se encontrar / perder (?): «C'est comme si la brume fréquente, la lumière voilée des ciels du Nord, le granit des quais, les pluies incessantes, le passage des cloches eussent influencé, par leur alliage, la couleur de l'air»<sup>119</sup>.

Em *Bruges-la-Morte*, a descrição da cidade é sempre acompanhada por aquilo que mais a caracteriza: os canais, os cais... Esta água dormente / calma / silenciosa condiciona visualmente a paisagem da cidade multiplicando como um espelho as fachadas, os monumentos, as igrejas, as torres com os seus sinos; todavia, também influencia outros sentidos, como o olfacto, visto que emana um cheiro bafiento, musgoso, húmido, um cheiro a mofo típico destas cidades nórdicas.

A chuva, caindo de mansinho na água dos canais da «Veneza do Norte», desencadeia uma sensação de simbiose e de totalidade, visto que materializa o ciclo natural da água (céu, terra, lençóis de água, rios, canais, nuvens, chuva e assim sucessivamente...): «[...] par des petites pluies, incessantes en ce Nord, où sans trêve les nuages s'effilochent en bruines»<sup>120</sup>, simbolizando a eterna circularidade existencial.

Se bem que, frequentemente ligada à ideia de fertilidade, como agente fecundador do solo, neste romance de Rodenbach estende-se a outros domínios, ou seja, podemos entender aqui a chuva como sinónimo da fertilidade do espírito, como elemento desencadeador das influências espirituais; daí que, o escritor combine sempre a riqueza psicológica da água com as emoções interiores, para tal recorre a processos sinestésicos e analógicos muito ricos que despertam a sensibilidade dos leitores: «Et cette eau elle-même, malgré tant de reflets: coins de ciel bleu, tuiles de toits, neige des cygnes vogant, verdure des peupliers du bord, s'unifie en chemins de silence incolores»<sup>121</sup>

A água nas suas variantes: nevoeiro, neblina, chuva, modifica as tonalidades e as cores da cidade. E, como é sabido, estas têm uma grande influência nas pessoas, que encontram nelas o impedimento ou o estímulo para encontrarem determinadas respostas, sendo que os aspectos cromáticos podem interagir positiva ou negativamente

---

<sup>119</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p.133.

<sup>120</sup> Idem, p. 222.

<sup>121</sup> Idem, p. 130.

entre o homem e o meio ambiente; pois, estão, de forma intrínseca, ligados às sensações e aos sentimentos, despertando os seus sentidos e incentivando a criatividade. Consciente ou inconscientemente, assume-se que as cores têm o poder de humanizar, atrair / repelir, serenar / excitar, curar e que exercem influência no nosso estado emocional, se bem que haja condicionantes culturais a ter em conta, por exemplo, os povos do norte, do sul, do oriente e do ocidente interpretam e sentem as cores de modos diversos, atribuindo-lhes diferentes simbologias. A meteorologia própria das cidades do Norte da Bélgica faz com que estas sejam retratadas nas obras de Rodenbach como «villes grises» (a rainha é Bruges), daí que as cores colocadas em realce sejam o preto, o branco e o cinzento: «Bruges est la grande Ville Grise. C'est cela qu'il faut peindre. Or le gris est du blanc et du noir. Le gris de Bruges aussi»<sup>122</sup>.

Então, o que simbolizam tradicional e universalmente estas cores?

Quando mencionamos as cores e as interpretamos, fazêmo-lo seguindo parâmetros relacionados com o ser, o conhecimento, o entendimento cosmológico, psicológico e místico, numa tentativa de associarmos às cores uma influência e um poder que condicionam a nossa existência. Normalmente, o preto está relacionado com a ideia de morte, de luto e de terror; no entanto, também se liga ao mistério e à fantasia, significando, ainda, sofisticação, luxo e dignidade. Muitas vezes, está associado ao inconsciente, às águas profundas, às trevas primordiais e à passividade absoluta. Ao representar a falta de luz, é, em simultâneo, a busca dessa mesma luz, a consciência que ilumina o inconsciente. Podemos, também, entender o negro como a cor da noite, das provações e do sofrimento.

Não é difícil extrair desta significação pontos de contacto com as temáticas abordadas por Rodenbach: *Bruges-la-Morte* é atravessada pela ideia de sofrimento (estado emocional de Hugues) e de morte (dupla – a da amada e a da amante assassinada por Hugues); assim como *Le Carillonneur*, que termina com a morte de Joris (suicídio), única saída depois da impossibilidade do amor (mulher / cidade). As diferentes tonalidades de cinzento ajudam a perceber os medos e as depressões dos protagonistas – Hugues: «Toute la rancoeur, le flot des souffrances bues tamisées durant le mois par chaque seconde de l'heure, les soupçons, les trahisons, le guet sous ses fenêtres, dans la pluie – tout cela lui remonta d'un coup...»<sup>123</sup>; Joris: « ... heureux

---

<sup>122</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , pp. 119, 120.

<sup>123</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*. op. cit. , p.268.

surtout de mourir dans le beffroi qui en allongerait, durant l'avenir, un geste de reproche, une ombre – vraiment l'ombre d'un tombeau! – sur la Place Grise»<sup>124</sup>.

O branco, segundo Wassily Kandinsky<sup>125</sup>, é visto como uma não-cor, o símbolo de um mundo onde todas as cores se desvanecem. Actua na nossa alma também como a ausência de som – o silêncio absoluto. Esta cor está, muitas vezes ligada aos fenómenos iniciáticos – é uma cor iniciadora, a cor da revelação, da graça, da sabedoria e da transformação. Como sinónimo de brilho e de luz remete para a pureza da transparência e para a intemporalidade. Associa-se, ainda, à ideia de paz, calma, pureza, inocência... Esta simbologia está bem patente no capítulo XV de *Le Carillonneur* quando, em contraste com o aspecto habitual da cidade de Bruges, esta é descrita como tendo sofrido uma metamorfose, num dia de Inverno, ao apresentar-se coberta de neve (também aqui a água surge como um elemento transformador):

Les flocons étaient accumulés durant la nuit. Maintenant, tandis qu'il montait au beffroi, le soleil émergea, patina les blancheurs. La ville apparut transfigurée et si pure! Les cygnes mêmes, au bord des canaux, se trouvaient humiliés. Blancheurs surnaturelles, diaphanes comme celles des seuls lis. Tout était blanc.<sup>126</sup>

As frequentes ocorrências do branco e do negro correspondem a uma necessidade interior de Rodenbach, pois ambas (por serem opostas completam-se) agem na sua psique, como algo que faz despoletar a inocência e a pureza das suas recordações da infância em contraste com a realidade circundante. Ideia esta, também defendida na recolha poética *La Jeunesse Blanche* (1886). Nas duas obras (em prosa) anteriormente citadas, os cisnes, que vagueiam serenamente pelos lagos e os canais de Bruges, quais aves imaculadas, tipificam, com a sua bela imagem hermafrodita, essa candura, mais ainda, a perfeição desejada. Nesta atmosfera cinzenta, apagada, sem vida, os cisnes são a luz, a esperança de que o amor, a felicidade, afinal, é possível! Nem que seja por breves momentos, quando os namorados passeiam apaixonada e ternurentamente no Lago do Amor (Minnewater). Os cisnes, na sua brancura elegante e sensual, mesmo quando a cidade (estado de alma) permanece acinzentada e escura, são o sinal de que a tristeza pode ser ultrapassada e que é maravilhoso sonhar / amar! - «Seuls, de grands cygnes, les cygnes légendaires de ces canaux, animent ce deuil

<sup>124</sup>Idem, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 217.

<sup>125</sup>CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 128.

<sup>126</sup>RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 92.

depuis des siècles, divins oiseaux de neige et de féerie, vécus là on ne sait d'où [...]»<sup>127</sup>.

A grande originalidade na escrita de Rodenbach está na sua capacidade de materializar com palavras o seu dom de contemplação, absorvendo o que está para lá dos objectos / das cores, qualquer que seja o elemento a que pertençam. Capta a sua essência, penetra no mundo exterior, mergulha na vertente mística do real (o seu lado flamengo) à procura de descortinar o invisível, o lado oculto, vedado ao senso comum. Em suma, assimila as coisas: entrando nelas e fazendo com que elas entrem em si. Para isso, agarra o fugaz, o instantâneo, os aspectos mais subtis da vida, perscutando a sua interioridade (a das coisas / a dele próprio) e, assim, cria imagens inimagináveis («[...] les nobles cygnes, neige hermétique, qui, captifs des canaux, en proie à la pluie, à la tristesse des cloches, à l'ombre des pignons, ont la pudeur du silence et ne se plaignent, avec une voix presque humaine, que quand ils vont mourir...<sup>128</sup>»), que fazem sonhar o leitor, inebriando-o com as suas correspondências sinestésicas e a sua arte verbal, que desperta(m) as sensações mais inesperadas. A sua propensão para o misticismo e a vida contemplativa manifesta-se ao longo de todo o romance *Bruges-la-Morte*, nomeadamente nas analogias sistemáticas e nos processos mentais de Hugues (a personagem protagonista) / de Bruges (a personagem cidade), assim como em *Le Carillonneur*, através de Joris Borluut, que vive, em simultâneo, um drama passionai e um drama cerebral, obcecado pelo apelo do absoluto, acabando por sucumbir ao delírio da sua neurose que o atira fatalmente para o abismo («gouffre», temática tão cara aos simbolistas). No fundo, o caso psíquico da personalidade doentia de Joris alimenta o desejo de transcendência do homem em geral, a sua necessidade de ascender ao infinito (aos céus); alimenta, ainda, o sonho existencial deste se sublimar e alcançar o divino, como está bem patente na frase mais emblemática da obra: «Au-dessus de la vie!».

Analisando, ainda, a água em forma de chuva, verifica-se que existe uma profunda relação / uma forte correspondência entre este fenómeno meteorológico (exteriorização natural observável) e a subjectividade do estado de espírito (factor mental), que se traduz numa profunda melancolia, por vezes, até desespero. De facto, a chuva, que cai certinha, mole, silenciosa, como um véu translúcido, perturba

---

<sup>127</sup> RODENBACH, Georges, *Les essais critiques d'un journaliste*, op. cit. , p. 307.

<sup>128</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 61.

extraordinariamente o pensamento de Hugues Viane, transformando-o num ser aprisionado. Seria da arquitectura medieval da cidade? Seria das suas recordações? Seria do efeito de estufa da chuva miudinha? O que é certo é que à medida que caminhava, a humidade, o nevoeiro, a chuva entranhava-se no seu corpo e, na sua alma, a tristeza aumentava proporcionalmente: «tristes fins de l'après-midi d'hiver abrégées! Brume flottante qui s'agglomère! Il sentait le brouillard contagieux lui entrer dans l'âme aussi, et toutes ses pensées estompées, noyées, dans une léthargie grise»<sup>129</sup>.

A chuva, mesmo metamorfoseada, surge sempre ligada ao sofrimento interior, à tristeza profunda da alma: «[...] malgré la pluie qui s'activait – neige, fondue, boues, ciels brouillés, fin d'hiver, toute la désolante tristesse des choses»<sup>130</sup> Conclui-se, portanto, que a água está associada aos estados melancólicos, aos destinos funestos, ou seja, à própria morte.

A misteriosa cidade de Bruges, «la plus grande des Villes Grises»<sup>131</sup>, personaliza a melancolia das almas eternamente inconsoláveis. Os cinzentos e os tons pardos dos seus muros musgosos, o silêncio musical dos seus imensos sinos (que cantam, castigam, consolam), as suas águas lentas de reflexos baços vestem o luto perene dos seres dados à introspecção meditativa e ao misticismo; se bem que, esta paisagem (tipicamente simbolista) com uma intensa e claustrofóbica carga emocional perderia a atmosfera melodramática sem a presença constante da água (canais / chuva).

Este ambiente de sombras, diáfano, impreciso, incolor, combina bem com o ideal simbolista do final do século. Como defendia Verlaine em 1884 - «Pas la couleur, rien que la nuance!». De facto, todo o enquadramento físico-metereológico de Bruges, visto que impede a visão crua da realidade, facilita a entrada no mundo do sonho / do imaginário e propicia os actos reflexivos e a meditação, numa procura incessante dos meandros mais recônditos do espírito. O fascínio do autor pela patologia psíquica é notório, quando se analisa o comportamento obsessivo de Hugues e a empatia metafórica existente entre esta personagem e a cidade que escolhe para viver o seu luto interior. Enquanto deambula lunaticamente pela cidade (morta), olha para dentro de si e vive (sobrevive!) de forma intensa o seu desgosto, alimentando a esperança de encontrar algures a amada desaparecida para sempre...

---

<sup>129</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*. op. cit. , p. 188.

<sup>130</sup> Idem, p. 222.

<sup>131</sup> Idem, p. 129.

Também os poemas seleccionados giram à volta de toda esta temática meteorológico-cromática que exacerba os sentimentos mais profundos do eu lírico. Em «Les cloches» é o «vent du nord» (est. 1, v 1), o «vent froid» (est. 8, v 1), o «air...glacial» (est.2, v 1), o brouillard (est.1, v 3) e a «brume» (est. 6, v1) que fazem despoletar as reminiscências do passado. Em «Vieux quais», a «brume» (est. 6, v 4) e as fachadas escurecidas pelo tempo e a humidade - «le gothique noirci des pignons» (est.4, v 1) / «invisible et noirâtre demeure» (est.7, v 3) espelham a agonia, a tristeza da chegada da noite nestas cidades mortas. Em «Paysages de ville», a «neige immense, tombe» (est. 3, v 1) e as «nuages» (est. 4, v 3) explicam o tédio, o silêncio e o desencanto dos domingos das «vieilles cités déclinantes et seules» (est.1, v 1). Em *Le Règne du Silence*, os abundantes apontamentos climatéricos: «le vent vindicatif» (est. 1, v 2), «sous la pluie» (est. 1, v 24), «la bise» (est. 1, v 34), «l'eau se désagrège» (est. 2, v 1), «les durs hivers» (est. 4, v 11), «neige qui fond» (est. 6, v 26), «brumes d'hiver» (est. 7, v 1), «l'air frileux du nord» (est. 14, v 2) continuam relacionados aos elementos cromáticos atrás evidenciados – negro, branco, cinzento: «jours gris» (est 1, v 3), «noires cheminées» (est. 1, v 12), «l'air sonore et noir» (est. 1, v 30), «Beaux cygnes / Duvets d'aubépins blancs» (est. 2, v 4), «l'eau noire» (est.2, v 7), «blanches toiles / Du brouillard» (est. 2, v 23), «rares passants en grises silhouettes» (est. 5, v 4), «Au dessus des murs gris» (est. 6, v2), «carillons noirs» (est.13, v 12). E, em «Une surtout la plus triste des villes», mais uma vez, é a chuva - «la pluie automnale qui pleure» (est. 10, v 2) que vai enquadrar as «villes grises» (est. 1, v 1), salientando-se também neste poema as cores escuras dos «carillons noirs» (est. 13, v 12) e dos «murs gris» (est.6, v 2).

De facto, a chuva cria um ambiente de envolvimento contemplativo, adensa os estados de espírito nostálgicos e exalta o que há de mais íntimo no ser humano. A estética simbolista, frequentemente associada à mundividência e à sensibilidade decadentistas que caracterizam a Europa o fim do século XIX, funda-se no princípio da analogia entre o mundo natural e o mundo sobrenatural, entre as coisas e o eu; ora, a chuva, enquanto elemento da natureza, permite (de forma simbólica) uma correspondência profunda com o estado de espírito do sujeito, potenciando na sua polivalência múltiplos significados e variadíssimas sugestões.

5. Os sons da cidade: silêncio vs musicalidade.



Os sinos de Bruges <sup>132</sup>

O silêncio introduz o discernimento na escolha dos assuntos. Permite, além disso, ao homem continuar a olhar o mundo à sua volta, mesmo quando tem dificuldade em compreender determinado facto; o silêncio é, na verdade, a hipótese do simbólico, provoca uma suspensão que permite agarrar as circunstâncias no seu ritmo próprio, a não perder o pé, e a tomar o tempo da reflexão.<sup>133</sup>

Pensar o silêncio é aceitarmos a evidência da morte desde sempre anunciada. A ausência total do som remete-nos ou para o vácuo / cosmos ou para a transcendência divina / sagrada.

O silêncio está, definitivamente, ligado aos estados emocionais mais intensos: reflecte-se a vida, aprecia-se o belo, vive-se o (des) amor / a tristeza / a solidão, sofre-se a dor / doença, a perda de alguém querido, de forma mais profunda, no vazio pleno do

---

<sup>132</sup> Amazon.co.uk

[http://www.amazon.co.uk/gp/product/images/1903517540/ref=dp\\_image\\_text\\_/203...](http://www.amazon.co.uk/gp/product/images/1903517540/ref=dp_image_text_/203...) ... (5/05/07)

<sup>133</sup> LE BRETON, David, *Do Silêncio*, Epistemologia e Sociedade, Instituto Piaget, Trad. Luís M. Couceiro Feio, Lisboa, 1999, p. 73.

silêncio... Por isso, «Le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer».<sup>134</sup> Se bem que possamos entender, segundo Maurice Maeterlinck, o silêncio na sua vertente activa, que expressa «la vie véritable, et la seule qui laisse quelque trace»<sup>135</sup>, tanto em *Bruges-la-Morte*, como em *Le Carillonneur*, o silêncio surge na sua vertente passiva / mística «qui n'est que le reflet du sommeil, de la mort ou de l'inexistence»<sup>136</sup>; isto é, está directamente relacionado com a morte, personificada metaforicamente através da cidade de Bruges, «la plus morte des villes mortes», contrastando com a cidade-luz, a mais viva das cidades, neste final de século melancólico e decadente:

Nous avons voulu retourner un moment dans notre Flandre natale, délayer, dans nos yeux las, Paris, ses bruits, ses crimes, son luxe, ses rampes de gaz, lotionner nos yeux au calme de Bruges, à ses canaux inertes, ses ciels mouillés, le visage d'eau morte de ses béguines. [...] Faire provision de silence!<sup>137</sup>

A relação silêncio / morte é uma constante no *corpus* literário em análise. O viúvo Hugues encontra alguma paz de espírito, identificando a cidade com o seu estado de alma de profunda tristeza, como se esta fosse a própria amada morta:

La ville d'autrefois cette Bruges-la-Morte, dont il semblait aussi le veuf, ne l'effleurait plus qu'à peine d'un glacis de mélancolie; et il marchait, consolé, à travers son silence, comme si Bruges aussi avait surgi de son tombeau et s'offrait telle qu'une ville veuve qui ressemblerait à l'ancienne.<sup>138</sup>

Também Borluut defende que a grande beleza de Bruges reside no seu silêncio e na sua quietude, afirmando:

Ne peut-on aimer aussi la mort, aimer la douleur? La beauté de la douleur est supérieure à la beauté de la vie. C'est la beauté de Bruges. Grande gloire finie! Dernier sourire immobile! Tout s'est recueilli alentour: les eaux sont inertes, les maisons sont closes, les cloches chuchotent dans la brume. Voilà le secret de son charme. Pourquoi vouloir qu'elle redevienne comme les autres? Elle est unique. On marche dans elle comme dans un souvenir...<sup>139</sup>

---

<sup>134</sup> MAETERLINCK, Maurice, *Le Trésor des Humbles*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 9.

<sup>135</sup> Idem, p. 12.

<sup>136</sup> Idem, p. 13.

<sup>137</sup> GORCEIX, Paul, *Les essais critiques d'un journaliste*, op. cit. , p. 331.

<sup>138</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p. 125.

<sup>139</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , pp. 19, 20.

Hugues e Boris querem o silêncio e precisam dele para viverem as suas angústias existenciais e para conseguirem descortinar as causas (ocultas) do seu desespero, pois o silêncio ajuda a discernir os assuntos:

Permite, além disso, ao homem continuar a olhar o mundo à sua volta, mesmo quando tem dificuldade em compreender determinado facto; o silêncio é, na verdade, a hipótese do simbólico, provoca uma suspensão que permite agarrar as circunstâncias no seu ritmo próprio, a não perder o pé, e a tomar o tempo da reflexão.<sup>140</sup>

O silêncio rodenbachiano remete para a mística medieval, enquanto atitude, medida e valor da vida interior, daí que as cidades fechadas medievais surjam como o espaço ideal para o recolhimento e a reclusão (o melhor exemplo são as *Béguinages*), permitindo a introspecção da alma e o processo constante de transposição das coisas para a vida profunda do ser. É o silêncio que possibilita a concentração e o encontro transcendente entre as imagens analógicas das paisagens e dos objectos com a alma. Segundo os princípios medievais, «No decorrer da vida monástica, o silêncio é, portanto, de rigor e a palavra severamente medida»<sup>141</sup>; logo, o silêncio acompanha o recolhimento e incita o homem a desenvolver a sua espiritualidade, disciplinando os seus sentidos. Só «No silêncio entramos em contacto íntimo com o que nos cerca... A verdade aparece no silêncio...»<sup>142</sup>.

Assim, o silêncio (das casas fechadas, dos longos e sombrios corredores, dos quartos frios, dos domingos tristes, da água cativa dos canais, das cidades mortas) é a ponte que aviva as memórias / as reminiscências do passado, propiciando, também, a evasão, o sonho. De facto, o silêncio é o refúgio da mente em contraponto com a vida agitada do «dehors», sempre conotado com algo hostil, que incomoda, magoa, faz sofrer. O sujeito de enunciação sente-se mais protegido no seu espaço fechado, envolvido pelos objectos que lhe são familiares e pelas memórias que teima em manter vivas. No meio do silêncio, a alma atinge a plenitude, a qual «n'est possible qu'à l'intérieur d'un monde clos, à la fois paisible et familier, nécessairement délimité»<sup>143</sup>.

Hugues quer encontrar-se consigo próprio, quando deambula sozinho, na calada da noite, pelas ruas desertas e húmidas de Bruges, ou quando procura micro-espacos misteriosos e místicos propícios a essa reflexão interior: o «Hôpital Saint-Jean»; a

---

<sup>140</sup> LE BRETON, David, *Du Silence*, Éditions Métailié, 1997, op. cit. , p. 73.

<sup>141</sup> Idem, p. 185.

<sup>142</sup> Idem, p. 224.

<sup>143</sup> GORCEIX, Paul, *La Belgique Fin de Siècle*, op. cit. ,p. 74.

«Chapelle de Jérusalem»; as «Maisons du Béguinage»; a «Église Notre-Dame»; a «Cathédrale du Saint-Sauveur», achando no silêncio citadino uma empatia que lhe permite acalmar e resignar-se com a sua triste sorte:

Ah! Cette Bruges en hiver, le soir! L'influence de la ville sur lui recommençait: leçon de silence venue des canaux immobiles, à qui leur calme vaut la présence de nobles cygnes; exemple de résignation offert par les quais taciturnes; conseil surtout de piété et d'austérité tombant des hauts clochers de Notre-Dame et de Saint-Sauveur, toujours au bout de la perspective.<sup>144</sup>

Também Joris, depois da subida em espiral da escadaria (libertando-se dos sons materiais da cidade), procura, no alto do «beffroi», nas suas salas desertas - «les greniers du silence»<sup>145</sup> - encontrar-se a si mesmo e ultrapassar as suas angústias, num espaço de «tiédeur et silence»<sup>146</sup>, onde os sentimentos e as sensações mais profundos se mantêm intactos desde tempos imemoráveis, como se aquela torre antiga e imensa fosse o próprio «sablier de l'Éternité»<sup>147</sup>.

Se é lógico que «c'est surtout dans le malheur que le Silence nous embrasse»<sup>148</sup>, a prova inegável desta realidade está nas obras analisadas; todavia, também os sons, que quebram esse silêncio, fazem jus a esta evidência, ao remeterem para uma emotividade fortemente negativa, e até, ao acentuarem os sentimentos nostálgicos, como é o caso dos sinos (das capelas, das igrejas, da catedral, das torres) com o seu «cantar» triste, dolente e monocórdico: «Ah! Ces cloches de Bruges ininterrompues, ce grand office des morts sans répit psalmodié dans l'air! Comme il en venait un dégoût de la vie, le sens clair de la vanité de tout et l'avertissement de la mort en chemin...»<sup>149</sup>

Para além do som, da musicalidade sempre presente dos carilhões: «Le carillon, en effet, est la musique du peuple»<sup>150</sup>, outras sonoridades: «Musique en rêve»<sup>151</sup> transportam as almas amarguradas para universos místicos, como as vozes celestiais dos coros nas missas cantadas, a música do órgão subindo pelas cúpulas das igrejas, ou o bater das horas nos relógios das torres, acentuando a angústia do tempo que passa, avivando a consciência da efemeridade da vida... Também os sons da natureza ajudam

---

<sup>144</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 188.

<sup>145</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit., p. 23.

<sup>146</sup> Idem, p. 25.

<sup>147</sup> Idem, p. 22.

<sup>148</sup> MAETERLINCK, Maurice, *Le Trésor des Humbles*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 15.

<sup>149</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 198.

<sup>150</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit., p. 5.

<sup>151</sup> Idem, p. 10.

a criar uma ambiência melancólica e triste: a chuva a cair, o vento do norte a soprar furiosamente, assobiando, gemendo ao entrar pelas altas torres e ao embater no metal frio dos sinos:

Le vent, à ces hauteurs, redoubla, devint tout à coup violent et mugissant (...). Le vent soufflait, de plus en plus furieux, agressif, lâché tel qu'une écluse, épars en vastes nappes, en rafales traîtres, en masses croulantes, en poids précipités, puis soudain rassemblé, compact comme un mur<sup>152</sup>

Na cidade de Bruges, o silêncio também é materializado com a presença nobre dos cisnes, intrinsecamente ligados à paz que se busca no silêncio:

[...] cygnes, neige hermétique, qui, captifs des canaux, en proie à la pluie, à la tristesse des cloches, à l'ombre des pignons, ont la pudeur du silence et ne pleignent, avec une voix presque humaine, que quand ils vont mourir...<sup>153</sup>

A própria relação amorosa, quanto mais silenciosa, mais bela e verdadeira, como acontece com Joris e Godelieve (o contrário da sua relação com Barbe, cheia de discussões e de gritos): «[...] tous deux goûtèrent la douceur du silence, un silence, comme convalescent et qui ne veut pas qu'on le violente. Ils sentirent que rien ne devait être dit. Dans le silence, les âmes se comprennent»<sup>154</sup>. O mesmo acontecendo com Hugues, o silêncio da amada morta aviva ainda mais o seu amor, ao passo que Jane, enquanto atriz, está ligada à palavra, acentuando as diferenças (ao princípio imperceptíveis) entre a doce e serena esposa e aquela mulher teatral e excessiva:

Jane, douce et réservée d'abord, se lâchait peu à peu. Un relent de coulisses et de théâtre réparaissait. L'intimité lui avait rendu une liberté d'allures, une gaîté bruyante et dégingandée, des propos libres, son ancienne habitude de toilette négligée, peignoir sans ordre et cheveux en brouillamini, toute la journée, dans la maison.<sup>155</sup>

Nos poemas «Les cloches» e «Vieux quais» omitem-se as referências directas ao silêncio, mas este sobressai, quando atravessado pelo vento ou pelo som constante dos sinos personificados, como está bem patente nos seguintes versos do primeiro poema mencionado: «Le vent du nord / Sonhait du haut des tours» (vv1,2), «le vent; / Et pareille aux clameurs des oiseaux [...] / On entendait passer la voix d'airain des

---

<sup>152</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 25.

<sup>153</sup> Idem, p. 61.

<sup>154</sup> Idem, p. 84.

<sup>155</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , pp. 180, 181.

cloches» (vv 4,5,6), «L'une disait» (v. 9), «une autre gemissait» (v. 11), «une autre encore disait» (v. 13) / «Une cloche pleurait» (v. 17), «Une petite cloche... / chantait» (vv. 21, 22), «Les derniers carillons dans le froid qui passe / Faisaient un bruit de clés enorme» (vv. 29, 30). No poema «Vieux quais», o som dos sinos também remete para um ambiente pesado e triste: «En entendant gémir des cloches dans la brume» (v. 24).

Já os poemas «Paysages de villes» e «Le règne du silence», apresentam claramente a dicotomia (antagónica) entre a presença marcante do silêncio e os sons que o rasgam, mantendo-se, no entanto, a sensação melancólica vivenciada no silêncio. Assim, em «Paysages de villes», o silêncio impõe-se ligado aos elementos climáticos: «Un jour où le silence, en neige immense, tombe» (v.25), «Des nuages parmi des moires de silence» (v. 40); porém, «des clairons comme pour départs» (v. 6), «un seul tambour mélancolique» (v. 10), «les cloches, tintant comme pour des obsèques» (v. 36) quebram o «émoi sans raison» (v. 40) dos domingos vazios e tristes. Em «Le règne du silence», os «pèlerins du rêve», adoraient en silence» (est. 2, v. 21), se bem que o silêncio seja frio e monótono: «On sent un froid silence uniforme qui plane» (est. 5, v. 6), «ce grand silence monotone» (est. 5, v. 17), que aumenta «le son de cloche en tombant de la tour» (est. 5, v. 18).

No poema «Une surtout la plus triste des villes grises» impõe-se a voz da cidade sussurrando o seu estado de alma triste, temendo esta que não amem os seus sinos, as suas águas paradas: «Murmure avec sa voix d'agonie» (v. 3).

Tal como nos textos em prosa, também aqui, o silêncio remete para uma certa forma de encontrar um sentido, variando em função dos diferentes estados afetivos do homem: «O silêncio nunca é uma realidade em si, mas uma relação, aparece sempre, na condição humana, no interior de uma relação com o mundo»<sup>156</sup>, ou melhor, de uma relação com o outro: «Muettes consolations! C'est dans le silence que les âmes enfin s'atteignent l'une l'autre, s'écotent, se parlent. Elles se disent ce que les lèvres jamais ne disent. C'est déjà pour elles comme si elles étaient dans l'Éternité»<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> LE BRETON, David, *Du Silence*, op. cit. , p. 143.

<sup>157</sup>Idem, p. 112.

## 6. As cidades flamengas do século XIX: marcas religiosas.



Béguine, 1489 <sup>158</sup>

Qui étaient ces béguines? Des femmes pieuses, dévotes, avides de sacrifices, dont le nombre s'était multiplié à la fin du XII<sup>ème</sup> siècle et début du XIII<sup>ème</sup> siècle dans le Nord de l'Europe, en Rhénanie, en Bavière et en particulier en Brabant. Ces femmes, souvent affectées par des phénomènes extatiques, vécurent d'abord hors des cloîtres, dont elles étaient écartées par crainte qu'elles n'en troublent l'équilibre. Elles ne tardèrent cependant pas à s'organiser pour constituer de nouvelles communautés religieuses, sans pour autant prononcer de vœux définitifs.<sup>159</sup>

Das cidades medievais da austera Flandres emana uma forte religiosidade. Em Bruges, a sua mais nobre representante, cada esquina, cada porta ou fachada, cada ponte, cais ou praça, revela marcas de uma vivência pautada pela fé e pela devoção ao catolicismo:

<sup>158</sup> Béguine, Des Dodes Dantz, 1489.

<sup>159</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p. 156.

En cette Bruges catholique surtout où les mœurs sont sévères! Les hautes tours dans leurs frocs de pierre partout allongent leur ombre. Et il semble que, des innombrables couvents, émane un mépris des roses secrètes de la chair, une glorification contagieuse de la chasteté. À tous les coins de rue, dans des armoires de boiserie et de verre, s'érigent des Vierges en manteaux.<sup>160</sup>

As ruas estreitas, sonolentas e sombrias, «portant des noms de saintes ou de bien-heureux»<sup>161</sup>, os edifícios (igrejas, torres, conventos, catedrais) remetem para uma atmosfera fortemente religiosa, sentindo-se «on ne sait quelle obsession de cierges et d'encens vous poursuit à travers ce dédale des rues pacifiées, à chaque carrefour des Madones, en des armoires de verre, habillées de velours et de dentelles, couronnées d'argent, honorées de fleurs d'ex-voto»<sup>162</sup>, os calvários, as capelas, os oratórios guardam «reliques à baiser, des cires à allumer sur des ifs de fer aux branches noires»<sup>163</sup>, as igrejas são decoradas de forma a sobrevalorizarem o misticismo e o fervor da religiosidade católica: «la décoration touffue, luxueuse, les marbres, les riches boiseries, les vitraux en fleurs, les oeuvres d'art entassées parmi lesquelles rayonne une Vierge de Michel-Ange»<sup>164</sup>, os sinos, já por si ligados à liturgia religiosa, permitem, com a sua musicalidade transcendente evadindo-se pelos céus, a elevação espiritual e um apelo constante ao recolhimento e à oração; daí que, todo este «cenário» (autêntico) proporcione um estado de alma *sui generis*:

[...] les œuvres d'art, les orfèvreries, les architectures, les maisons aux airs de cloîtres, les pignons en forme de mitres, les rues ornées de madones, le vent rempli de cloches, affluait vers Hugues un exemple de pitié et d'austérité, la contagion d'un catholicisme induré dans l'air et dans les pierres.<sup>165</sup>

Ou seja, qualquer ângulo da cidade está imbuído de um espírito religioso e de um psiquismo «tout à fait conforme à l'état d'âme religieuse qui dominait encore dans la Flandre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle»<sup>166</sup>.

Espírito este, que Georges Rodenbach soube bem captar, descobrindo os contornos ocultos entre o eu profundo, marcado pela herança cultural do catolicismo, e

---

<sup>160</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p. 117.

<sup>161</sup> Idem , p. 161.

<sup>162</sup> GORCEIX, Paul, *Les essais critiques d'un journaliste*, op. cit. , p. 305.

<sup>163</sup> Ibidem, p. 305.

<sup>164</sup> Ibidem, p. 305.

<sup>165</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , pp. 210, 211.

<sup>166</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p. 148.

a ambiência teocêntrica intrínseca à cidade medieval, descobrindo neste espaço circunscrito «le lieu privilégié de ces mystérieuses correspondances et de les avoir transposées dans la sensibilité fragile, très fin de siècle»<sup>167</sup> para duas personagens masculinas (Hugues, Joris) interiormente afectadas pelo luto, pela solidão e pelo desgosto amoroso, sendo que as almas de ambos deixam de possuir uma existência autónoma, visto que passam a ser o reflexo do que os rodeia, legitimando, até, todas as suas atitudes, por mais extremadas que sejam... Presente-se aqui uma crítica (mais ou menos velada) por parte de Rodenbach aos excessos desviantes da religião católica, quando fanaticamente seguida, tornando-a responsável pela queda das personagens em questão (Hugues comete homicídio e Joris suicida-se) e, (in)directamente, da decadência / morte da própria cidade.

Há um micro-espaço dentro da cidade que materializa bem a ideia de que Bruges, com «les vieilles façades, les eaux inertes, les couvents clos, tout ce qui conseillait le renoncement à la vie, le culte de la mort»<sup>168</sup>, é uma cidade morta e uma cidade mística com «un visage de Croyante. Ce sont des conseils de foi et de renoncement qui émanent d'elle, de ses murs d'hospices et de couvents, de ses fréquentes églises à genoux dans des rochers de pierre»<sup>169</sup>. Conselhos esses, que julgam / censuram os actos desviantes, não permitidos pelo rigor acusatório da moral católica; daí a angústia do «péché mortel»<sup>170</sup>, que não permite a salvação eterna, por isso Hugues «sortit de l'église dans un trouble infini. Et, depuis ce jour-là, l'idée du péché tourna en lui, tournoya, enforça son clou»<sup>171</sup>. Esse espaço imaculado, afastado das tentações da carne e do pecado, é o Béguinage, onde «on marche à pas étouffés, comme dans une maison où il y a un mort. On n'ose même plus parler»<sup>172</sup>. É um espaço restrito composto por pequenos conventos denominados de forma terna e celestial: «Maison des Fleurs»; «Maison de la Consolation des Pauvres»; «Maison des Anges»; onde as religiosas vivem calmamente em comunidade, cumprindo, de forma rotineira e maquinal, o horário das missas e dos serviços religiosos, como «un glacier aux cones pointus et blancs qui s'immobilise sous le vol des cantiques»<sup>173</sup>, intervalando com os trabalhos de costura, os bordados e as rendas.

---

<sup>167</sup> Idem, p. 139.

<sup>168</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 122.

<sup>169</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p.197.

<sup>170</sup> Idem, p. 212.

<sup>171</sup> Idem, p.213.

<sup>172</sup> Idem, p. 312.

<sup>173</sup> GORCEIX, Paul, *Les essais critiques d'un journaliste*, op. cit. , p. 308.

Esta ordem religiosa, fundada pela Sainte Béga, caracteriza-se pelo facto das irmãs viverem «toujours comme en noviciat sans se lier par des vœux, avec la faculté de sortir quand on le désire, de ces libres couvents, de rentrer dans le monde, de contracter mariage. Mais la chose est rare»<sup>174</sup>.

A presença das Béguines é algo inerente à própria paisagem da cidade de Bruges como se estas fizessem parte do *décor* tal como as torres, as pontes, os canais e os cisnes: «Seules quelques béguines peuvent encore logiquement circuler à pas frôlants dans cette atmosphère éteinte, car elles ont moins l'air de marcher que de glisser, et ce sont encore des cygnes, les soeurs des cygnes blancs des longs canaux»<sup>175</sup>.

A filosofia de vida e a religiosidade destas mulheres, que escolhem viver uma vida à parte, semi-enclausuradas, com o intuito de orar a Deus e entregar o seu corpo e a sua alma a Jesus Redentor, são extremamente respeitadas por todos, fazendo delas seres divinizados com uma aura de pureza, inocência e bondade, associada aos próprios estereótipos culturais da amada Flandres.

Esta imagem feminina, metáfora da cidade de Bruges, é (metonimicamente) toda a pátria-mãe, estando, também, representada nos grandes pintores clássicos flamengos, como Hans Memling («le symbole de la Flandre mystique à travers la peinture des madones»<sup>176</sup>), Rubens ou Jean Van Eyck. A personagem Bartholomeus, da obra *Le Carillonneur*, também ele um pintor apaixonado pela sua cidade, a viver no Béguinage, compara a arte com a religião, ao defender o artista como um «prêtre de l'idéal» e ao afirmar que esta é o melhor meio para esquecer a vida e vencer a morte, como aconteceu com os seus mestres, cujas reproduções forram as paredes do seu ateliê (instalado num hospício abandonado), alimentando o seu «état de grâce artistique» através das suas belas imagens líricas e místicas: «les retables, les triptyques, de van Eyck et de Memling, ne figurant que des Annonciations, des Adorations, des Vierges, des Enfants Jésus, des Anges aux ailes d'arc-en-ciel, des Saintes qui jouent de l'orgue ou du psaltérion»<sup>177</sup>.

Tanto em *Bruges-la-Morte* como em *Le Carillonneur*, o ideal feminino surge sempre em analogia com a castidade e a postura angelical das *béguines*, quais virgens «épouses de Jésus et servantes de Dieu»<sup>178</sup>. Hugues compara a trança doirada da sua

---

<sup>174</sup> GORCEIX, Paul, *Les essais critiques d'un journaliste*, op. cit. , p. 308.

<sup>175</sup> Idem, p. 309.

<sup>176</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p.207.

<sup>177</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 60.

<sup>178</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*. op. cit. , p. 162.

esposa morta com as virgens pintadas pelos clássicos - « Les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes»<sup>179</sup> e todas as suas memórias divinizam a amada, como sendo a mais pura, a mais bela, a mais perfeita ( contraste ainda mais acentuado por comparação com Jane – uma mulher do mundo, ligada aos prazeres da carne e ao pecado: «Hugues avait essayé en vain de la dissuader de ce maquillage, si en désaccord avec le naturel et chaste visage dont il se souvenait»<sup>180</sup>). Joris começa por se dividir entre a atracção física / carnal, o amor voluptuoso, doentio e violento que sente por Barbe («Il sentit qu’il la désirait toujours»<sup>181</sup>) - símbolo do Mal e o amor sereno, silencioso e doce de Godelieve («Cette bonté, cette quiétude, cette tendresse unie, cette voix ouatée, cette âme qui toujours acquiesce!»<sup>182</sup>) – símbolo do Bem; no entanto, este amor puro e virginal evoluirá naturalmente para uma comunhão total do corpo e da alma, não sem o pedido de perdão, numa oração a Deus, única testemunha da troca de alianças para consolidar o seu amor: «Ô mon Dieu! Dites moi que ce n’est pas trop vous offenser et que vous me pardonnez»<sup>183</sup>. Sempre o sentimento de culpa, como se a felicidade fosse algo de proibido!

Está aqui, na caracterização contrastiva / simbólica destas duas personagens femininas (Barbe – a espanhola vs Godelieve – a flamenga), também presente uma crítica aos extremos culturais que marcam as atitudes, os comportamentos e até os sentimentos das pessoas por mais que estas se queiram libertar de determinados princípios e valores inculcados pela família, pela escola e pela sociedade desde a sua infância. Rodenbach sentiu na própria pele o peso da tradição cultural bipolar da sua Flandres de expressão francesa. Talvez por isso, tenha trazido para as suas obras estas problemáticas, de forma a encontrar na escrita a catarse libertadora do seu espírito dividido entre a tradição flamenga e o progresso das novas mentalidades parisienses.

O retrato físico e psicológico de Godelieve remete para um verdadeiro cliché cultural da Flandres:

C’était tout son visage, les mêmes yeux couleur des canaux, ces yeux du Nord où il y a de l’eau; et aussi le même nez un peu fort, le même front vaste et plat, paroi lisse, mur d’un temple, ou rien ne transparaissait, sinon un peu de lumière, des calmes fêtes du cerveau. Mais c’était surtout son âme, la même nature mystique et douce, qu’une

---

<sup>179</sup> Idem, p. 53.

<sup>180</sup> Idem, p. 216.

<sup>181</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 70.

<sup>182</sup> Idem, p. 108.

<sup>183</sup> Idem, p. 131.

rêverie intérieur occupe, casanière et taciturne, comme adonnée à dérouler des écheveaux de pensées, des brumes embrouillées.<sup>184</sup>

Assim, ela, a *Flamande*, é a mulher perfeita (recatada, temente a Deus, esposa digníssima), ao passo que as outras, as «estrangeiras» (Jane, a inglesa; Barbe, a espanhola), são impuras, dominadoras, excessivas (metaforizadas através da cloche «obscène» em *Le Carillonneur*). Os homens são (inconscientemente?!) apanhados pela sua sedução traiçoeira (qual serpente bíblica); estas, magnetizam-nos através dos prazeres da carne (que é fraca!!!) e acabam por lhes roubar a própria alma: «cette voix de tentation que toutes les femmes possèdent à certaines minutes, voix de cristal qui chante, s'élargit en halos, en remous où l'homme cède, tournoie et s'abandonne»<sup>185</sup>.

Recuperando a figura da béguine, Godelieve, «la clochette blanche», tal como as castas irmãs do Béguinage, «était si pudique, close en des robes chastes, mystique, pieuse même, d'une foi intime et profonde»<sup>186</sup>, ao aperceber-se da impossibilidade de viver às claras o seu amor por Joris, após a chegada de Barbe (que se impunha, de novo, entre os dois: «L'adultère au domicile conjugal; et un adultère qui s'aggrave d'une nuance d'inceste, puisqu'elle aimait le mari de sa soeur, presque son frère...»<sup>187</sup>) e tendo consciência, como católica, de que o casamento cristão de Barbe e Joris é indissolúvel, depois de muitos jejuns, penitências, orações, decide retirar-se para o *Béguinage* de Dixmude, onde iria rezar a Deus, pedindo pelo amado e por si, até ao fim dos seus dias.

O relevo dado ao universo feminino tipicamente flamengo, sempre muito próximo das beatas do *béguinage*, é veiculado em *Bruges-la-Morte* através da velha governanta de Hugues, Barbe, também ela «Peu communicative, elle avait les allures, avec sa robe noire et son bonnet de tulle blanc, d'une soeur tourière»<sup>188</sup>. Esta criada de Hugues ia frequentemente ao *béguinage* encontrar-se com a sua única parente, a irmã Rosalie, que era *béguine*; e, nesse ambiente de rezas e cânticos («Ah! Qu'elle était heureuse! Et comme les prêtres ont raison de dire que l'église est la maison de Dieu! Surtout au Béguinage, c'étaient des Soeurs qui chantaient au jubé, avec des voix douces comme doivent en avoir les anges seuls»<sup>189</sup>), Barbe partilhava a fé, confessava as suas angústias e procurava os bons conselhos e a paz de espírito que em casa de Hugues não

---

<sup>184</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , pp. 33, 34.

<sup>185</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p. 238.

<sup>186</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 115.

<sup>187</sup> Idem, p. 149.

<sup>188</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*. op. cit. , p. 62.

<sup>189</sup> Idem, p. 163.

encontrava desde que ele iniciara aquela relação maldita com «une mauvaise femme, une ancienne danseuse du théâtre»<sup>190</sup>. É a própria irmã Rosalie, enclausurada na «placide enceinte du Béguinage»<sup>191</sup>, quem lhe dá conta (a voz primordial da moral cristã) da má conduta do seu patrão, o (aparentemente) inconsolável viúvo Hugues Viane - « Avez-vous réfléchi, Barbe, qu'une servante honnête et chrétienne ne peut pas rester d'avantage au service d'un homme qui est devenu un libertin?»<sup>192</sup> - pedindo-lhe em nome dos bons costumes que abandone tal casa, visto que « Les passions, les accointances des sexes hors mariage y sont toujours l'oeuvre perverse, le chemin de l'enfer, le péché du sixième et du neuvième commandement qui fait parler bas dans les confessionnaux et farde de confusion les pénitents»<sup>193</sup>.

Mais uma vez, Rodenbach põe a nu os princípios fundamentais da sociedade flamenga alicerçados na ética católica, segundo a qual a dialéctica do bem e do mal condiciona o comportamento das personagens, infligindo nelas uma inquietude e um remorso permanente, devido aos seguintes princípios, muito inculcados na mentalidade religiosa da Flandres no final do século XIX: «l'idée de péché mortel lié à la damnation de la chair et la peur ancestrale de l'enfer»<sup>194</sup>.

Para além das atitudes e valores defendidos pelas personagens na trama ficcional, também o vocabulário e os rituais da religião católica estão bem presentes ao longo das duas obras analisadas. Há todo um *corpus* lexical inerente ao universo religioso de que se destacam, a título de exemplo, os seguintes títulos e expressões:

- «Mère Révérende», «Offertoire», «cierges», «ifs», «anges», «messe», «ouvrir», «parloirs», «Carême», «Saint-Esprit», «oraisons», «confesseur», «prêtre», «église», «péché», «chapelle», «foi», «martyre», «diable», «autel», «vierges», «catéchisme», etc... (*Bruges-la Morte*).

- «Ô mon Dieu!», «Si Dieu avait voulu!», «Eucharistie», «bénir», «charité», «soeur/s», «penitence», «penitents», «ange gardien», «âme», «colombe», «couvents», «prières», «bénédictio», «sacrilège», «Agneau Pascal», «tabernacle», «évangéliques», «enfer», «voeu», «Apôtres», «divin», «Ancien Testament», «Prophètes», «chrétien»,

---

<sup>190</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*. op.cit. , p. 168.

<sup>191</sup> Idem.

<sup>192</sup> Idem, p. 169.

<sup>193</sup> Idem, p. 117.

<sup>194</sup> GORCEIX, Paul, *Les essais critiques d'un journaliste*, op.cit. , p. 148.

«jeûnes», «sacré», «Dieu», «Jésus», «Christ», «croix», «procession», «confrérie», etc...  
(*Le Carillonneur*).

Nestes dois romances (ou novelas, ou poemas em prosa?) de escrita analógica, assente no universo interior das personagens (tipo), tudo interfere e se reflecte, sobretudo a cidade de Bruges com a sua vivência própria – as suas tradições e costumes – representativa da sociedade da Flandres no final do século XIX. Apesar dos pontos de contacto existentes nas duas obras, sobretudo no que respeita ao espaço físico / psicológico (Bruges) e aos fenómenos paranormais do comportamento das personagens principais (ambas sujeitas, de forma inexplicável, ao magnetismo da cidade), há diferenças notórias no registo discursivo.

Em *Bruges-la-Morte*, Hugues detecta e põe em relação o que há de invisível nas coisas. Essa reciprocidade (relação entre si e os elementos da cidade) determina inconscientemente os seus actos. Essa situação toma proporções tão excessivas que ele se torna vítima dessa mesma analogia. Já Joris, sucumbe vítima do mito da analogia universal, em que os diferentes elementos da natureza, animados e inanimados, se interligam através de cadeias magnéticas; logo, o homem / Joris, parte integrante da natureza, seguirá o ritmo do universo, numa óbvia mutação analógica entre si e o cosmos. Entende-se a própria natureza como sendo um imenso símbolo, o que faz com que todas as tranferências, analogias e correspondências sejam possíveis.

Ainda que *Bruges-la-Morte* viva de processos relacionais entre a alma do protagonista e a cidade mitificada, que façam vacilar o texto entre o oculto e o fantástico, no plano literário, o discurso orienta-se principalmente numa perspectiva simbolista; melhor dizendo, as analogias fazem mergulhar a descrição realista num clima poético, de grande interioridade criativa, através de um imbricado de correspondências e sinestésias, dominado por símbolos. Rodenbach, procura, assim, o sentido escondido das coisas e a materialização das percepções e das sensações mais abstractas, criando ligações invisíveis entre o eu lírico / sujeito e os objectos evocados. Desta forma, «la tâche des poétiques symbolistes consiste à tenter de faire dire au langage plus qu'il ne semble pouvoir comporter, de façon à lui permettre d'accueillir l'indicible auquel il est constamment confronté et qui le déborde infiniment»<sup>195</sup>.

Se o realismo está no *décor* histórico / geográfico de Bruges, já a subjectividade psicopatológica da intriga e a sua efabulação passional associa o real ao imaginário,

---

<sup>195</sup> ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, p. 170.

propiciando o acto criativo, o fazer poesia sem versos (fuga às concepções tradicionais da poesia), o que dá uma dimensão excepcionalmente poética ao discurso rodenbachiano patente em *Bruges-la-Morte*, possibilitando, por isso, várias leituras:

La stratégie de Rodenbach consiste à suggérer ici plusieurs discours concomitants, capables d'éveiller l'intérêt de types différents de lecteurs, en fonction de leur sensibilité et de la mode. Le texte, on l'a constaté, présente en quelque sorte plusieurs possibilités de lecture: le discours réaliste et positiviste, le discours psycho-pathologique, occultiste et symboliste, avec des implications culturelles à travers l'évocation locale du paysage urbain et celle du patrimoine artistique de la ville de Bruges.<sup>196</sup>

A originalidade desta obra está no seu hibridismo. É, em simultâneo, um romance de intriga criminal, um romance fantástico, um romance psicopatológico e um romance poético. De qualquer forma, todo o texto é uma longa metáfora da cidade / mulher, que atravessa uma espessa «tessitura» de imagens conotadas com um universo fechado e mortífero. A construção textual vai utilizando uma linguagem cada vez mais conotativa e irreal à medida que a diegese vai ganhando contornos fantásticos. Rodenbach dá às palavras um ritmo próprio, uma cadência musical, aliterante e anafórica, impregnada de recursos estilísticos (metáforas, enumerações, onomatopeias, interrogações de retórica, reticências, entre outros) que enriquecem o duplo discurso: o narrado e o comentado, dando-lhe originalidade e beleza estética, assim como uma cadência nostálgica e melancólica apropriada ao gosto decadente / simbolista:

Et Hugues continûment répétait: 'Morte... morte... Bruges-la-Morte...' d'un air machinal, d'une voix détendue, essayant de s'accorder: «Morte... morte... Bruges-la-Morte...» avec la cadence des dernières cloches, lasses, lentes, petites vieilles exténuées qui avaient l'air – est-ce sur la ville, est-ce sur une tombe? – d'effeuiller languissamment des fleurs de fer!<sup>197</sup>

O registo linguístico de *Le Carillonneur* insere-se numa prosa mais realista do que a de *Bruges-la-Morte*. Segundo o próprio escritor, este romance (concebido como uma espécie de continuação de *Bruges-la-Morte*) é a obra da sua maturidade literária e sintetiza todo o seu universo narrativo-poético. É o espelho de todas as suas afirmações artísticas, estéticas, sociais e políticas. Tal como *Bruges-la-Morte*, o texto constrói-se alternando a paixão amorosa com o amor pela cidade, recorrendo ao mesmo processo metafórico de imagens analógicas e de símbolos. É o caso da simbologia dos sinos

---

<sup>196</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op.cit. , p. 134.

<sup>197</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*. op. cit. , p. 273.

(ligada à liturgia religiosa) através da qual Rodenbach põe em relevo os principais problemas da Flandres, no que concerne a história, a sociedade, a arquitectura, a pintura e, sobretudo, a questão linguística. Contudo, ao contrário do romance *Bruges-la-Morte*, que pode ser considerado como um poema em prosa, *Le carillonneur* corresponde em pleno à norma romanesca. Trata-se de um romance com uma intriga complexa, bem arquitectada, cujo texto entrecruza vários fios condutores ligados ao destino trágico da personagem principal, dividida entre o mundo material e o espiritual, daí que o romance oscile entre duas vertentes psicológicas contraditórias: a paixão amorosa / a pulsão sexual vs a nostalgia do infinito / a espiritualidade, tendo como pano de fundo a realidade urbana flamenga. No fundo, a história de Joris confunde-se com a história do homem do norte; em última análise, com a história da Flandres.

Apesar do realismo das descrições (espaços interiores / exteriores; caracterização das personagens), Rodenbach afasta-se da concepção do romance realista (muito mais analítico), para escrever uma obra personalizada assente em pressupostos simbolistas, isto é, envereda por uma escrita analógica a partir do universo interior de Joris. Para tal, usa imagens, sugestões, correspondências, reflexos, símbolos. Cria, portanto, efeitos e significações indirectas; representa, intuitivamente, um todo inseparável entre a matéria e o espírito, entre o sujeito e objecto, (con)fundindo as personagens com os objectos da cidade, como é evidente na analogia entre a sensualidade do corpo de Barbe e o sino da luxúria. Logo, a uma intriga aparentemente realista justapõe-se uma visão simbolista da cidade:

Sur une trame très inspirée par la démarche symboliste, Rodenbach a su habilement greffer des problèmes d'ordre social et politique, qui concernaient directement la Flandre au XIX<sup>e</sup> siècle finissant. La particularité très frappante du roman tient de cette conjonction audacieuse du littéraire, voire du poétique et du réalisme qui ne recule pas devant l'intégration d'éléments sociaux et politiques.<sup>198</sup>

Ora, se há diferenças em ambas as obras, também há similitudes, como a notável simbiose entre a diegese romanesca e os rituais religiosos típicos da época. As personagens vivem-nos com intensidade, documentando um espírito fortemente comandado pela fé católica, nomeadamente, nas missas cantadas, nas festas religiosas, como a Páscoa, e nas procissões.

---

<sup>198</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006, p. 210.

A criada Barbe, em *Bruges-la-Morte*, dá a entender a importância destes festejos: «Comment? Monsieur ne sait pas? Mais la fête de la Présentation de la Vierge. Il faut que j'aille à la messe et au salut du Béguinage. C'est un jour comme un dimanche»<sup>199</sup> ; revela também o seu empenho religioso através do entusiasmo com que vive o domingo de Páscoa: «Elle en fut toute réjouie, car puisque son jour de congé coïncidait avec un jour de grande fête, elle irait au Béguinage, assisterait aux offices: la grand' messe, les vêpres, le salut, et passerait le reste de la journée chez sa parente, soeur Rosalie, qui habitait un des couvents principaux du religieux enclos»<sup>200</sup> e da forma (ritualizada) como se dedica aos preparativos interiores e exteriores da Procissão do Saint-Sang realizada há séculos anualmente no mês de Maio:

Les chandeliers d'argent furent extraits des armoires, de petits vases en vermeil, des réchauds où fumerait l'encens. [...] Elle tira aussi des nappes fines pour en juponner de petites tables qu'elle placa devant chaque fenêtre, sorte de reposoirs, gentils autels de mois de Marie, avec des bougies autour d'un crucifix, d'une statuette de la Vierge [...] Barbe agença, au balcon, des draperies aux couleurs papales, des étoffes blanches, une parure de plis chaste.<sup>201</sup>

Em *Le Carillonneur*, o narrador dá conta da transformação da cidade aquando da realização de determinados festejos: «Ce fut la grande semaine de la tristesse de Bruges, l'Octave des Trépassés, durant lequel elle s'enveloppe de brumes et de cloches, s'abîme en une mélancolie plus inconsolable...»<sup>202</sup> e dedica todo o capítulo V da 3ª parte («L'Action») à descrição minuciosa da procissão dos «Pénitents de Furnes», cortejo religioso anual realizado no último domingo de Julho desde 1650 pela Ordem dos «Capucins», no qual vai participar Godelieve, já *béguine*, vendo pela última vez Joris:

La grande originalité de cette procession de Furnes, c'est que les personnages ne se contentent pas de défiler, ILS PARLENT. Il ne s'agit plus ici d'un cortège seulement costumé, de tableaux vivants, d'un Mystère silencieux. C'est l'authentique drame divin qui se joue, moins théâtral que véridique, toute une pantomime réaliste, une déclamation violente et sincère.<sup>203</sup>

---

<sup>199</sup> Idem, p. 57.

<sup>200</sup> Idem, pp. 153, 154.

<sup>201</sup> Idem, pp. 241, 242.

<sup>202</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 153.

<sup>203</sup> Idem, p. 193.

Na poesia a terminologia religiosa também abunda, confirmando o realce dado por Rodenbach aos valores de ordem mística e às imagens de inspiração religiosa.

Em «Une surtout, la plus triste des villes grises», «âme» (v 2), «voix d'agonie» (v 3), «un soleil qu'on crucifie» (v 6), «les gouttes d'un goupillon pour une absoute» (v 10) remetem para uma terminologia cristã – por onde perpassa a agonia de Jesus na cruz e a absolvição dada pelos bispos aos fiéis aspergindo o hissopo em certas cerimónias.

Em «Paysages de Ville», os vocábulos relacionados com a religião católica também estão presentes: «Géométriquement en croix comme une tombe» (v 28), «Le violet du demi-deuil et des évêques, / Le violet des chasubles du temps pascal» (vv 33, 34), «Où les cloches, tintant comme pour obsèques» (v 36), apontando para os rituais sagrados dos «Dimanches d'autrefois» (v 35), sendo que os próprios domingos, tema recorrente na obra rodenbachiana, surgem sempre conotados com a vivência religiosa das famílias tradicionais flamengas.

Em «Les cloches», o gosto pelo léxico bíblico, de cariz nostálgico, mórbido até, está presente ao longo do poema, através das falas lúgubres dos sinos (personificados): «Comme d'un blanc suaire un visage de mort» (v 4), «leurs tombeaux n'ont plus de roses neuves» (v 10), «Priez pour quatre veuves» (v 11), «La chair est une argile» (v 16), «Les âmes se cherchent en fuites éternelles» (v 26).

O poema «Vieux Quais» não foge à regra, empregando-se também aqui, um vocabulário de âmbito religioso: «balançant dans l'air des parfums d'encensoirs» (v 4), «le deuil des cartouches» (v 10), «Une lampe d'or sur un grand catafalque» (v 16), «le soir solennel» (v 17).

Em «Le règne du silence», a intensidade dramática vai aumentando gradativamente, na medida do sofrimento infligido a Jesus Cristo no calvário: «[...] de béguines au but de leur pèlerinage» (est. 2, v 17), «Les pèlerins du rêve» (est. 2, v 21), «leurs âmes étant absoutes une à une» (est. 2, v 28), «À genoux dans l'eau froide et comme en oraisons» (est. 4, v 3), «Égrènent les pieux carillons» (est. 4, v 6), «raconte en molles oraisons» (est. 6, v 8), «encens perdu dans une église» (est. 6, v 26), «vers Noël ou Toussaint» (est. 7, v 1), «En quartiers déserts de couvents et d'hospices, / Des quartiers d'exemplaire et stricte piété» (est. 11, vv 1,2), «D'un calvaire où s'étale un christ ensanglanté: / Plantée en ses cheveux, la couronne d'épines / Forme un buisson de clous, - le corps est en ruines, / Livide, comme si la lance, l'éraflant, / Avait jauni de

fiel sa chair inoculée» (est. 11, vv 3 a 7), «Surgir la nuit où perle une sueur de sang, / Si bien que l'on dirait la nuit crucifiée!» (est. 11, vv 17,18), «Ah! Cette passion qui toujours recommence! / Ce ciel que l'ombre ceint d'épines chaque soir!» (est. 11, vv 21, 22), «Et les carillons noirs égrènent leur rosaire» (est. 13, v 12), «Circule comme pour les étendre en linceul» (est. 16, v 14).

Ao longo do poema efectua-se um paralelo entre a agonia do Salvador e a tristeza crescente da cidade morta, já que a sua vida (da cidade / do eu lírico) «n'est qu'un grand canal mort!» (est. 15, v 16), daí que exista uma empatia profunda entre a cidade, o sujeito de enunciação e Jesus Cristo: «Ô toi, mon âme, et toi, ville morte, ma soeur!» (est. 16, v 14).

Verifica-se, deste modo, que a educação religiosa recebida por Georges Rodenbach no Colégio de Sainte-Barbe, em Gand, dirigido pelos Jesuítas, o marcou, ao ponto da religiosidade, que lhe foi inculcada na sua infância e juventude, ser uma temática constante da sua escrita, denotando-se, no entanto, um dilema entre a sua fé inabalável e a degradação da mensagem cristã por ele denunciada: «Malgré la lucidité de sa réflexion sur la légende chrétienne et sur ses contradictions, Rodenbach a gardé sa foi intacte. [...] Il n'hésite pas à transposer Jésus dans le cadre de sa propre vie»<sup>204</sup>.

---

<sup>204</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , pp. 49, 50.

## 7. A geografia sentimental da cidade.

Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d'âme, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air.<sup>205</sup>

A cidade rodenbachiana, protagonizada por Bruges, é uma cidade sentimental por excelência, que materializa a alma flamenga naturalmente taciturna e mística. O seu estado de alma é de uma profunda tristeza, como se estivesse a viver um eterno luto, uma eterna viuvez: «Et la ville en était restée triste à jamais comme veuve»<sup>206</sup>...

Se bem que seja «une tristesse de déchéance si poétique»<sup>207</sup>, capaz de comover quem lá vive, quem a visita, quem a recorda, como acontece com Georges Rodenbach, é também um espaço enigmático, adequado a grandes sentimentalismos e a fortes contradições emocionais.

Rodenbach vê nesta cidade um tema literário a explorar e fá-lo através de um fenómeno de «transsubstantiation»<sup>208</sup>, ao decifrar nos elementos do real (presentes nas suas memórias) o mistério da existência humana e a influência destas imagens na sua própria alma / mente, algo só possível devido à «sensibilité exceptionnelle de cet être, ouvert aux suggestions les plus diverses, les plus hétérogènes, à la condition qu'elles trouvent écho dans son monde intérieur»<sup>209</sup>.

Seja em personagens individuais (Hugues, Joris), seja em personagens colectivas (*foule*), os sentimentos expressos, em relação à cidade, são sempre muito intensos e plenos de dramaticidade, como se esta fosse um palco, onde se experienciam cenas-tipo (vivenciais), marcadas por uma atmosfera propícia ao sofrimento e à morte.

As ruas labirínticas e sombrias de Bruges são testemunhas do doloroso luto de Hugues, da perseguição doentia deste a Jane (duplo da sua mulher morta), do entusiasmo inicial da sua relação com Jane Scott (qual esposa ressuscitada), da decepção quando toma consciência de que, afinal, esta é o oposto da mulher amada. O *beffroi* de Bruges e o seu carilhão são confidentes dos (des)amores de Joris com as duas

---

<sup>205</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p.193.

<sup>206</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 75.

<sup>207</sup> GORCEIX, Paul, *Les essais critiques d'un journaliste*, op. cit. , p. 338.

<sup>208</sup> Idem, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p. 14.

<sup>209</sup> Idem, p. 16.

irmãs: Barbe e Godelieve e assistem silenciosos às suas angústias e ao seu suicídio. Na *Grande Place*, a multidão assiste com entusiasmo à eleição do novo *Carillonneur*, o arquitecto Joris Borluut, e, com fúria, marcha contra ele mesmo, ao opor-se-lhe (os do partido de Farazyn), defendendo o projecto de criação de *Bruges-Port-de-Mer*, enquanto que Joris resistia a favor dos valores estéticos da sua querida cidade e contra a sua abertura ao comércio desenfreado, através da construção de um canal (port de Zeebrugge) que a faria comunicar de novo com o mar:

[...] comprenant bien que si le projet était voté et le nouveau port créé, c'en était fait de la beauté de la ville: on abatrait des portes, des maisons précieuses, des quartiers antiques, on tracerait des avenues, des voies ferrées, toute la laideur du commerce et des affaires modernes<sup>210</sup>.

Embora em *Bruges-la-Morte*, a geografia sentimental da cidade seja mais abrangente por causa das constantes deambulações da personagem principal por toda a cidade e até pelos arredores, onde se vai encontrar com a «amante»: «[...] lui-même recommença d'être semblable à la ville. Il le sentit bien dans ses monotones et continuelles promenades à travers les rues vides»<sup>211</sup>, em *Le Carillonneur* o espaço dos sentimentos está mais circunscrito ao *beffroi* e ao centro da cidade, sobretudo à praça principal, se bem que Bruges também seja vista como um todo, como alguém com alma, que se ama, por quem se sofre, vive e morre (Joris) - «L'esthétique des villes est essentielle. Si tout paysage est un état d'âme, comme on a dit, c'est plus vrai encore pour un paysage de ville. Les âmes des habitants sont conformes à leur cité»<sup>212</sup>.

Em cada uma das obras poder-se-á pôr em relevo determinados sentimentos directamente ligados com certos espaços. Assim sendo, em *Bruges-la-Morte*, a tristeza («la ligne des cais», p. 65; «quais de pierre; canaux; ponts; Quai Vert; Quai du Miroir; Le Pont du Molin», pp. 69,70; «Notre Dame», p. 73) , o sofrimento interior do coração / da alma («eaux», «rues», «fils des canaux», p. 69), a angústia existencial («longs canaux d'eau quiète», p. 194), as memórias, os afectos, os sentimentos («Quai du Rosaire» - casa de Hugues, pp. 58, 61, 175, 217), o luto («quartiers», «rues», «ponts», «canaux», p. 54), o misticismo («dans ces nefes de Saint-Sauveur», pp. 201, 202; «Chapelle de Jérusalem», «Hôpital de saint-Jean», p. 205), a paixão / alucinação

---

<sup>210</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 168.

<sup>211</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , pp. 187, 188.

<sup>212</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 166.

amorosa («quais solitaires», «rues marchandes», «centre de la ville», «Grand' Place», «Tour des Halles», «Rue Flamande», pp. 88, 89), a concubinação («des banlieues de verdure et de moulins», p.111; «Il traversait la ville, les ponts centenaires, les quais mortuaires au long desquels l'eau soupire», p. 122), os ciúmes, a desconfiança (« il l'épia, alla, le soir, rôder autour de sa demeure», p. 221), surgem associados à água dos canais, aos cais, às pontes, às ruas e aos monumentos mais emblemáticos de Bruges, verificando-se que o lado sentimental da personagem principal vai seguindo um roteiro citadino bem demarcado, com indicações topográficas precisas (que as próprias fotografias ajudam a corroborar), o que permite constatar a grande empatia entre os sentimentos vividos pela personagem e os espaços que percorre, como se os mesmos exacerbassem as emoções e, ao mesmo tempo, fossem o refúgio ideal, onde todas as confidências são possíveis, tornando-se a própria cidade a única amiga, aquela que ouve, compreende, acolhe, influencia: «Hugues avait senti, à l'origine, cette influence pâle et lénifiante de Bruges et par elle il s'était résigné aux seuls souvenirs, à la désuétude de l'espoir, à l'attente de la bonne mort...»<sup>213</sup>.

Já em *Le Carillonneur*, o lado emotivo do arquitecto da cidade de Bruges, também ele completamente relacionado com este espaço urbano, vai sofrendo uma evolução gradativamente negativa, pois, de início há uma relação de empatia entre si e a população da cidade que o elege «le merveilleux carillonneur» (p. 12), ao ouvir o som do magnífico carilhão do grande *beffroi* da *Grand'Place*, tocado com mestria e sensibilidade mística por Joris; todavia, à medida que Farazyn pretende impor o velho ideal de tornar Bruges (Port-de-Mer), de novo, uma cidade mercantil, rica e próspera à custa da sua descaracterização, imposta pelo progresso, vai-se gerando uma assimetria de pontos de vista, que culminam com a perda do seu lugar de arquitecto da cidade e com a sua auto-destruição (enforca-se) no espaço mais emblemático da cidade, por si eleito como o local mais privilegiado, enquanto centro (terra - homens) e mirante (ar - Deus) da cidade mais bela, porque também ela morta: «heureux surtout de mourir dans le beffroi qui en allongerait, durant l'avenir, un geste de reproche, une ombre plus sombre – vraiment l'ombre d'un tombeau! – sur la Place grise»<sup>214</sup>, ou seja, o pragmatismo economicista da maioria dos habitantes impõe-se ao sonho de Joris: fazer de Bruges «un musée d'art» / «un but de pèlerinage pour l'élite de l'humanité» (p. 176).

---

<sup>213</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p.194.

<sup>214</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit., p. 217.

Estes sentimentos opostos da *foule* concentram-se na *Grand'Place*, para onde a multidão converge sempre que pretende manifestar o seu (des)agrado perante algo relacionado com a sua cidade, considerando-a como sua propriedade e, por isso mesmo, com uma palavra a dizer sobre o seu futuro (dela / deles). O fascínio, o entusiasmo, a alegria e os comportamentos emocionais das gentes da cidade de Bruges contagiam-se na praça central (pp. 12, 13), junto dos principais monumentos que eles próprios construíram: «les cathédrales, les beffrois, les palais, ont été construits para la foule. Ils sont construits à son image et ressemblance» (p.37); contudo, a sua ignorância, a sua revolta, a sua crueldade: «Toute la vulgarité, l'imagination médiocre de la foule éclataient» (p. 211), também se manifesta nesse espaço único da vida da cidade. O imponente *beffroi* (sempre próximo e distante) está mais relacionado com os múltiplos e contraditórios sentimentos de Joris, seja quando este sobe / desce a sua imensa escadaria, seja quando permanece nas suas salas ou no alto da torre junto do carilhão. Aí, Joris distancia-se da cidade, dos problemas da vida quotidiana (amores, profissão) e entra numa espécie de retiro espiritual, olhando para dentro de si próprio (por vezes, de forma perigosa, atraído pelo abismo que a altura da imensa torre possibilita!!!), como se experimentasse a entrada num não-tempo, magnetizado pelos ecos do vento, pelos sons dos sinos, pelo murmúrio distante da cidade e planasse acima das misérias humanas; daí que, «Borluut, quand il montait dans la tour, ne se contentait pas d'y rester le temps nécessaire, l'heure prescrite de carillon. Il s'y attardait volontiers en une lente flânerie»<sup>215</sup>.

O sentido alegórico do *beffroi* remete para o percurso iniciático de elevação espiritual de Joris, à imagem do simbolismo universal da torre que funciona como a «porta do céu»<sup>216</sup>. A longa e íngreme subida da torre, «símbolo de vigilância e ascensão»<sup>217</sup>, através de salas vazias e silenciosas com patamares sem luz e uma imensa e estreita escadaria em espiral, desorientam Joris que, à medida que penetrava no espaço exíguo e frio do *beffroi*, perdia o sentido de orientação e ficava sem saber se subia (ascensão / céu / vida) ou descia (queda / abismo / morte), vivenciando um terrível descontrolo emocional, que só acalmava com a chegada ao alto da enormíssima torre. Joris procurava um rumo, uma saída para as suas angústias existenciais; porém, sentia-se completamente perdido, tal como acontecia com a sua vida amorosa e

---

<sup>215</sup> Idem, p. 40.

<sup>216</sup>CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p.649.

<sup>217</sup> Ibidem.

profissional, sendo que «Son itinéraire à travers le labyrinthe ténébreux de la tour apparaît comme le symbole de sa vie, l’analogie de sa quête de la hauteur, inséparable de son engloutissement final»<sup>218</sup>. Na realidade, a ascensão da torre simboliza a renúncia às coisas materiais (mulheres / cidade) e a ânsia de sublimação espiritual metafórica e analogicamente centrada no *beffroi* de Bruges.

Confrontando as duas obras, é notório que em *Bruges-la-Morte*, os sentimentos estão mais individualizados na personagem protagonista, ao passo que em *Le Carillonneur* existe um constante entrelaçar (se bem que evoluindo no sentido antagónico: amor vs ódio) entre os sentimentos de Joris e os da multidão, a qual mais parece funcionar como o coro das tragédias clássicas - uma voz, ora acolhedora: «L’enthousiasme éclata, instantané, universel, vibrant et fou, dès que la musique cessa. Cris, clameurs, mains levées, gestes chavirant au-dessus des têtes, appels, hourvari ...»<sup>219</sup>, ora implacavelmente crítica e ameaçadora: «De fortes voix crièrent: «À bas Borluut!» Ils étaient nombreux et disciplinés; sans doute qu’ils avaient tout prémédité, obéissaient à un mot d’ordre»<sup>220</sup>.

No *corpus* poético analisado, a geografia sentimental apresenta-se numa perspectiva mais global / abstracta; no entanto, por vezes, há uma materialização de detalhe, focando-se mais os objectos do que os locais / os espaços, pelo que a cidade surge de forma parcelar / fragmentada, embora haja uma série de elementos típicos das cidades flamengas do Norte, particularmente associados a Bruges, que continuam a ser colocados em relevo: torres, sinos, cais, pontes, canais; que, remetem sempre para uma atmosfera emocional muito nostálgica e desconsolada. Repete-se o tema do sofrimento psicológico, da tristeza, da melancolia, do vazio interior, da morte, através da grande metáfora da cidade.

Assim, no poema «Les cloches», sobressaem as torres e os sinos, que, personificados, remetem para sentimentos muito negativos, relacionados com a morte; em «Une surtout, la plus triste des villes grises», todos os sentimentos giram à volta da sombra ameaçadora da imensa torre do *beffroi* e do medo que esta, tal como o som persistente e monocórdico dos sinos e as águas paradas repletas de plantas aquáticas, provoca no eu lírico; em «Vieux Quais», os elementos da cidade: «vieux murs», «vieilles rues», «pignons», «ponts en tunnel», «canaux», «toits» também estão ligados à

---

<sup>218</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006, p. 197.

<sup>219</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit., p. 12.

<sup>220</sup> Idem, p. 213.

melancolia, à tristeza, à morte; em «Paysages de Ville», o vazio, o tédio, o sofrimento interior, espelha-se nos sinos e o sentimento de clausura nas muralhas, se bem que o poema foque, principalmente, a dor associada à cidade antiga: «vieilles cités», «villes vieilles» e em «Le Règne du Silence» os elementos citadinos mantêm-se individualizados: «anciennes maisons» (est. 1, v. 4), «sombres murs» (est. 1, v. 6), «vieilles maisons» (est. 1, v. 12; est. 4, v. 24), «noires cheminées» (est. 1, v. 12), «vieux quais» (est. 3, vv. 1, 3), «vitres des demeures» (est. 3, v. 12), «logis clos» (est. 3, v. 23), «vieillesse des maisons» (est. 4, v. 2), «pieux carillons» (est. 4, v. 6), «murs gris» (est. 6, v. 2), «une église» (est. 6, v. 26), «quartiers déserts de couvents et d'hospices» (est. 11, v.1), «des beffrois» (est.14, vv. 2,3,8), em vez da indicação de espaços mais amplos com uma identificação própria, mantendo-se, portanto, a ideia abstracizante da cidade: «quelque ville morte» (est. 4, v. 1), «ces villes» (est. 5, vv. 1, 17).

O que não se pode negar é a influência directa da cidade (Bruges - «la Ville comme un personnage essentiel»<sup>221</sup>) no estado de alma do sujeito de enunciação, nem a fusão entre a sua sensibilidade emocional e a (essa) paisagem urbana:

Il avait ce qu'on pourrait appeler 'le sens de la ressemblance', un sens supplémentaire, frêle et souffreteux, qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles [...], créait une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables. [...] Ç'avait été déjà un phénomène de ressemblance, et parce que sa pensée serait à l'unisson avec la plus grande des Villes Grises<sup>222</sup>.

Verifica-se, assim, uma equivalência excepcional entre o «moi» e a cidade personificada, conseguida de forma sublime através de um processo de interiorização e de uma poética analógica explorados sistemática e exaustivamente, o que permite a dimensão excepcional da escrita rodenbachiana.

---

<sup>221</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , pp. 128, 49.

<sup>222</sup> Idem, pp. 128, 129.

## 8. O amor e a cidade.



O beijo, 1888/9 <sup>223</sup>

Borluut aimait d'amour la Ville. Or, nous n'avons qu'un coeur pour toutes nos amours. C'était donc quelque chose comme la tendresse pour une femme, le culte pour une oeuvre d'art ou une religion. Il aimait Bruges d'être si belle; et, tel qu'un amant, il l'aurait aimée d'avantage d'être plus belle <sup>224</sup>

Pensar o amor na obra de Georges Rodenbach, é pensar a cidade (Bruges). É reflectir sobre o amor na / pela cidade. Se o amor é o mais indefinível dos sentimentos, é, em simultâneo, o mais profundo e o que, por isso mesmo, mais faz sofrer. Na realidade, amar, no universo poético-narrativo de Rodenbach, é sinónimo de dor, angústia e morte (física: Joris; psicológica: Hugues).

---

<sup>223</sup> RODIN, Auguste (1840-1917), *Le baiser*.

<sup>224</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 35.

Tanto em *Bruges-la-Morte* como em *Le Carillonneur*, as personagens principais transpõem os seus amores verdadeiros (Hugues: esposa morta; Joris: Godelieve) para a cidade, porque, embora estas relações amorosas sejam autênticas e correspondidas, revelaram-se (contra as suas vontades) impossíveis!!! No caso de Hugues, é a morte implacável que separa os esposos apaixonados:

Dix années de ce bonheur, à peine senties, tant elles avaient passé vite! Puis, la jeune femme était morte, au seuil de la trentaine, seulement alitée quelques semaines, vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais.<sup>225</sup>

Quanto a Joris, é o adultério, o semi-incesto, a própria religião moralista e castigadora (a amada / Godelieve entra no Béguinage) que os impede de viver um amor tão sublime e tão puro!

Leur amour ne devait pas être public; il ne pourrait jamais s'avouer. Même si Joris obtenait le divorce, la loi civile hésiterait, réclamerait dispenses à cause de la parenté et du quasi-inceste. Le monde à coup sûr, se révolterait. Il leur faudrait partir, s'exiler loin, c'est à dire avoir plus encore la sensation de se cacher et de se renier eux-mêmes.<sup>226</sup>

A cidade (traíçoira) acolhe os amantes; mas, ciumenta, destrói-os. É Bruges quem (sujeito) / que (objecto), aparentemente confidente e amiga, proporciona o encontro entre Hugues e Jane, qual visão fantasmagórica, vagueando pelas suas ruas sinuosas e enevoadas: «Hugues [...] éprouve un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui. Ce fut une secousse, une apparition. [...] Ah! Comme elle ressemblait à la morte!»<sup>227</sup>. Oferece-lha, para que ele possa superar a sua sofrida viuvez («sa morte reposait à jamais sur son âme noire»<sup>228</sup>), já que Jane era em tudo idêntica à sua bela esposa morta. A cidade dá-lhe a conhecer a paixão e os incontroláveis prazeres da carne, só que, depois, assumindo o papel de Circe, vingativa e enganadora, mostra-lhe cruamente a verdade: a esposa morta era / é única, assim como Bruges é única e, como tal, deve ser amada!

É, também em Bruges, no típico lar flamengo do antiquário Van Hulle, que Joris conhece as suas belas, sedutoras e contraditórias filhas: Barbe (a paixão

---

<sup>225</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p. 53.

<sup>226</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 150.

<sup>227</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , pp. 74, 75, 76, 77, 78, 79.

<sup>228</sup> Idem, p.73.

arreatadoramente carnal) e Godelieve (o amor idilicamente espiritual). A partir desse primeiro encontro, nunca mais Joris deu sossego ao seu pobre coração dividido:

Godelieve [...] si jolie petite vierge et bien flamande, bien selon son ideal de Bruges et son orgueil exclusif de la race. Barbe semblait étrangère; oui! Mais quel arôme et quelle promesse de voluptés montait d'elle! Voilà pourquoi il s'était dépris de Godelieve. Il ne savait plus maintenant où son coeur en était.<sup>229</sup>

Joris acaba completamente aniquilado pelo amor destas duas mulheres de Bruges, as quais absorvem à exaustão absoluta a suas energias físicas e espirituais, delegando, nesta fase de volúpia e encantamento, para secundíssimo plano, o amor inicial deste pela cidade, quando, ainda sozinho, «se mit à affectionner les canaux, les arbres éplorés, les ponts en tunnel, les cloches sensibles dans l'air, les vieux murs des vieux quartiers. Les choses l'intéressèrent, à défaut des êtres. La ville devint pour lui personnelle, presque humaine... Il l'aima avec le désir de l'embellir, de parer sa beauté, une beauté mystérieuse d'être si triste»<sup>230</sup>.

Mais uma vez, Bruges ao ser preterida devido às suas rivais humanas, intensifica o seu poder (demoníaco?) sobre a/s sua/s vítima/s; pois, ao precisar dos cuidados de Joris para sobreviver, tudo faz para que ele a ame ao ponto deste ter de abdicar da sua própria felicidade: «Il ne pourrait plus vivre hors de Bruges. Godelieve, certes, se sentait aimée. Mais elle sentait aussi que quelque chose était aimé davantage. L'amour de la ville, pour Joris, était bien au-dessus de son amour de la femme»<sup>231</sup>.

O amor na cidade (Hugues / Jane; Joris / Barbe) é físico, terreno, carnal; logo, falso, efêmero e finito, ao passo que o amor pela cidade é platónico, verdadeiro e eterno: «C'est grâce à lui que Bruges était ainsi triomphante, et belle de sa mort parée. Telle, elle serait éternelle, [...] puisque la mort y est devenue oeuvre d'art»<sup>232</sup>.

Há uma similitude entre este amor incondicional e o que Hugues sentia / e pela esposa morta e Joris por Godelieve. Estas relações amorosas, se bem que completadas pela união suprema dos corpos, são, sobretudo, espirituais; daí que, sejam duradoiras e se prolonguem para além da morte. Por isso, Hugues «Mystique, [...] espérait que le néant n'était pas l'aboutissement de la vie et qu'il la reverrait un jour. [...] le néant de la vie s'éclairait par la consolante vision de l'amour se perpétuant dans la mort [...]»<sup>233</sup>

---

<sup>229</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 45.

<sup>230</sup> Idem, pp. 35,36

<sup>231</sup> Idem, p. 150.

<sup>232</sup> Idem, p. 68.

<sup>233</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , pp. 72, 73.

e Joris sentia que «Leur amour allait à l’infini! Ils vivaient comme dans l’Éternité où ils ne seraient qu’à deux!»<sup>234</sup>.

A ritualização do verdadeiro amor, muito evidente em *Le Carillonneur*, conjuga três factores: o casal amoroso (Joris / Godelieve), a cidade (a torre do «beffroi») e a religião. A aproximação do casal é gradual, o namoro é lento e silencioso; primeiro, em casa do pai de Godelieve, Van Hulle, depois da morte deste, na casa de Joris, casado com a sua irmã, Barbe. A pouco e pouco vai crescendo uma relação espiritual muito forte, até que «Godelieve et Joris sentirent que leurs âmes se touchaient. Une communion plus forte que l’amour les unit»<sup>235</sup>; mas, à medida que a relação com Barbe se deteriora irreversivelmente, o seu amor platónico vai-se consolidado até ao momento em que o apelo dos corpos se sobrepõe. No entanto, há que cumprir com o ritual religioso do matrimónio, pedir a bênção a Deus; embora, sem a presença de um padre, porquanto se tratava de uma relação ilegítima: «Oui! Nous devons nous appartenir! Mais pas ainsi. Nous irons d’abord à l’église. Je sens mon amour si avouable que je veux le porter devant Dieu, le faire bénir par Dieu. Dieu nous mariera, veux-tu? demain soir, à la paroisse...Après cela, je ne serai plus moi... je serai tienne ... ta femme»<sup>236</sup>. A simbiose com a cidade dá-se dentro do símbolo (fálico) de Bruges. É no alto do «beffroi» («au-dessus de la vie!»), numa das suas salas vazias, que Joris e Godelieve «tombèrent dans les bras l’un de l’autre. [...] se fondaient sous les caresses de vent et de nuées, touchaient le ciel...» e que «Toute la tour chanta d’amour!»<sup>237</sup>.

Já em *Bruges-la-Morte*, o ritual é póstumo, mantendo-se, no entanto, a trilogia: casal amoroso (Hugues / esposa morta), a cidade (ruas, pontes, cais, ...) e a religião (ida à igreja). Viúvo, Hugues procura reviver através da cidade de Bruges / de Jane a felicidade plena vivida com a sua bem amada esposa morta; todavia, «son aventure se déroule sous le signe d’un recommencement qui le mène à un dénouement funeste, l’époux endeuillé devenant, cette fois, le meurtrier de sa maîtresse»<sup>238</sup>. Essa demanda ao longo de toda a cidade, à procura da amada perdida, leva Hugues a viver (uma alucinação) um falso amor, baseado na «ressemblance» («Hugues, les jours suivants, se trouva tout hanté. Donc une femme existait, absolument pareille à celle qu’il avait

---

<sup>234</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 138.

<sup>235</sup> Idem, p. 112.

<sup>236</sup> Idem, p. 130.

<sup>237</sup> Idem, p. 142.

<sup>238</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p. 18.

perdue»<sup>239</sup> ), para assim atenuar a sua saudade, daí que peça a Jane para vestir as roupas da morta para que esta se transforme na sua «femme revenue»<sup>240</sup>. O desejo de (revi)ver, «Non seulement le délice paisible d'une vie conjugale exemplaire, mais la passion intacte, la fièvre continuée, le baiser à peine assagi, l'accord des âmes»<sup>241</sup>, a bela esposa / Jane fazia-o calcorrear desnorteada e maquinalmente a velha e labiríntica cidade de Bruges «toujours, aimanté, comme dans un rêve, aux côtés de l'inconnue ou derrière elle»<sup>242</sup>. Quando Hugues sofre a desilusão da verdade (afinal, Jane não era a sua querida morta! Não passava de um duplo, como se de um falso reflexo de um espelho se tratasse...), encontra refúgio nos sinos, na música dos órgãos das igrejas, na face mística da cidade: «Alors il évoquait de nouveau la morte [...] c'est avec la morte qu'il se rêvait aussi agenouillé autour de Dieu, comme les pieux donateurs de naguère»<sup>243</sup>.

Rodenbach chama ao seu texto a velha questão do duplo, inerente à história do próprio ser humano, à busca de si, à busca de si no outro; neste caso, à busca da amada morta na outra - a amante, vinda de fora da cidade:

En fait, la ville «vivante» doit disparaître avec la disparition de celle qui la symbolise. Ce sont les cheveux de l'épouse morte / Ophélie-Ville Morte qui étrangent Jane, le double, le mirage, qui vient de l'extérieur.<sup>244</sup>

Toda a relação Hugues / Jane assenta neste jogo mimético, em que o que parece é (tem de ser!); nesta ambiguidade, em que o fantasma da amada se funde de forma consciente / inconsciente na silhueta feminina que, misteriosamente; atravessa a noite / a cidade, como se esta dualidade existencial fosse possível... Certamente, só o é enquanto fruto da crise emotiva de Hugues que, assim, vai simulando a persistente e angustiante dor da sua alma:

Hugues se trouva sans force, tout l'être attiré, entraîné dans le sillage de cette apparition. La morte était là devant lui; elle cheminait; elle s'en allait. Il fallait marcher derrière elle, s'approcher, la regarder, boire ses yeux retrouvés, rallumer sa vie à ses cheveux qui étaient de la lumière. Il fallait la suivre [...].

Certes, il n'avait pas songé une minute à cette action anormale de sa part: suivre une femme. Eh non! C'est sa femme qu'il suivait, qu'il accompagnait dans cette crépusculaire promenade et qu'il allait reconduire jusqu'à son tombeau...<sup>245</sup>

---

<sup>239</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p. 85.

<sup>240</sup> Idem, p. 143.

<sup>241</sup> Idem, p. 53.

<sup>242</sup> Idem, p. 88.

<sup>243</sup> Idem, p. 202.

<sup>244</sup> COELHO, Paula Mendes, «La ville intérieure dans l'oeuvre de Georges Rodenbach», op. cit. , p. 103.

<sup>245</sup> Idem, ibidem, pp. 87, 88.

O clímax da narratividade do mito do duplo atinge-se em *Bruges-la-Morte* aquando da profanação por parte de Jane dos objectos de culto (memórias) da morta, ao mexer neles e ao tratá-los sem respeito; principalmente, quando pega nos retratos (espelhos) da falecida mulher de Hugues e, trocista, encontra semelhanças entre ambas. É, então, que o espelho, o símbolo do duplo, se quebra em definitivo e a Hugues Viane, desesperado, traído e humilhado, não propriamente por Jane, mas por aquilo que ela representava, só resta matar aquela falsa ilusão:

Elle examinait, indiscrete... Elle aperçut des portraits ça et là, sur la muraille, sur les guéridons; c'étaient le pastel, les photographies de la morte.  
- Ah! Tu as des portraits de femmes ici? Et elle rit, d'un petit rire mauvais.  
Elle s'était avancée vers la cheminée:  
-Tiens! En voilà une qui me ressemble...  
Et elle prit un des portraits.  
Hugues qui l'épiait, avec un malaise de la voir circuler là, éprouva soudain une vive souffrance de la plaisanterie inconsciemment cruelle, de l'atroce badinage qui effleurait la sainteté de la morte.<sup>246</sup>

A representação poética do duplo também se faz sentir em *Le Carillonneur* através das duas personagens femininas, as irmãs Barbe e Godelieve, como se estas fossem as faces distintas de uma mesma moeda. A relação amorosa de Joris com ambas ir-lhe-á provocar um profundo conflito interior por lhe ser difícil compreender qual das duas mulheres é a sua «cara metade». No fundo, este problema «psicanalítico», bem ao gosto dos simbolistas, surge, também aqui, na busca do ser humano da sua identidade própria, da necessidade de se encontrar consigo mesmo através do outro. É nesta inquietante procura que Boris se perde para nunca mais se encontrar...

Nestas duas obras, o duplo está intrinsecamente ligado ao jogo amoroso, sendo que este ritual à volta do amor se materializa em Bruges através dos belos cisnes brancos: «[...] avec l'un deux qui s'effare, s'appuie des ailes sur l'eau, veut en sortir, [...] car il se meurt en effet, et chante, pour symboliser la ville qui devient oeuvre d'art parce qu'elle est à l'agonie»<sup>247</sup>. A presença constante dos cisnes nas águas tranquilas dos canais, habitualmente silenciosos, que «ne se plaignent avec une voix presque humaine, que quand ils vont mourir»<sup>248</sup>, navegando suavemente entre os nenúfares, é uma realidade sobretudo em *Minnewater* («le lac de l'amour») - «l'eau où l'on

---

<sup>246</sup> Idem, pp. 265, 266.

<sup>247</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit., p. 120.

<sup>248</sup> Idem, p. 61.

aime!»<sup>249</sup> e simboliza a paixão amorosa, a loucura extrema provocada pelo «coupable amour»<sup>250</sup>, a obsessão capaz de levar à morte: «N'est-ce pas le Lac d'amour dont la croyance populaire veut que l'eau rende fou d'amour et fasse aimer jusqu'à la mort?»<sup>251</sup>. Também em *Bruges-la-Morte*, os misteriosos «cygnes centenaires et séculaires»<sup>252</sup> são uma presença marcante dos canais, apresentando-se como metáfora do sofrimento e da própria morte, em virtude do seu canto constituir um mau presságio para o povo supersticioso:

L'oiseau semblait souffrir: il criait par intervalles; puis, s'enlevant d'un essor, son cri, par la distance, s'adoucit; ce fut une voix blessée, presque humaine, un vrai chant qui se module... [...] Il allait donc mourir, ou du moins sentait la mort dans l'air!<sup>253</sup>.

Constata-se, deste modo, que o amor e a morte andam de mãos dadas em ambas as obras. Tanto Hugues como Joris buscam o amor, o equilíbrio que este proporciona, mas não conseguem alcançá-lo, daí a queda, o mergulho no abismo...

O amor enquanto sentimento sublime, manifesta-se de diferentes formas, para além do amor entre dois seres humanos, ou entre estes e a cidade personificada («Sa ville l'avait en quelque sorte banni pour avoir osé prétendre lui imposer son idéal et ne pas penser comme elle. [...] Bruges était en proie à d'autres. Elle le quitta, comme Godelieve»<sup>254</sup>), revela-se também em relação à arte, à escrita, a Deus.

O amor pela arte faz com que o pintor Bartholomeus se dedique de alma e coração ao seu trabalho: «la décoration de l'hôtel de ville, une vaste fresque à exécuter dans la salle de séances»<sup>255</sup>. Para ele, decorar a Câmara Municipal é evocar a alma da própria cidade, daí que tenha escolhido o cinzento, o branco e o negro para representar os principais símbolos da «Ville Grise»: cisnes, *béguines*, sinos e *mantes*. O entusiasmo, a dedicação e o modo como Bartholomeus falava da sua arte / cidade é o de um amante apaixonado («Et il parla de son art, ainsi qu'on parle d'un amour»<sup>256</sup>), levando o próprio narrador a perguntar: «Est-ce que vraiment l'amour de l'art donne les mêmes ivresses que l'amour de la femme?»<sup>257</sup>. Também o arquiteto Joris amava a sua

---

<sup>249</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p.157.

<sup>250</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 138.

<sup>251</sup> Idem.

<sup>252</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p. 233.

<sup>253</sup> Idem , p. 234.

<sup>254</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 202.

<sup>255</sup> Idem, p. 56.

<sup>256</sup> Idem, p. 121.

<sup>257</sup> Idem, p. 122.

arte de restaurar e embelezar a cidade de Bruges com o intuito de a ressuscitar, como se essa fosse a sua única missão: «Bruges était son oeuvre, une oeuvre d'art et de gloire qu'il avait à parfaire»<sup>258</sup>.

A mesma paixão pela arte é descrita em *Bruges-la-Morte* a propósito das visitas constantes de Hugues ao Hospital de Saint-Jean, aquando das suas intermináveis peregrinações pela cidade. Era aí, que ele admirava as obras-primas de Memling e de outros grandes artistas da Flandres, comungando da sua fé e sentindo-se contagiado pelo seu catolicismo fervoroso: «Enfin Hugues arrivait au sanctuaire d'art où sont les uniques tableaux [...]. Il songeait à la foi de ces grands artistes de Flandre, qui nous laissèrent ces tableaux vraiment votifs – eux qui peignaient comme on prie!»<sup>259</sup>.

O amor pela escrita (o de Rodenbach) é transferido em *Le Carillonneur* para Godelieve (é interessante a escolha recair numa personagem feminina, tendo em conta a época!). Nas cartas escritas a Joris, dava-lhe conta, através das brancas (virgens!) folhas do papel, do seu grande amor, sentindo-se mais à-vontade para extravazar as suas emoções mais profundas:

L'acte même d'écrire est comme un acte d'amour. Il y a contact. Il y a échange, aussi. On ne sait si les mots sortent de l'encre sur la page, ou s'ils naissent de la page elle-même, dans laquelle ils dormaient, et que l'encre ne fasse que les colorier.<sup>260</sup>

Esta personagem espelha o sentido estético e a sensibilidade de Rodenbach, daí que as suas palavras, a sua prosa poética, expressem uma simbiose entre a palavra e o sentimento. Também reúne em si várias facetas muito intensas do amor (amor pelo pai, por Joris, pela escrita, por Deus), não sendo por mero acaso que é retratada como um anjo!

O amor por Deus vai sobrepor-se a todas as outras variantes do sentimento amoroso. Amar a Deus é adorar o mais perfeito dos seres; logo, a entrega tem de ser absoluta – do corpo e da alma! Se assim é, só resta a Godelieve seguir o caminho do Senhor: «Dieu l'avait reprise. Est-ce qu'elle n'appartenait pas aussi à Dieu? (...) Il ne fallait pas plus longtemps contrister le coeur de Dieu»<sup>261</sup> e assumir um outro papel na vida de Joris, o de «sa soeur aînée et sa morte»<sup>262</sup>; daí que, terminadas as relações amorosas com Barbe e com Godelieve, este se sinta (tal como Hugues) um viúvo, que

---

<sup>258</sup> Idem, p. 150.

<sup>259</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , pp. 206, 210.

<sup>260</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 147.

<sup>261</sup> Idem, p. 153.

<sup>262</sup> Idem.

nada mais tem (terá?) senão o amor da cidade: «Et il songea aux deux femmes, comme à deux mortes, dont il était le veuf»<sup>263</sup>. Tal como Godelieve se entrega a Deus por não poder viver o seu grande amor, também Hugues, na ausência da sua esposa, ao evocá-la, se entrega ao misticismo e ao amor de Deus: «[...] c'est avec la morte qu'il se rêvait aussi agenouillé autour de Dieu, comme les pieux donateurs de naguère»<sup>264</sup>; por isso, procura isolar-se na Catedral de Saint-Sauveur, para assim estar perto de ambos e consolar a sua dor.

Se nas obras em prosa analisadas, a temática amorosa é uma das linhas condutoras (nitidamente interligada com a religiosidade e a morte) de toda a diegese, nos poemas estudados, este tema está pouco presente e quando surge algum apontamento, também remete para a impossibilidade desse amor, como é o caso dos versos em «Vieux quais»: «Bandes d'Amours captifs dans le deuil des cartouches» (est. 3, v 2) e em «Le règne du silence»: «Vers ce doux lac d'amour où toute l'eau converge» (est. 2, v 6), «vers le doux lac d'amour, reposoir de la lune» (est. 2, v 10), onde os «Beaux cygnes» (est. 2, v 3) conduzem (tragicamente) os sonhos nas noites de luar.

Em Rodenbach, o amor na / pela cidade está condenado à partida: «Leur amour était né sur la mort. [...] Et, ce soir-là, en se possédant, ils crurent mourir un peu l'un de l'autre»<sup>265</sup>. Todas as relações amorosas são impossíveis, seja aquelas que são fruto da atracção física (Jane / Barbe – as estrangeiras), seja (o que é de admirar!) as que são fruto do amor espiritual! É certo que o amor verdadeiro, a felicidade plena (física / espiritual) acontece com as flamengas (esposa de Hugues / Godelieve); só que também este é impossível!!! Estranhamente, quando o amor da / pela amada não se pode concretizar, quando só resta o amor pela cidade, também este é inviável, restando, fatalmente a morte; daí o título: *Bruges-la-Morte*.

Conclui-se, portanto, que ser feliz nesta cidade é algo proibido! Bruges atrai a tristeza, a infelicidade, a morte! A atmosfera cinzenta, a chuva, as águas paradas dos canais, os sinos, chamam a morte! O *Béguinage* e a sua austera moralidade exerce uma (o)pressão enorme nas pessoas / personagens, que são vítimas (inocentes) de toda a influência malévola da cidade, que devora impiedosa os seus amantes: «Il avait cédé à

---

<sup>263</sup> Idem, p. 161.

<sup>264</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p. 202.

<sup>265</sup> Idem, *Le Carillonneur*, op.cit. , p. 133.

la tentation de la chair, au piège de la femme. Il aime des corps au lieu de n'aimer que la ville»<sup>266</sup>.

## 9. A cidade enquanto metáfora da mulher / morte.



Ofélia <sup>267</sup>

La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer. <sup>268</sup>

Se viver na / pela cidade, é amá-la, é também morrer por ela / nela! Ao amor impossível / morto corresponde uma cidade em eterno luto / morta, qual fantasma vampírico que suga a alma de quem se lhe entrega, sendo que «La mort elle-même ici est effacée par la mort!»<sup>269</sup>.

As ruas sinuosas, as fachadas cinzentas, os baixos relevos, a sombra da velha catedral, das torres e do imponente *beffroi*, os túmulos das igrejas e das capelas, os quarteirões desertos, os cais taciturnos, os conventos tristes, os museus adormecidos, os canais de águas estagnadas, os sinos melancólicos remetem para toda uma «immense

---

<sup>266</sup> Idem, p. 220.

<sup>267</sup> RAVENDUSK, Alexandra, «Ofélia».

[Http://fontdenimes.midiblogs.com/tag/Oph%C3%A9lie](http://fontdenimes.midiblogs.com/tag/Oph%C3%A9lie) (13/04/08)

<sup>268</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , pp.69, 70.

<sup>269</sup> Idem, *Les essais critiques d'un journaliste*, op. cit. , p. 305.

impression mortuaire»<sup>270</sup> e para «une paix de cimetière»<sup>271</sup>, ou seja, para uma atmosfera trágica, onde a morte se impõe constantemente («De quoi parler, sinon de ce qui est là partout dans l’atmosphère!»<sup>272</sup>), como se se vivesse uma espécie de luto eterno...

Em *Bruges-la-Morte*, Hugues surge duplamente viúvo, da esposa e da cidade: «[...] cette Bruges-la-Morte, dont il semblait aussi le veuf, ne l’effleurait plus qu’à peine d’un glacis de mélancolie; et il marchait, consolé, à travers son silence, comme si Bruges aussi avait surgi de son tombeau ...»<sup>273</sup>; daí que haja uma empatia profunda entre Hugues e a cidade que ele escolheu para viver o seu luto, a sua dor pela perda da mulher adorada: «N’est-ce pas d’ailleurs par un sentiment inné des analogies désirables qu’il était venu vivre à Bruges dès son veuvage?»<sup>274</sup>, talvez, porque no seu seio encontrava o refúgio ideal para o seu sofrimento, devido à profunda influência desta cidade silenciosa, melancólica, piedosa e austera, na sua alma; influência essa, emanada do fundo dos seus canais imóveis e das suas brumas densas e misteriosas, que tanto o contagiavam: «toutes ses pensées estompées, noyées, dans une léthargie grise».<sup>275</sup>

Hugues queria confundir-se com a própria cidade: ser uma torre, um sino; penetrar no âmagô mais profundo da alma da cidade e analogicamente, «être pareil à la ville»<sup>276</sup> e «redevenir à l’image et à la ressemblance de la ville»<sup>277</sup>, ao ponto de se sentir atraído pela presença da própria morte / morta («La morte le hanta. Elle semblait revenue, flottait au loin, emmaillottée en linceul dans le brouillard»<sup>278</sup>, como se se estabelecesse uma estranha relação entre si, a esposa e a cidade. Deste modo, «À l’épouse morte devait correspondre une ville morte»<sup>279</sup>. É a sua esposa que ele procura, alucinadamente, encontrar de novo, seja através de Bruges, seja através de Jane: «C’était vraiment la morte descendue de la pierre de son sépulcre, c’était sa morte qui maintenant souriait là-bas, s’avançait, tendait les bras»<sup>280</sup>. Se bem que essa aparição na realidade fosse impossível, a amada surge (nítida) nos seus pensamentos, quando deambula por Bruges «retrouvant au fil des canaux son visage d’Ophélie en allée,

---

<sup>270</sup> Idem.

<sup>271</sup> Idem, p. 306.

<sup>272</sup> Idem, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p. 211.

<sup>273</sup> Idem, p. 125.

<sup>274</sup> Idem, p. 128.

<sup>275</sup> Idem, p. 188.

<sup>276</sup> Idem, p. 193.

<sup>277</sup> Idem, p. 194.

<sup>278</sup> Idem, p. 233.

<sup>279</sup> Idem, p. 66.

<sup>280</sup> Idem, p. 99.

écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons»<sup>281</sup>, como se da sombra das torres, dos velhos muros e das águas paradas ressoasse a sua doce voz. A sua crença religiosa fazia-o acreditar que um dia, no além, a encontraria novamente. «S'il avait résisté à ses idées fixes de suicide, c'est encore pour elle»; por isso, imaginava-a surgindo bela como sempre das águas pardas, limosas e frias da imensa rede de canais de Bruges, tal qual Ofélia emergindo do fundo da água...

Mas, porquê Ofélia?

Ofélia, uma célebre personagem da peça de teatro *Hamlet* de William Shakespeare, transformou-se, talvez pelo seu carácter enigmático, num mito literário frequentemente abordado em diferentes formas de arte através dos tempos: na pintura (ex. John Everett Millais); na poesia (exs. Théodore de Banville, Théophile Gautier, Arthur Rimbaud); no teatro (ex. Jean Betts); na narrativa (exs. Fyodor Dostoevsky, Rebecca Reisert); na música (exs. Bob Dylan, Leonard Cohen) ...Mas, porque tem suscitado tanto interesse aos artistas / criadores???

Ao lermos o texto de Shakespeare, sabemos que Ofélia se envolve numa relação amorosa com o príncipe Hamlet, que acaba por a rejeitar, devido a complicados litígios familiares, relacionados com o pai de Ofélia, Polonius. Este acaba por ser brutalmente assassinado por Hamlet. Todos estes desgostos, levam a pobre Ofélia à loucura. Segundo a lenda, num momento em que apanhava flores, caiu num ribeiro, e afogou-se. Aparentemente é uma história trivial, só que muitas dúvidas ficam por esclarecer. Tratou-se de um acidente ou de um suicídio? No segundo caso, o que a levaria à morte?

Há uma teoria que defende que Ofélia estaria grávida de Hamlet e, parece que na época (séc.s XVI / XVII), esta seria a forma escolhida pelas mães solteiras de se suicidarem. Há conjecturas que apontam para outra versão: Ofélia teria sido afogada pelo homem que a seduziu, tirando-lhe a inocência. Hamlet ter-se-ia dado conta do estado impuro de Ofélia, daí que tenha sido tão rude para ela e para o seu pai no III Acto, cenas 2 e 3. No entanto, na peça de Shakespeare (Acto V, Cena 1), aquando do enterro da pobre Ofélia, Hamlet grita o seu amor por ela. Afinal, tratar-se-á de mais um caso de amor correspondido, que termina tragicamente!

Tudo isto são suposições / interpretações. O que é certo é que Ofélia, uma das patéticas heroínas shakespearianas, tipifica o eterno feminino da bela donzela morta, afogada nas águas de um rio (símbolo da passagem entre a vida e a morte, basta

---

<sup>281</sup> Idem, p. 69.

lembrar a barca dos mortos do velho complexo de Caron), celebrando serenamente as suas núpcias místicas com a natureza, já que este belo cadáver se metamorfoseia, integrando-se nessa mesma natureza e, em paralelo, se transforma num ser sobrenatural / transcendente, ao diluir-se na água, o elemento melancólico por excelência, propício à divagação, ao sonho e à morte: «L'eau est ainsi une invitation à mourir; elle est une invitation à une mort spéciale, qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires»<sup>282</sup>.

Vários poetas franceses do século XIX, como Théodore de Banville ou Théophile Gautier, se sentiram atraídos por este mito tão nostálgico quanto lírico, que facilmente emociona os espíritos mais sensíveis. O drama existencial de Ofélia, a beleza, a doçura, a juventude do seu cadáver comovem. A fluidez do seu corpo boiando, tal como a sua morte líquida, atrai a atenção das almas dadas à nostalgia, ao *spleen*. A atracção pelo belo-horrível está aqui patente (poderá um cadáver ser belo??); de facto, todo este final de loucura e de morte faz parte da estética romântica, se bem que alguns parnasianos, como Banville, tenham abraçado com paixão o culto do belo-trágico, daí o encanto pelas heroínas shakespearianas.

Arthur Rimbaud, influenciado pelo célebre quadro do pintor inglês John Everett Millais, intitulado *Ofélia*, em Maio de 1870, dedica também ao mito ofeliano um belíssimo poema: «Ophélie» (1870) de nove quadras, com versos alexandrinos. Rimbaud desenha um autêntico quadro com palavras, recorrendo fundamentalmente a elementos neutros: o branco - «blanche Ophélia»; «fantôme blanc»; «Ô pale Ophélia, belle comme la neige!» e o negro - «l'onde calme et noire»; «le long fleuve noir». Ofélia parece estar sempre viva, com olhos abertos. A sua figura diáfana faz lembrar uma mulher-criança, uma mulher-anjo, sendo comparada pelo poeta a «un grand lys», a flor virginal por excelência. A horizontalidade domina a descrição poética e todos os elementos da natureza: «onde», «étoiles», «bois», «fleuve», «vent», «eaux», «roseaux», «nénuphars», ... emanam paz, calma, serenidade, assim como o corpo morto de Ofélia, escoando lentamente pelas águas serenas do rio. O poema transforma-se num queixume melancólico e triste em que a natureza personificada se torna confidente, ao expressar compaixão pela «pale Ophélia». A correspondência entre a poesia, a pintura e a música: «voix de la nature» encaixam-se muito bem, formando um todo harmonioso e belo,

---

<sup>282</sup> BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942, p.68.

cujos núcleo é a imagem de Ofélia, coroada de flores (depois de morta, a sua beleza de mulher jovem eterniza-se...). Na realidade, Rimbaud apresenta a aventura trágica de Ofélia como se ela fosse a vítima inocente de um fatídico drama existencial: a pobre Ofélia cativa do seu desejo de amar e de ser livre, acaba por enlouquecer e morrer afogada.

Esta atmosfera poético-trágica, tão bem retratada por Arthur Rimbaud, envolve toda a obra de Rodenbach – *Bruges-la-Morte*, também ele atraído pelo enigma ofeliano; porém, a intensidade deste ambiente nostálgico agudiza-se com a presença da água dormente dos canais e da água macia da chuva cujos reflexos tudo duplicam – as imagens e os sentimentos. Hugues Viane ao contemplar a água / chuva redobra as lembranças da bela mulher morta: «si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelle dilatée et noire dans de la nacre, [...] d'un jaune d'ambre ses cheveux [...] longs et ondulés»<sup>283</sup>, qual Ofélia deslizando etérea por todos os recantos da cidade morta. Hugues erra obsessiva e labirinticamente. Para onde quer que vá, é sempre perseguido pela mulher morta. A cidade, enquanto espaço fechado / muralhado (ou não se tratasse de uma cidade medieval), transforma-se na metáfora do seu eu interior, também ele enclausurado num único pensamento – ressuscitar a esposa amada! Fá-lo ao relacionar-se com Jane Scott, mas rapidamente a «ofelização» se faz sentir e a sensação de insatisfação, de angústia, de amor / ódio torna essa falsa relação insuportável: «Il faut que Bruges étrangle ce qui vit en elle, pour pouvoir redevenir 'Bruges-la-Morte'»<sup>284</sup>; é que, afinal, Jane é diferente da esposa! Enlouquecido, Hugues mata, com a bela trança loira (símbolo da perenidade da amada esposa no seu pensamento conturbado), aquele ser duplo, traiçoeiro e vil: «Jane ne riait plus; elle avait poussé un petit cri, un soupir, comme le souffle d'une bulle expirée à fleur d'eau. Étranglée, elle tomba»<sup>285</sup>.

Mais uma vez, a morte (inevitável) está relacionada com a água, a água dos canais da cidade de Bruges, cuja atmosfera cinzenta, húmida, chuvosa proporciona um imaginário profundo ligado a crimes, suicídios, fantasmas, como se a água na sua polivalência dicotómica: que tudo mostra / esconde, fosse o meio ideal para camuflar os destinos funestos, dissolvendo as marcas da demência, do desespero.

A água, em *Bruges-la-Morte*, funciona como uma atracção fatal, um encantamento do qual Hugues não consegue fugir - « [...] une voix chuchotante montât

---

<sup>283</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 53.

<sup>284</sup> COELHO, Paula Mendes, «La ville intérieure dans l'oeuvre de Georges Rodenbach», op. cit., p. 103.

<sup>285</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 269.

de l'eau – l'eau s'en venant au-devant de lui, comme elle vint au devant d'Ophélie, ainsi le racontent les fossoyeurs de Shakespeare»<sup>286</sup>.

Nesta cidade circular, fechada, de águas lentas e paradas, vagueia a alma chorosa da bela Ofélia. As suas lágrimas ininterruptas caem molemente do céu pardo, em pequenas gotículas, que inundam a paisagem, fundindo todos os elementos, todas as cores; em suma, a matéria e o espírito... - «Ce qui se dissout d'abord, c'est un paysage dans la pluie, les traits et les formes se fondent. Mais peu à peu, le monde entier rassemblé dans son eau»<sup>287</sup>.

A presença do mito de Ofélia mantém-se viva em *Le Carillonneur*, quando, num momento de loucura, Barbe procura, na morte, a paz para o seu tormento interior: «Je voudrais mourir»<sup>288</sup> e se precipita em direcção aos canais e aos charcos / pântanos dos arredores. Joris impede o seu impulso suicida, mas não deixa de a imaginar morta, «tachée du sang d'une chute ou des herbes aquatiques d'Ophélie»<sup>289</sup>.

A ideia da água relacionada com o abismo, com a morte, também está presente no episódio do afogado, presenciado por Barbe e pelo seu pai junto da ponte, nas traseiras do Hospital de Saint-Jean:

Ils apprirent qu'on venait d'apercevoir un noyé, un corps qui flottait là-bas, flasque et tuméfié, dans le canal glauque. À cet endroit, l'eau se fonce, abdique tout reflet; on dirait qu'elle descend toujours. Est-ce que le noyé revenait de cet abîme de silence? Avait-il vu le fond du canal?<sup>290</sup>.

O elemento aquático domina toda a cidade, daí a sua total «ofelização», ao ponto da água modificar completamente a sua fisionomia:

Elle en dissout l'architecture, les formes et les traits et va même jusqu'à diluer le son des cloches. Pluie, elle estompe les contours des choses; eau des canaux, surface polie et miroitante – identique aux miroirs – elle renvoie le reflet de la lumière, du ciel et des objets.<sup>291</sup>

---

<sup>286</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>287</sup> BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, op. cit. , p. 108.

<sup>288</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 124.

<sup>289</sup> Ibidem.

<sup>290</sup> Idem, pp. 94, 95.

<sup>291</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p. 143.

A água modifica o estado de espírito das personagens, transportando-as para um mundo irreal e onírico, desejado, mas fantasioso; por isso, «Ophélie, c'est le visage auquel Hugues associe sa morte qu'il retrouve dans ses promenades nocturnes»<sup>292</sup>.

Para Rodenbach, a água dos canais de Bruges, aparentemente adormecida e inerte, tem o poder de se impor e originar uma paisagem interior carregada de imagens sinestésicas, que remetem para a morte. Em *Bruges-la-Morte*, o cadáver de Jane materializa o fantasma da mulher morta de Hugues; logo, uma outra Ofélia, justaposta, patologicamente recriada a partir da água, onde flutuam *ad eternum* os seus belos cabelos loiros (de Jane / da morta / de Ofélia):

En faisant l'analyse du réseau de correspondances tissé tout au long de l'oeuvre entre le sujet et les éléments de la ville, ainsi que celle des processus qui sous-tendent ces correspondances, on aboutit à une constellation symbolique (où l'eau joue évidemment un rôle essentiel), qui associe le cygne, le jet d'eau, la lune, le miroir... qui renvoie aux cheveux d'Ophélie...<sup>293</sup>

Em *Le Carillonneur*, Bruges também se revela uma cidade onde se faz o culto da morte (*L'Octave des Trespasés; La Procession des Pénitants de Furnes; La Fête du Saint-Sang*): «... les vieilles façades, les eaux inertes, les couvents clos, tout ce qui conseillait le renoncement à la vie, le culte de la mort»<sup>294</sup>, sendo ela própria a metáfora da morte, enquanto símbolo da dor e do sofrimento, residindo aí a sua beleza e o seu charme:

Ne peut-on pas aimer la mort, aimer la douleur? La beauté de la douleur est supérieure à la beauté de la vie. C'est la beauté de Bruges. Grande gloire finie! Dernier sourire immobile! Tout s'est recueilli alentour: les eaux sont inertes, les maisons sont closes, les cloches chuchotent dans la brume. Voilà le secret de son charme. Pourquoi vouloir qu'elle redevienne comme les autres? Elle est unique<sup>295</sup>

Esta ideia, da morte ligada ao belo, é reiterada ao longo da obra: «C'était la beauté de Bruges d'être une morte»<sup>296</sup>, como se o apelo da morte fosse uma fatalidade incontornável, algo que traz o silêncio, a paz, a felicidade; daí que, tudo o que lembrasse a morte fosse sobrevalorizado e admirado / venerado. Aliás, o suicídio surge

---

<sup>292</sup> Idem, p. 144.

<sup>293</sup> COELHO, Paula Mendes, «'La ville intérieure' dans l'oeuvre de Georges Rodenbach», Ariane, n.13, Revue d'études littéraires françaises, Littérature et Culture, organisation de Kelly Basílio, Lisboa, 1995, p. 105.

<sup>294</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p. 122.

<sup>295</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , pp. 19, 20.

<sup>296</sup> Idem, p. 208.

na mente de Barbe («Joris devinait ses tentations de suicide, s'élançait derrière elle»<sup>297</sup>) e depois de Joris («C'est moi qui partirait le premier, et pour le voyage d'où on ne revient plus! Je suis las jusqu'au bout. J'en ai assez. [...] Non! Je me sens incapable de vivre encore cette journée, à aucun prix! Je serai mort, auparavant!»<sup>298</sup>), tal como o assassínio, como forma de acabar com o seu desassossego matrimonial e proporcionar a desejada paz de espírito. Cansado da histeria de Barbe, exausto da sua personalidade perversa, obsessiva e dominadora, Joris, por vezes, pensava matá-la: «Chaque fois, il l'écarta avec effroi, comme l'idée d'un crime, comme si lui-même songeait à pousser Barbe par la fenêtre ou dans l'eau»<sup>299</sup> ou, ao contrário, Barbe, louca de ciúmes da irmã, gritava: «J'en ai assez! Je te tuerai!»<sup>300</sup>.

A cidade de Bruges surge como o espaço ideal para as vivências fúnebres, por todo o envolvimento melancólico e triste que encerra: o silêncio, a falta de luz, a atmosfera cinzenta, as sombras das torres / do beffroi, os rituais ao sagrado, a religiosidade que fomenta a vida para além da morte: a felicidade plena!

À medida que a acção caminha para o seu desfecho, Joris só pensa na morte: «Il ne s'intéressait plus à rien, pas même à la ville qu'il avait aimée d'un si vivace amour. Il la traversa, déjà indifférent à elle, comme à un pays qu'on quitte pour toujours. Il ne regarda rien, ni les façades, ni les tours, ni les reflets dans l'eau, ni les vieux toits dénuancés»<sup>301</sup>, programando o seu fim com uma morte invisível, sem escândalos, sepultando-se a si mesmo na bela cidade de Bruges, outrora tão amada, sem que ninguém (só ele e ela) o soubesse. Assim, escolheu como túmulo o centro da cidade – o *beffroi*, que foi seu companheiro e confidente, tendo-o desencorajado de viver e lhe dado o gosto pela morte sempre que o subia e descia, cumprindo o ritual da sua função de *carillonneur* da cidade, como se alguma coisa invisível o chamasse: «Parmi l'escalier étroit, ses ténébres et cette humidité de sépulcre, ce fut pour lui comme si, un moment, il cessait d'être, anticipait sa mort»<sup>302</sup>. De facto, a chave, que lhe fora delegada como *carillonneur* de Bruges, transforma-se na chave do seu próprio mausoléu. Escolheu morrer enforcado, lançando-se da «cloche obscène», sendo que a corda se tornou simbolicamente na sua amante (a cidade traidora) e no seu carrasco; no entanto, Joris sentiu-se feliz por ter escolhido o *beffroi* para morrer, porque este «en

---

<sup>297</sup> Idem, p. 186.

<sup>298</sup> Idem, p. 215.

<sup>299</sup> Idem, p. 186.

<sup>300</sup> Idem, p. 214.

<sup>301</sup> Idem, p. 217.

<sup>302</sup> Idem, p. 105.

allongerait durant l'avenir, un geste de reproche, une ombre plus sombre – vraiment l'ombre d'un tombeau! – sur la Place Grise.»<sup>303</sup>, eternizando, deste modo, a sua presença na cidade amada / odiada!

Assim, nas duas obras abordadas, a temática da morte é uma constante, funcionando como o fio condutor discursivo; para tal, basta que a diegese se desenrole no *décor* citadino de Bruges, a cidade morta por excelência! Ambos os enredos giram analogicamente à volta da sua decadência, sendo condicionados por essa falta de vida, de futuro. As personagens sucumbem perante a inércia da cidade fechada sobre si mesma, resistente à mudança. Elas próprias deambulam (física e psicologicamente), ora em circuitos labirínticos, ora em espiral, não saindo, portanto, do mesmo sítio. Como que presas ao passado, imposto pela cidade, a fuga não é possível, nem o sonho de a manter como «tombeau sacré» / «tombeau de l'art» / «Reine de la mort»<sup>304</sup> ! Acabam por morrer (morte física ou mental) à imitação da cidade moribunda...

O *corpus* poético em análise assenta na mesma problemática: a MORTE enquanto reflexo da CIDADE e vice-versa.

Em «Les cloches» é o som dos sinos, trazido pelo vento do norte, que «fala» / dá voz da / à morte: «Comme d'un blanc suaire un visage de mort» (est. 1, v. 4); «Sont mortes; leurs tombeaux n'ont plus de roses neuves» / Une autre gémissait: 'Priez pour quatre veuves» (est. 3, vv 2, 3, 4); «Dont le bois doit servir à faire ton cercueil» (est. 4, v. 2); «Un soir, il se tua pour elle» (est. 5, v. 4); «Les enfants morts sont très heureux» (est. 6, v. 2); «Les âmes se cherchant en fuites éternelles!...» (est. 7, v. 2).

Em «Une surtout la plus triste des villes grises», é a sombra imponente do *beffroi* que remete para a presença constante da morte nas águas, nos sinos, na alma triste da cidade: «Murmure avec sa voix d'agonie» (est. 2, v. 19); «Où le cadran est un soleil qu'on crucifie» (est. 3, v. 2); «Sont des flûtes de mort où ne chante que l'ombre!» (est. 7, v. 2).

Em «Vieux quais», é ao final do dia, ao pôr-do-sol, quando as lanternas iluminam a cidade, adormecendo as suas fachadas, os seus cais e os seus telhados recortados pelos *pignons*, que a presença da morte mais se faz sentir: «Bandes d'Amours captifs dans le deuil des cartouches» (est. 3, v. 2); «Comme une lampe d'or sur un grand catafalque» (est. 4, v. 4); «Tout agonise, tout se tait» (est. 7, v. 1).

---

<sup>303</sup> Idem, p. 217.

<sup>304</sup> Idem, pp. 176, 177.

Em «Paysages de ville» são as muralhas que fecham ainda mais a cidade solitária dos domingos vazios, aborrecidos e tristes da infância do eu lírico, exaltando o seu estado melancolicamente perene de cidade enlutada: «Géométriquement en croix comme une tombe» / «Le violet du demi-deuil et des évêques, / Le violet des chasubles du temps pascal» / «Où les cloches, tintant comme pour des obsèques» (est. 3, vv. 4, 12, 13); «Dimanche: une tristesse, un émoi sans raison... / Qui meurt» (est. 4, v. 5).

A mesma linha tétrica / macabra atravessa hiperbolicamente *Le règne du silence*, no qual «tout meurt!» (est. 1, v. 27) e onde também se faz alusão à ofelização da cidade: «L'eau s'en vint d'elle-même au devant d'Ophélie» (est. 5, v. 22). A empatia entre os sentimentos nostálgicos do eu lírico e a cidade é total: «Ô toi, mon âme, et toi, ville morte, ma soeur!» (Est. 16, v. 14), pois a morte / a cidade vai sendo descrita elegiacamente ao longo dos versos, como uma paixão inevitável, sentida por alguém (Rodenbach?) que se deixa seduzir / fascinar pela panóplia de artefactos e de rituais típicos do universo fúnebre: «Ah! Cette passion qui toujours recommence!» (est. 11, v. 21), tão evidente nos versos transcritos: «Car tout s'en va! Tout meurt!» / «... les pousse à la mort» / «Déjà les carreaux morts sont sans visage aucun» / «Unanime et frileux départ de feuilles mortes!» (est. 1, vv. 27, 32, 35, 38); «Inertes comme les bandeaux silencieux / D'une morte!» / «Et qu'en chaque maison muette, on veille un mort!» (est. 3, vv. 6, 7, 30); «Dans quelque ville morte, au bord de l'eau, vivote / La tristesse de la vieillesse des maisons» / «Claires comme des yeux qui n'ont pas vu mourir!» / «Qu'ils en ont maintenant la froideur de la mort!» / « Mais sont orientés du côté du tombeau...» / « Yeux plus touchants près de mourir!» (est. 4, vv. 1, 2, 13, 17, 23, 26); «Et de ne pas céder à la mort qui délire...» / «L'eau s'en vint d'elle-même au devant d'Ophélie» / «La ville est morte aussi...» (est. 5, vv. 21, 22, 25); «Elle déjà si faible et qui meut sans effort» / «Comme une âme glissant du sommeil dans la mort!» (est. 6, vv. 25, 28); «Et qui, pour égayer leur abandon qui meurt» (est. 9, v.14); «D'un canal mort avec deux rangs de peupliers» (est.10, v. 4); «Je sais des murs en deuil vieillis sous les auspices / D'un calvaire où s'étale un Christ ensanglanté» / «Les yeux sont de l'eau morte» (est. 11, vv. 3, 9); «D'un violet de deuil comme les cinéraires» (est. 12, v. 7); «Nous sommes tous deux la ville en deuil qui dort» / «Les eaux vides, les eaux veuves, où le vent seul / Circule comme pour les étendre en linceul» / «Moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort!» (est. 15, vv. 6, 11, 12, 16); «La mort du jour pleuré par les cuivres du soir!» / «Ô toi, mon âme, et toi, ville morte, ma soeur!» (est. 16, vv. 10, 14).

Bruges, «... unique, qui apparaissait tout entière un poème de pierre, une châte enluminée»<sup>305</sup>, é o melhor exemplo da verdadeira alma flamenga, onde impera uma tristeza «de déchéance si poétique»<sup>306</sup> e toda uma melancolia representativa «de ce coin du monde oublié! C'est comme un cimetière de villes mortes»<sup>307</sup>, isto é, Bruges representa metaforicamente a própria morte - «Morte... morte... Bruges-la-Morte...»<sup>308</sup>.

## 10. A cidade - um espaço interior / exterior.



Sansot n'oublie jamais que si l'homme est à l'image de sa ville, la ville est tout autant à l'image de l'homme: édifíée par lui, marquée par tous ses lieux par son travail, ses peines et ses joies, tout ce que la présence humaine dépose sur les pierres.<sup>309</sup>

<sup>305</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 15.

<sup>306</sup> GORCEIX, Paul, *Les essais critiques d'un journaliste*, op.cit. , p. 338.

<sup>307</sup> Idem.

<sup>308</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit. , p. 273.

<sup>309</sup> DUFRENNE, Mickel, «Préface», in: SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2004, pp. 12, 13.

A cidade é, em simultâneo, um espaço fechado / interior e um espaço aberto / exterior, já que a dialéctica do *dedans* e do *dehors* complementa estas duas realidades aparentemente opostas, visto que filosoficamente «le dedans et le dehors pense l'être et le non-être»<sup>310</sup> (mulher / cidade). Na realidade, a cidade ao ser um espaço físico (material) e psicológico (imaginário), «s'est ainsi enracinée dans une géométrie implicite, dans une géométrie qui - qu'on le veuille ou non - spatialise la pensée»<sup>311</sup>. Assim sendo, a cidade é vivida de formas diferentes, consoante se trata de um lugar habitado pelo corpo (espaços interiores / exteriores concretos) ou de um lugar habitado pela mente (de memórias / meditações / pensamentos / recordações), podendo o universo onírico ser encarado em perspectivas díspares segundo as múltiplas cambiantes da imaginação e, então, «nous nous rendons compte que la dialectique du dedans et du dehors se multiplie et se diversifie en d'innombrables nuances»<sup>312</sup>.

Neste universo inserem-se os afectos e os sentimentos mais profundos:

[...] un amour de la ville, d'une ville qui est autre chose que la sublimation de pulsions originelles. Un tel amour possède une relative autonomie et prend place au milieu d'autres formes d'attachements comme l'amour du père, de l'enfant, de la montagne, des sons.<sup>313</sup>

Quem ama verdadeiramente uma cidade conhece-a por dentro e por fora: a sua história, os meandros (des) conhecidos da sua geografia / geometria estrutural, as suas qualidades e defeitos, os seus segredos e fantasias, a sua funcionalidade e até a forma como pode servir (-se) (d)os seus habitantes:

[...] l'amateur de villes connaît leur passé, leurs apports successifs; il connaît même leur saison; surtout il en a tant visité qu'il peut les comparer à bon escient, discerner leurs forces et leurs faiblesses et, peut-être, leur mort prochaine.<sup>314</sup>

Para se conhecer bem uma cidade, é necessário vivê-la: percorrer as suas ruas, parar nos seus jardins, entrar nos seus monumentos, admirar a sua arquitectura e todas as suas manifestações artísticas, ouvir a sua música, saborear a sua gastronomia, inspirar avidamente os seus odores, captar a sua luz / a sua cor, sentir o seu clima, conviver com as suas gentes, envolver-se na sua atmosfera:

---

<sup>310</sup> BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, op. cit. , p. 191.

<sup>311</sup> Idem.

<sup>312</sup> BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, op. cit. , p. 195.

<sup>313</sup> SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, op. cit. , p. 7.

<sup>314</sup> Idem, p. 364.

[...] *il faut qu'une ville entre* dans nos talons, dans nos jambes et elle recoupe d'autres codes partiels, comme la manière familière de nommer les monuments, les plats en honneur, les moyens de transport.<sup>315</sup>

De facto, viver a cidade é entregar-se-lhe, fruir com prazer a sua companhia, necessitar da intimidade do seu espaço interior (*dedans*) e da abertura / liberdade do seu espaço exterior (*dehors*); para tal, o cidadão apaixonado precisa de a habitar «*charnellement, il faut qu'il vive en sa présence, il a besoin d'elle, c'est-à-dire de son haleine, de son visage, de son ciel, de sa rumeur*»<sup>316</sup>. Para isso, é preciso olhar / sentir a cidade como um ente querido, como alguém que nasce, se desenvolve, envelhece e morre, tal qual um ser vivo / humano; daí que, a personificação da cidade seja inerente a esta relação tão profunda, pois «*l'homme véritablement concerné par la ville la traite comme une personne*»<sup>317</sup> e, deste modo, debate-se continuamente com a sua inevitável dependência perante essa cidade (idealizada) que tanto marca a sua vida, seja em presença, seja à distância. Aliás, quanto mais ausente, mais a cidade se impõe na mente saudosa dos seus amantes: «*même s'ils n'y sont pas revenus depuis longtemps, elle leur est encore présente*»<sup>318</sup>.

A relação entre os homens e os / as lugares / cidades é intrínseca. Estes constroem a cidade, impõem-lhe uma determinada ordem social; depois, ela própria se vai desenvolvendo à revelia dos seus primeiros construtores / progenitores. O tempo vai modelando a cidade, que se vai adaptando à evolução humana:

[...] les tics, les enthousiasmes, les défaites, les contradictions, les coups d'éclat des classes sociales ne sont pas de purs récits presque légendaires ou encore des hypothèses hautement probables, au regard des indices que nous possédons. Ils ont humanisé, brisé, tourmenté, élargi, allongé la forme des villes et il appartient à certains hommes d'en suivre les rides, les lignes, les vagues, parfois les cicatrices.<sup>319</sup>

Para Georges Rodenbach, a paisagem urbana das cidades do norte da Flandres vai ser «*l'un des décors majeurs de son imaginaire*»<sup>320</sup>, construindo no fundo das suas memórias uma cidade (Bruges) fabulosa (porque sonhada) e real ao mesmo tempo; já que, à distância (em Paris), abandona a sua materialidade (canais, cais, fachadas, torres,

---

<sup>315</sup> Idem.

<sup>316</sup> Idem, p. 369.

<sup>317</sup> Idem, p. 368.

<sup>318</sup> Idem, p. 369.

<sup>319</sup> Idem, p. 118.

<sup>320</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p. 19.

sinos, candeeiros, ruas, praças, ...) e penetra, através de analogias várias, na vida interior (*dedans*) da cidade guardada nas reminiscências mentais mais recônditas e «cette orientation vers l'intime ira grandissant chez Rodenbach pour devenir un des thèmes récurrents de sa poésie et de son oeuvre en prose»<sup>321</sup>.

O espaço marcado pelo imaginário nunca é um espaço de indiferença, é um espaço vivido, «Et il est vécu, non pas dans la positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. [...] Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent. Le jeu de l'extérieur et de l'intimité n'est pas, dans le règne des images, un jeu équilibré»<sup>322</sup>; por isso mesmo, as assimetrias entre a cidade dita real e a cidade pensada (por cada um) são notórias (cada pessoa sente / vive a cidade à sua maneira; a mesma pessoa vai vivendo a cidade de formas diversas ao longo da sua existência...). No entanto, a originalidade e o dinamismo da escrita rodenbachiana consiste na simbiose entre o real e o imaginário, o visível e o invisível:

[...] tentative de réduire, autant qu'il est possible, la distance entre le réel et l'imaginaire, entre la réalité et l'irrationnel. L'originalité du récit entre poème et la prose repose sur le rapprochement, on aimerait dire la synthèse qu'à réalisée Rodenbach des deux composantes traditionnellement considérées comme irréconciliables, antinomiques, la réalité et le rêve ou, en termes métaphysiques, le visible et l'invisible.<sup>323</sup>

Segundo Paul Gorceix, o que torna a sua arte literária única é a sua capacidade de integrar na própria realidade o sonho e a imaginação, isto é, de fundir o *dedans* e o *dehors* numa dimensão estética possível, capaz de expressar a relação natural entre o ser humano e aquilo que o rodeia.

Se tivermos em conta, que «toute ville se construit pour l'éternité»<sup>324</sup>, então o homem procura eternizar-se através da cidade, o que acontece precisamente com Georges Rodenbach. Proporcionalmente, Rodenbach está para a cidade / Bruges, como esta está para Rodenbach. O seu nome / ele próprio perdura através da obra que construiu, cantando nostalgicamente a sua cidade de eleição – Bruges - tornando-a na «image mythique de la Flandre»<sup>325</sup>.

Bruges, cujos monumentos são um livro aberto, esconde, nas suas ruelas labirínticas e nos seus canais misteriosos, segredos insondáveis. O *dehors* de Bruges

---

<sup>321</sup> Idem, p. 48.

<sup>322</sup> BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, op. cit. , p. 17.

<sup>323</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p. 150.

<sup>324</sup> RAGON, Michel, *L'homme et les villes*, Paris, Éditions Albin Michel, 1995, p. 50.

<sup>325</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p. 150.

espelha a sua história rica de velha cidade mercantil e o *dedans* a sua alma religiosa, nostálgica e triste. Tal como um ser humano, revela duas facetas: uma, mais superficial, facilmente apreensível, a parte física / exterior; outra, mais profunda, escondida, mental / interior, abrindo-se ou fechando-se conforme os momentos e as circunstâncias da vida. Daí, o seu fascínio (do homem / da cidade) e o enigma que sempre oculta, como uma porta entreaberta, que não mostra, nem esconde, mas espevita a curiosidade, permitindo adivinhar / imaginar o que está para além do que é visível... De acordo com Bachelard, o ser humano guarda sempre em si uma dupla possibilidade:

[...] à la surface de l'être, dans cette région où l'être *veut* se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure pour cette formule: l'homme est l'être entr'ouvert.<sup>326</sup>

Simbolicamente, Bruges é uma porta; por vezes, uma porta fechada, outras vezes, uma porta aberta, ou mesmo uma porta entreaberta... Tudo depende de quem a abre ou fecha:

La Porte! La porte, c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert. C'en est du moins une image princeps, l'origine meme d'une reverie où s'accumulent désirs et tentations, la tentation d'ouvrir l'être de son tréfonds, le désir de conquérir tous les êtres réticents. La porte schématise deux possibilités fortes, qui classent nettement deux types de rêveries. Parfois, la voici bien fermée, verrouillée, cadénassée. Parfois, la voici ouverte, c'est-à-dire grande ouverte.<sup>327</sup>

A própria configuração física de Bruges, enquanto cidade de traça medieval, apresenta várias portas de entrada / saída (exs. Porte de Sainte-Catherine, Porte de Gand), que rasgam as muralhas (fronteira: *dedans* / *dehors*) que fecham / protegem a cidade, nascida entre os séculos VII e IX nas margens do rio «Zwin» e denominada pelos seus primeiros habitantes por «Bruggia». A sua história nasce à volta da praça-forte, conhecida então por «Burg» (Burgo), construída pelos condes da Flandres. Este burgo, o centro de Bruges e, em tempos, a sua praça principal - «Burgplein», era fechado / aberto através de quatro portas, sendo que ainda hoje é possível atravessar uma destas portas (junto da Câmara Municipal) e num dos muros contíguos, observar uma das suas fechaduras, que, em tempos, davam acesso a um espaço restrito dentro da

---

<sup>326</sup> BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, op. cit., p. 200.

<sup>327</sup> Idem.

cidade – um dos micro-espços inseridos no macro-espço citadino (por sua vez, um micro-espço em relação ao grande espço extra-muros: o campo *vs* a cidade).

Se a porta simbolicamente permite a descoberta de novos espços, uma abertura para o desconhecido, o importante é ultrapassar a barreira psicológica que separa o exterior do interior e assim penetrar num mundo novo aberto a todas as experiências:

A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre o mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além... A passagem à qual ela convida é, na maioria das vezes, na acepção simbólica, do domínio profano ao sagrado...<sup>328</sup>

Podemos, então, entender a porta como um meio de atingir a plenitude terrena / espiritual, traduzida na segurança (*dedans*) ou na liberdade (*dehors*); portanto, ela representa, em simultâneo, uma dupla simbologia, visto que há «deux ‘êtres’ dans la porte, que la porte réveille en nous deux directions de songe, qu’elle est deux fois symbolique»<sup>329</sup>, tudo dependendo da forma como se quer / pode usar a porta (limiar / fronteira entre o objectivo / subjectivo):

[...] tout devient concret dans le monde d’une âme quand un objet, quand une simple porte vient donner les images de l’hésitation, de la tentation, du désir, de la sécurité, du libre accueil, du respect! On dirait toute sa vie si l’on faisait le récit de toutes les portes qu’on a fermées, qu’on a ouvertes, de toutes les portes qu’on voudrait rouvrir.<sup>330</sup>

Entrar na cidade, transpor as suas portas é fazer parte de um universo criativo engendrado à luz do protótipo celeste (Deus criou o universo, o Homem criou a cidade); assim, este espço é concebido segundo um plano hierárquico que obedece às leis da Mãe-Natureza, sendo feito à sua própria imagem:

[...] le monde qui nous entoure, dans lequel on sent la présence et l’oeuvre de l’homme – les montagnes qu’il gravit, les régions peuplées et cultivées, les fleuves navigables, les villes, les sanctuaires – ont un archétype extra-terrestre, conçu soit comme un ‘plan’, comme une ‘forme’, soit purement et simplement comme un ‘double’ existant précisément à un niveau cosmique supérieur.<sup>331</sup>

---

<sup>328</sup> <http://www.ceismael.com.br/oratória/oratória029.htm>, 6/08/08.

<sup>329</sup> BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l’Espace*, op. cit. , p. 201.

<sup>330</sup> Idem.

<sup>331</sup> ELIADE, Mircea, *Le mythe de l’éternel retour*, op. cit. , p. 21.

Esta visão mística / cósmica da cidade (*dedans*) está bem patente no modo como as duas personagens principais das obras *Bruges-la-Morte* e *Le Carillonneur* encaram a cidade amada: Hugues considerando-a o centro nevrálgico da sua demanda, como um peregrino procura (-se) a amada morta e o caminho para uma vivência feliz, de novo, com a sua esposa, vendo Bruges como a porta para a eternidade. Joris, no campanário (*beffroi* = centro da cidade), imagem simbólica do cosmos, procura a paz indo ao encontro de Deus - «un Dieu toute Intelligence»<sup>332</sup>; logo, através da cidade, das dificuldades e dos obstáculos encontrados, as personagens em questão trilham o caminho (percurso iniciático) que os levará ao encontro do seu próprio eu, o «centro» do seu ser. O acesso ao centro (o *dedans* da cidade) equivale «à une consécration, à une initiation; à une existence, hier profane et illusoire, succède maintenant une nouvelle existence, réelle, durable et efficace»<sup>333</sup> e permite a passagem de um espaço profano / cidade / Terra para um espaço puro / céu / Eternidade; isto é, «Le ‘centre’ est donc la zone du sacré par excellence, celle de la réalité absolue»<sup>334</sup>.

Para cada ser humano, o dito centro do universo (qual útero materno) é o ponto de equilíbrio, o ponto de partida / chegada, o lugar (paraíso na Terra?) onde se regressa sempre, fisicamente ou não! Esse ponto é o centro do nosso mundo (Bruges é o centro do universo para Rodenbach)! Como é próprio de uma trajectória existencial circular e partindo do princípio que «toute création répète l’acte cosmogonique par excellence: La Création du Monde»<sup>335</sup>, então a cidade (berço / a dos afectos) transforma-se... De um espaço concreto passa para um espaço transcendental / mítico: «Le mythe de l’éternel retour».

Por tudo isto, é que o centro (*dedans*) significa um nível cósmico superior sinónimo de ordem, de equilíbrio e de paz – um território divinizado concebido como um espaço vital, um *Axis Mundi*, em oposição ao espaço exterior (*dehors*), entendido como caos, desagregação / degradação física e moral, já que está fora do campo celeste da Criação. Não é por mero acaso que nas obras *Bruges-la-Morte* e *Le Carillonneur*, as personagens (Jane / Barbe) desestabilizadoras do equilíbrio mental das personagens protagonistas (Hugues / Joris) pertencem a espaços exteriores à cidade / região: Jane é inglesa e vive nos arredores, Barbe não tem origem flamenga, mas espanhola; no fundo,

---

<sup>332</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 216.

<sup>333</sup> ELIADE, Mircea, *Le mythe de l’éternel retour*, op. cit. , p. 31.

<sup>334</sup> Idem, p. 30.

<sup>335</sup> Idem, p. 31.

ambas são estrangeiras, portanto, os motores da desgraça, do desequilíbrio de toda a diegese.

Quando a cidade ocupa o espaço mental da memória, anula-se a distância e o tempo, estes modificam-se, eliminando-se as imperfeições, os desequilíbrios. Esta transforma-se na cidade ideal, no mundo de todos os sonhos e de todas as fantasias; daí, o desejo de «un retour continu *in illo tempore*, par la répétition de l'acte cosmogonique»<sup>336</sup>.

Em *Bruges-la-Morte*, o *dedans* faz-se desde logo sentir na descrição física de Bruges, enfaixada / cingida pelos seus canais: «la ville rigide et comme emmaillottée dans les mille bandellettes de ses canaux»<sup>337</sup>; na decoração intimista das suas fachadas: «À tous les coins de rue, dans des armoires de boiserie et de verre, s'érigent des Vierges en manteaux de velours, parmi des fleurs de papier»<sup>338</sup> (como se de uma casa se tratasse); no seu clima propício ao isolamento: «les petites pluies, incessantes de ce Nord, où sans trêve les nuages s'effilochent en bruines»<sup>339</sup>; na mesquinhez da mentalidade fechada das suas gentes: «cette Bruges peu populeuse si innocoupé, où tout le monde se connaît, s'enquiert des nouveaux venus, informe ses voisins et se renseigne auprès d'eux»<sup>340</sup>; na santa clausura escolhida pelas *Béguines*, mal se transpõe a ponte do Béguinage e se entra na sua «enceinte mystique»<sup>341</sup>; no silêncio tumular das suas ruas vazias: «- est-ce sur la ville, est-ce sur une tombe?»<sup>342</sup>...

O gosto pelo intimismo / *dedans* confirma-se pela constante descrição dos *décors* interiores, bem propícios à reflexão e ao misticismo, como é o caso da moradia de Hugues: «ce mobilier intact et toujours pareil, sofas, divans, fauteuils»<sup>343</sup>; da igreja de Notre-Dame: «partout, sur les parois, sur le sol, des dalles tumulaires avec des têtes de mort, des noms ébréchés, des inscriptions rongées aussi comme des lèvres de pierre»<sup>344</sup>; da catedral de Saint-Sauveur: «ses nef[s] [...] aux longs marbres noirs, au jubé emphatique [...] les pierres tumulaires et les plaques de cuivre dont partout la basilique est semée [...] les jardins des vitraux [...] les tableaux merveilleux et sans âge: des Pourbus, des Van Orley, des Érasme Quellyn, des Crayer, des Seghers aux guirlandes

---

<sup>336</sup> Idem, p. 98.

<sup>337</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 125.

<sup>338</sup> Idem, p. 117.

<sup>339</sup> Idem, p. 222.

<sup>340</sup> Idem, p. 93.

<sup>341</sup> Idem, p. 158.

<sup>342</sup> Idem, p. 273.

<sup>343</sup> Idem, p. 58.

<sup>344</sup> Idem, p. 72.

de tulipes jamais fanées»<sup>345</sup>; da Opera: «La musique de l'opéra [...]. Les actes séculèrent [...] les chanteuses [...], choristes, fardées et peintes comme des poupées de bois [...] le décors de cimetière»<sup>346</sup>.

O (aparente) *dehors* (porque dentro da cidade) manifesta-se, ainda, nas longas e constantes *promenades* de Hugues, fundindo-se, também aqui, com o processo introspectivo do seu incessante deambular pela cidade: «il se decida à son ordinaire promenade du crépuscule» / «Il se décida pourtant à sortir, non pour chercher au-dehors quelque distraction obligée ou quelque remède à son mal» / «Hugues recommençait chaque soir le même itinéraire, suivant la ligne des quais, d'une marche indécise»<sup>347</sup>.

Fora do centro de Bruges, perto das «banlieues de verdure et de moulins»<sup>348</sup>, vivia «escondida» Jane, longe da curiosidade hostil dos habitantes de Bruges, numa «demeure qu'il avait expressément choisie dans un quartier solitaire»<sup>349</sup>. Esta personagem representa a oposição aos costumes tradicionais da Flandres. Deste modo, tem de ser deslocada para fora do centro da cidade, onde os valores morais da cultura flamenga estão, há séculos, fortemente incutidos nas suas gentes.

Na fronteira entre o *dedans* e o *dehors*, destacam-se os seguintes elementos assiduamente referenciados nesta obra: *portes* - «En descendant au rez-de-chaussée de sa demeure, il aperçut, toutes ouvertes sur le grand corridor blanc, les portes d'ordinaire closes»<sup>350</sup>; *fenêtres* - «les fenêtres donnaient sur le quais du Rosaire, au long duquel s'alignait sa maison, mirée dans l'eau» / «il arpenta le vieux quais aux pignons noircis, aux fenêtres embéguinées de rideaux de mousseline derrière lesquels des femmes innocupées, vite curieuses de son va-et-vient, l'épièrent»<sup>351</sup>; *rideaux* - «la maison de Hugues, cette vaste et antique maison du quai du Rosaire, d'apparence cossue, aux rideaux de dentelle impénétrables, tatouage de givre adhérent aux vitres, qui ne laissaient rien soupçonner de l'intérieur»<sup>352</sup>; *espions* - «ces sortes de petits miroirs qu'on appelle des *espions* et qu'on aperçoit à toutes les demeures, fixés sur l'appui extérieur de la fenêtre. Glaces obliques où s'encadrent les profils équivoques de rues»;

---

<sup>345</sup> Idem, pp. 201, 202.

<sup>346</sup> Idem, pp. 97, 98.

<sup>347</sup> Idem, pp. 63, 54, 65.

<sup>348</sup> Idem, p. 111.

<sup>349</sup> Idem, p. 114.

<sup>350</sup> Idem, p. 57.

<sup>351</sup> Idem, pp. 52, 86.

<sup>352</sup> Idem, p. 236.

*cloches* - «Par les fenêtres ouvertes, arrivait le grandissant concert des cloches de paroisse, qui l'une après l'autre s'ébranlaient »<sup>353</sup>.

Curioso é constatar que todos estes elementos englobam em si a dupla condição de interioridade / exterioridade, se bem que os sinos, situados nas altas torres espalhadas por Bruges, propagam o seu som ultrapassando os limites citadinos. A sua música cadenciada salta a barreira física e difunde-se, sob a forma de eco, pelos campos ao seu redor, convidando / atraindo quem os ouve para o interior da cidade. Atração fatal esta!!! Pois, quem entra, já não consegue sair de lá! (?), tal como aconteceu com a personagem protagonista de *Le Carillonneur*: «C'était ici le milieu naturel de sa vie et de ses rêves! Il ne pourrait plus vivre hors de Bruges. (...) L'amour de la ville, pour Joris, était bien au-dessus de son amour de femme»<sup>354</sup>.

Apesar da óbvia interligação entre o *dedans* e o *dehors* nesta obra, Bruges assume sobretudo um carácter virado para o interior (da cidade / da cabeça de Hugues). Deste modo, devido às suas características muito específicas (sossego / silêncio), adequadas à perturbação mental do viúvo, que precisa de estar consigo mesmo, com a sua memória / saudade, esta é escolhida pela própria personagem para vivenciar o seu luto / estado de espírito nostálgico.

Em *Le Carillonneur*, embora as noções de interior / exterior permaneçam intrinsecamente interligadas entre si, o *dedans* também se sobrepõe ao *dehors*, visto que o charme e a beleza de Bruges reside precisamente no recolhimento que lhe está inerente: «tout s'est recueilli alentour: les eaux sont inertes, les maisons sont closes, les cloches chuchotent dans la brume»<sup>355</sup>. Basta pensar na importância dada ao *beffroi* para se perceber a forma como a arquitectura da cidade está relacionada com a psique da personagem principal e como vai marcar toda a trama discursiva, inclusive o desfecho da própria obra. Cada vez que Joris subia ao *beffroi*, lá bem no alto (83 metros), na «cabine du carillonneur, logis éthéré, chambre de verre, s'ouvrant par six larges baies sur l'espace»<sup>356</sup>, sentia uma liberdade imensa e todos os seus problemas pareciam ter solução, pois «les ennuis se fondaient dans son âme»<sup>357</sup>. Este edifício emblemático de Bruges também acumula a sensação de exiguidade / espaço fechado / *dedans* («cette chambre de verre dont il parlait souvent, qu'il appelait la chambre la plus intime de sa

---

<sup>353</sup> Idem, p. 245.

<sup>354</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 150.

<sup>355</sup> Idem, p. 20.

<sup>356</sup> Idem, p. 25.

<sup>357</sup> Idem, p. 24.

vie, et où il avait dû tant penser, regretter, espérer, souffrir sans doute»<sup>358</sup>) e a de amplitude / espaço aberto / *dehors* («il s'évadait, quittait ses peines, les dominait vraiment, de si haut qu'elles cessaient d'être visibles et par conséquent d'exister»<sup>359</sup>). Ao mesmo tempo que o *beffroi* marca o centro da cidade / toda a praça central desde o século XIII (1240), com a sua imponência majestática, com o som magnífico do seu carrilhão e com o quadrante redondo e doirado do seu relógio, também domina todos os arredores à volta de Bruges. Diz-se que em dias de céu limpo se visualiza no horizonte longínquo o azul profundo do mar do norte, agora distante, devido ao assoreamento do canal marítimo – *le Zwyn*: «dans la chambre de verre, dont les baies vitrées ouvrent sur le paysage circulaire de la ville, l'immense campagne verte des Flandres, la mer du Nord qui tout au bout, miroite»<sup>360</sup>.

Outros aspectos a destacar, que comprovam a faceta intimista de Bruges, são as suas ruas labirínticas, onde parece impossível sair para o exterior: «Le dédale des rues de Bruges, enchevêtrées et tournantes»<sup>361</sup>; a sua decoração com os altares de vidro guardando as virgens: «les Madones, celles des carrefours, des églises, des pignons»<sup>362</sup>; a mentalidade provinciana da população: «Rien n'échappe dans cette ville inoccupée et sévère»<sup>363</sup> e os nevoeiros constantes que envolvem a cidade, enclausurando-a, isolando-a do mundo exterior, como uma «prison de brume»<sup>364</sup>.

Se a *Grande Place* é o ponto de encontro das massas populacionais, onde as gentes manifestam as suas emoções religiosas e políticas, fora da cidade existe o «désert blanc»<sup>365</sup> / as «plaines pâles»<sup>366</sup>, sem vida, sem nada que atraia o interesse do cidadão. Conclui-se, portanto, que o *dehors* é a terra de ninguém, o vazio total!

Também nesta obra, a intersecção entre o recato do lar e a rua se faz através das janelas: «Une lumière juste (...) entrain par les fenêtres»<sup>367</sup> e dos sinos que voltam a ser referenciados como elementos aglutinadores dos espaços interiores / exteriores, assim como da própria alma do povo flamengo:

---

<sup>358</sup> Idem, p. 139.

<sup>359</sup> Idem, p. 141.

<sup>360</sup> Idem, p. 140.

<sup>361</sup> Idem, p. 146.

<sup>362</sup> Idem, p. 152.

<sup>363</sup> Idem, p. 145.

<sup>364</sup> Idem, p. 202.

<sup>365</sup> Idem, p. 77.

<sup>366</sup> Idem, p. 23.

<sup>367</sup> Idem, p. 57.

La foule écoute haletante. On ne savait même plus si c'était le carillon qui tintait, et par quel miracle les quarante-neuf cloches du beffroi ne faisaient plus qu'un – chant d'un peuple unanime, où les clochettes argentines, les lourdes cloches oscillantes, les antiques bourdons, apparurent vraiment des enfants, des femmes en mantes, des soldats héroïques (...). Le chant des hommes alla dans l'air à l'encontre du chant des cloches; et l'âme de la Flandre plana, comme le soleil entre le ciel et la mer.<sup>368</sup>

*Bruges-la-Morte* et *Le Carillonneur* partem da realidade exterior: espaço / objectos / elementos concretos para o interior das personagens. São estes que fazem despoletar as suas emoções e / ou ajudam a intensificar os seus estados de espírito. Há uma empatia tal entre o local e o sentir das personagens que, em determinados momentos, o leitor confunde o «quem» com o «quê». Por outras palavras, é difícil entender se quem sente é a personagem ou a cidade. Certamente, as personagens não sentiriam o mesmo se o espaço fosse outro e a cidade também não seria a mesma sem a acção / os sentimentos daquelas personagens – a influência e a consequente dependência é mútua.

Este facto continua bem presente na poesia rodenbachiana, em particular no conjunto de poemas que têm sido analisados ao longo deste trabalho. Pode-se, assim, afirmar que, tanto a prosa como a poesia denotam a mesma técnica analógica entre os objectos circundantes e o estado de alma das personagens, o qual reflecte as coisas / a cidade numa total identificação (*dehors* ↔ *dedans*), atingindo até uma dimensão halucinatoria e obsessiva que leva à (auto) destruição de si / do outro.

A escrita poética reflecte a introspecção da alma recorrendo às associações, às analogias, às correspondências, às imagens da paisagem e das coisas, utilizando, em vez da clássica comparação, uma mistura de metáforas e de símbolos. O seu percurso poético assenta, sobretudo, na analogia entre o eu lírico e os objectos à sua volta. A estética rodenbachiana, que alimenta o próprio discurso poético, consiste na escrita como refúgio da vida agitada do *dehors* (o mundo visível das coisas) e na exaltação dos meandros mais profundos da alma (o invisível).

Desde Baudelaire, com o célebre soneto: «Les correspondances», que a arte poética vai assentar numa concepção simbolista da poesia, defendendo-se que o mundo é regido por uma vasta rede de correspondências, que unem as coisas através dos processos sinestésicos e das analogias, que relacionam a realidade material com a espiritual; só que, Georges Rodenbach vai levar ao máximo paroxismo esta escrita analógica, fundindo por completo o concreto com o abstracto.

---

<sup>368</sup> Idem, p. 12.

Deste modo, Rodenbach, através da técnica da transposição, parte do real para a vida interior (e vice-versa). Verifica-se, pois, que a matéria é o elemento essencial a partir do qual se estabelece uma relação com o lado espiritual, fazendo-o, no entanto, deixando transparecer as formas dos objectos / das coisas através de filtros / de véus:

[...] une brume, une pluie, une vapeur, une pénombre, qui les dissimule et enlève aux couleurs leur éclat trop vif. Cela de cette manière qu'entre l'œil et son objet s'interpose une sorte d'écran, de brume et d'indétermination.<sup>369</sup>

Estes elementos do clima típico do Norte da Flandres ajudam a fundir o mundo visível (exterior) e o mundo invisível (interior / da alma), objectivo último do autor.

De qualquer forma, a poesia de George Rodenbach evidencia, ainda mais do que a prosa, a perspectiva psicológica do ser humano / o seu comportamento mental face ao que lhe é dado observar:

La modernité que Rodenbach a ouverte à la poésie, se situe dans la psyché. [...] Le rêve qu'elle [âme] déclenche devient pour lui la source d'une poétique de l'intériorité et de la transfiguration du monde quotidien. L'âme, c'est avant tout le miroir qui renvoie au poète le reflet ininterrompu de ses rêves crépusculaires et de la cité aux eaux glauques, dont l'image ne le quittera jamais.<sup>370</sup>

Em «Les cloches», os sons dos sinos / carrilhões nas torres altas da cidade, fazem a ponte entre o *dedans* e o *dehors*: «on entendait passer la voix d'airain des cloches» (est.2, v. 4). Já em «Une surtout, la plus triste des villes grises» sobressai o espaço da intimidade / a alma da cidade: «mon âme se brise» (est. 1, v. 2), sendo a torre / *beffroi*, com os seus sinos, o elemento arquitectónico que se impõe perante a sensibilidade do eu lírico que teme a ameaça da morte latente na tristeza cinzenta da cidade: «J'ai peur de l'ombre encor de la tour sur ma vie / Où le cadran est un soleil qu'on crucifie» (est. 3, vv. 1,2). «Vieux quais» assenta num elemento charneira que separa o *dedans* do *dehors* e vice-versa: «les vieux murs» (est.2, v. 4), «les murs historiés» (est.3, v. 4), embora as «façades en relief» (est. 3, v. 1) / os «vitraux coloriés» (est. 3, v. 1) / «les ponts en tunnel» (est. 5, v.4) / «les cloches dans la brume» (est. 6, v. 4) também façam parte de um campo lexical projectado num universo intermédio entre o dentro e o fora. «Paysages de ville» acentua, mais uma vez, a fronteira entre o espaço

---

<sup>369</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p. 79.

<sup>370</sup> Idem, p. 248.

exterior das velhas cidades e o interior das mesmas através da «ceinture de remparts» (est. 1, v. 3), dos «glacis» (est. 1, v. 12) e, ainda, a presença constante dos sinos, cuja som influencia o espírito de quem os ouve: «Où les cloches, (...) / Propageaient dans notre âme une peur de mourir» (est. 3, vv. 12, 13). «Le règne du silence» pega nos símbolos recorrentes da cidade tipicamente flamenga (Bruges): *murailles, remparts, murs, tours, beffroi, cadrans, cloches, carillons, quais, canaux, eaux, cygnes, vent, pluie, brumes* e remete-os para a psique do eu poético - «Ô ville, toi ma soeur à qui je suis pareil» (est. 15, v. 1), reiterando a ideia-chave de todo o corpus poético-narrativo em estudo – a empatia absoluta entre a cidade (personificada) e o sujeito de enunciação / personagem(ns).

Posto isto, conclui-se, portanto, que a realidade circundante (*dehors*) adquire para Georges Rodenbach uma outra perspectiva através da recriação artística, na medida em que concilia o mundo concreto dos objectos com o mundo dos sonhos, o qual se alcança pela visualização dos mesmos, e cria laços invisíveis entre essas coisas e os pensamentos / os estados de espírito (*dedans*):

[...] le réel chez Rodenbach est transfiguré par le regard intérieur. Le monde visible acquiert à travers ce regard second une autre dimension, recrée au dedans de soi, rêvée, mais - c'est là la différence – jalousement attaché à ses propriétés, aux choses, à ses villes, à son paysage.<sup>371</sup>

Sugerir relações secretas, pôr em evidência redes de correspondências entre o homem e a cidade, confundir o eu e as coisas, através de semelhanças, de duplos, de analogias, de todo um processo sofisticado de metaforizações, dá ao discurso rodenbachiano uma dimensão fantástica de natureza simbólica.

Mais importante do que descrever um objecto, ou nomeá-lo, é sugeri-lo e evocá-lo, de forma a mostrar um estado de alma, uma sensação, um sentimento, mobilizando todo o discurso, todas as palavras, para essa abstracção polissémica. Cria-se, assim, um sistema de correspondências entre sons, cores, formas, efeitos, ideias:

À l'opposé des arts poétiques classiques, le Symbolisme promeut en valeurs artistiques l'imprécision et l'indétermination, l'indéfini ou l'inachèvement. Il s'agit, par le poème, de délier les mots du sens univoque et conventionnel qu'ils revêtent dans le langage ordinaire de la communication.<sup>372</sup>

---

<sup>371</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p. 247.

<sup>372</sup> ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, p. 173.

O fundamental é explorar o inconsciente, os ecos do eu profundo, seguindo com atenção o fluxo contínuo de percepções, de sensações e de emoções, até de delírios e de alucinações, dificilmente captados pela linguagem racional. Só a linguagem poética, ao criar universos imaginários, se pode aproximar deste mundo complexo da vida interior e dar corpo às subtilezas da psique, abolindo, deste modo, a (ténue) fronteira entre o sonho e a realidade.

### III. Conclusão



En fait la Ville tend à se libérer du regime pâteux de l'En-soi: par ses reflets, par sa mobilité elle accède déjà au regime de l'Esprit ou de la conscience de soi. De leur côté, dans une ville les images et les mots se matérialisent. Les hommes y sont autant rêvés que rêveurs, imaginés qu'imageants. Ils apparaissent dans la plupart des images urbaines.<sup>373</sup>

Georges Rodenbach, enquanto amante fervoroso e incondicional da sua misteriosa Flandres, deixou um extraordinário legado literário às gerações vindouras assente, em

---

<sup>373</sup> SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, op. cit. , pp. 612, 613.

sua grande parte, nos *topoi* das belas cidades medievais do norte flamengo, que constituem a inegável matriz do seu universo poético-narrativo mais fecundo e emocionado. Esta peregrinação verbal à volta de Bruges, «le tombeau de l'Art / la reine de la Mort / la Défroquée de la Douleur»<sup>374</sup> (na verdade, para este artista da palavra, a mãe de todas as cidades), funciona como uma exploração interior às suas recordações mais remotas e um meio para apaziguar a angústia causada pela distância espaço-temporal. A paixão de Rodenbach por Bruges manifesta-se no seu desejo de que esta se transforme num museu vivo, o qual delegará para a prosteridade uma cidade medieval intacta: espelho de um passado mercantil, glorioso e próspero. Como o próprio afirma, criticamente, ao exercer a sua função de jornalista (a temática sobre a cidade de Bruges não se esgota na sua faceta literária, o que denota a preocupação profunda do autor para com o futuro da cidade do seu coração) no Suplemento do *Figaro* de 13 de Novembro de 1894:

Mais des politiciens, que ces projets servent, ne cessent de brandir dans son exquise désuétude ce vain projet de Bruges-port de mer, au lieu qu'il faudrait réaliser Bruges-Porte de l'Art! C'est-à-dire continuer à restaurer les palais, les antiques demeures, achever les tours, parer les églises, compliquer la mysticité, agrandir les musées.<sup>375</sup>

O mesmo pensamento é defendido por duas das personagens da obra *Le Carillonneur*: o arquitecto Joris Borluut e o pintor Bartholomeus.

Joris, com a sua arte, tinha o sonho de restituir a pureza e a beleza de estilo a Bruges (um autêntico «poème de pierre»<sup>376</sup> / um bordado de ponto finíssimo - «point de sorcière», tal qual as suas rendas tradicionais). O seu grande objectivo, como arquitecto da cidade, era restaurar todas as suas fachadas, conservar a sua traça antiga o mais possível, salvar as casas, os palácios, as igrejas, os museus, os monumentos em ruínas, ressuscitar a sua grandeza cultural e artística, transformar toda a cidade numa obra de arte:

C'est lui qui avait sauvé de la mort tous ces trésors du passé, qui les avait exhumés du plâtre, du mortier, du badigeon, des briques, du vil suaire de l'ignorance. Il les avait ressuscités. C'est donc comme s'il leur avait donné la vie, les avait créés une seconde fois. [...] Il retrouva et remit à neuf des centaines de maisons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.<sup>377</sup>

---

<sup>374</sup> GORCEIX, Paul, *Les essais critiques d'un journaliste*, op. cit. , p. 332.

<sup>375</sup> Idem, p. 332.

<sup>376</sup> RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, op. cit. , p. 15.

<sup>377</sup> Idem, p. 88.

No seu ponto de vista, o projecto defendido por Farazyn - «Bruges-Port-de-Mer» - era completamente desnecessário e sem sentido, visto que abrir a cidade ao mar significava destruir a sua alma mercantil, os seus valores estéticos, a sua beleza mumificada:

Borluut sentit mieux sur place l'obscur événement de la ruine de Bruges. Ah! Que ce projet de Bruges-Port-de-Mer lui apparaissait absurde, aujourd'hui, devant le Zwyn, à voir ce que le Passé fut ici, à reconstituer l'ancien drame de la mer.<sup>378</sup>

No seu espírito, (re) construiu uma cidade idealizada, perfeita e única, à medida do seu fervor patriótico. Bruges, aos seus olhos (de Rodenbach), transforma-se no protótipo do Belo. Mais do que a sua arquitectura e configuração paisagístico-geográfica, o seu silêncio, a sua dor, a sua nostalgia, o seu misticismo, devem ser guardados eternamente como tesouros de valor incalculável ... Resistiu com todas as suas forças e de todas as formas ao seu alcance, inclusive (tal como o seu criador) através de artigos de jornal - «Il s'était assuré une feuille locale, y entreprit une campagne suivie et enflammée»<sup>379</sup>. Infelizmente, o resultado foi ser destituído do cargo de arquitecto, facto que deita por terra todos os seus sonhos. Essa foi a sua luta até à morte:

Ô joie! Pouvoir agir enfin, lutter, se passionner, connaître l'ivresse de l'apostolat et de la domination sur les hommes. Et cela en faveur d'un idéal; non pour s'imposer soi-même et sa médiocre vanité, mais pour imposer l'Art et le Beau et mettre dans le temps un peu d'Éternité.<sup>380</sup>

Bartholomeus, grande amigo de Joris e, tal como ele, grande admirador da Causa Flamenga, defensor acérrimo da arte da Flandres e profundo conhecedor do génio dos seus grandes mestres, como Van Eyck, Memling ou Rubens, dedicou-se apaixonadamente à realização da sua obra maior: a decoração da Câmara Municipal de Bruges: um fresco a ser executado na «salle des séances», onde pretendia captar a alma da cidade através dos seus símbolos (branco; negro; cisnes; béguines; sinos; «mantes»). Em discurso directo, confessou:

Voilà! Je rêverais, puisqu'il s'agit de décorer l'Hôtel de ville, c'est-à-dire la maison de tous, d'évoquer la ville elle-même dans ce qui est son âme. Il suffit d'en prendre quelques

---

<sup>378</sup> Idem, p.78.

<sup>379</sup> Idem, p. 169.

<sup>380</sup> Idem, p. 167.

attributs, quelques symboles. Bruges est la grande Ville Grise. C'est cela qu'il faut peindre.<sup>381</sup>

Contudo, a originalidade do simbolismo da sua pintura não foi compreendida pela Comissão das Belas-Artes da cidade de Bruges. Os seus membros e conselheiros consideraram os quadros incompreensíveis e indignos da sala gótica e do edifício em questão. Foi necessária uma nova comissão, composta só por pintores e presidida por um célebre pintor francês, para que a obra-prima de Bartholomeus fosse devidamente apreciada. Por detrás de tudo isto, estava a guerra entre os magistrados da cidade, liderada pelo advogado Farazyn, defensores do Projecto Bruges-la-Mer e os amigos / artistas Borluut e Bartholomeus, seus opositores: «La guerre continuerait, la guerre contre le Port-de-Mer, la guerre pour l'art et l'idéal, pour la beauté de la ville»<sup>382</sup>.

Farazyn defendia a formação de uma Liga, cujos princípios seriam: acção, vida, futuro para Bruges. Segundo ele, a única forma de fazer renascer esta cidade, de livrá-la da apatia e do marasmo em que se encontrava há tanto tempo, seria a sua ligação novamente ao mar através de um canal artificial.

Estas personagens representam as duas facetas antagónicas de Rodenbach que, certamente, se digladiavam na sua mente iluminada. De um lado (Joris / Bartholomeus), a veia artística do homem de letras (dramaturgo, poeta, romancista), do amante de arte (prova disso, são os seus ensaios e os seus estudos sobre escritores, pintores e o escultor Rodin), mais virada para a nostalgia das recordações e do passado; do outro (Farazyn), um pensamento mais pragmático, objectivo e racional, o do advogado e do jornalista, olhando mais desafectadamente para o futuro. Na realidade, o que sobressai, é que estas vertentes contraditórias se completam e o que resta desta luta é um imenso amor pela bela cidade de Bruges.

À distância de mais de um século, o desejo de Rodenbach cumpriu-se. A Bruges do século XXI é uma cidade pujante de vida sem renegar o seu passado. É conhecida além fronteiras pela sua animação, pela sua beleza e pelo seu equilíbrio arquitectónico, pela sua riqueza cultural e pelas suas tradições, pela sua atmosfera tranquila e romântica, pela hospitalidade e simpatia das suas gentes. Vive essencialmente do turismo, sendo visitada anualmente por muitos milhares de visitantes de todo o mundo, que procuram viajar no tempo e envolver-se na magia de uma cidade medieval autêntica com todas as comodidades logísticas / tecnológicas da actualidade:

---

<sup>381</sup> Idem, pp. 119, 120.

<sup>382</sup> Idem, p. 183.

Bruges, ville animée où se côtoient le passé et le présent dans un ensemble prodigieux, inspire aussi la tranquillité. Son hospitalité, tant pour les commerçants du Moyen-Âge et les artistes du XV<sup>e</sup> siècle que pour les industriels et touristes d'aujourd'hui, est renommée par-delà les frontières.<sup>383</sup>

O sonho de Rodenbach de que Bruges fosse «le tombeau de l'Art» (onde reinasse *ad eternum* «l'esprit de la mère Flandre»), para onde convergisse uma elite intelectual da humanidade, concretizou-se, sendo que a sua obra é porta-voz da especificidade única da alma flamenga (melancólica, fechada, mística) herdada dos seus antepassados mais longínquos e um testemunho do património estético-artístico-cultural belga «auquel Rodenbach est lié de manière viscérale»<sup>384</sup>, demonstrando através de todo um universo poético-narrativo coeso e sólido que o homem é fruto das suas raízes culturais por muito que a vida o faça distanciar-se delas (não foi o seu exílio em Paris - a cidade mais cosmopolita e vanguardista da sua época - que o fez esquecer as suas origens...). Ao persistir numa temática circunscrita à cidade de Bruges, concentra neste espaço (físico / psicológico) a identidade de um povo (flamengo de língua francesa) desde sempre esmagado pela grandeza económico-político-cultural da França e dá-lhe visibilidade, projectando-a para fora do isolamento a que estava (in)conscientemente votada pela sua condição de pequeno país:

La Belgique possède en la personne de G. Rodenbach un des écrivains sur lesquels s'est fondée la tonalité originelle de thèmes, d'images et d'écriture qui a contribué à donner leur identité aux lettres belges<sup>385</sup>.

Ao questionar-se, uma vez mais, a problemática da cidade na escrita deste autor flamengo do século XIX de língua e cultura francesas, não há dúvida de que a cidade (Bruges) personificada condiciona / influencia / (de) limita o seu discurso, de tal forma que as personagens e o / s espaço / s por onde estas deambulam se (con) fundem, através de um fenómeno identificado por Pierre Sansot como sendo algo naturalmente intrínseco, já que «l'homme et la ville – le sujet et l'objet – ne sont pas encore séparés, et n'existent que l'un par l'autre»<sup>386</sup>.

---

<sup>383</sup> Brochura turística. Lay-out: J. J. DE Mol, *Une Balade à travers Bruges*, Bruxelles, Éditions THILL S.A., 2006.

<sup>384</sup> GORCEIX, Paul, *Les essais critiques d'un journaliste*, op. cit., pp. 108, 109.

<sup>385</sup> Idem, p. 109.

<sup>386</sup> SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, op. cit., p. 13.

Do *corpus* literário analisado, tanto os textos narrativos como os poéticos denotam o fascínio de Rodenbach pelo *décor* citadino, enquanto universo poliédrico (físico / espiritual), capaz de envolver e inquietar quem o habita, suscitando os sentimentos mais díspares e contraditórios. De facto, este constitui o cenário ideal para as vivências humanas (positivas / negativas) mais profundas, segundo um processo de interiorização espacial analógica: paixão / desilusão; amor / ódio; vida / morte. Os textos giram sempre à volta de um campo lexical restrito que remete recorrentemente para a relação entre o «eu» (subjectivo) e aquilo que lhe é exterior (objectivo): arquitectura, decoração, apontamentos cromáticos, sonoridades, marcas religiosas / culturais, clima...

Este «psychologue du comportement de l'individu, le clinicien du subconscient»<sup>387</sup> apresenta uma escrita moderna e crítica, bem à frente do seu tempo; pois, toca em temas tabu de cariz patológico como o incesto, o assassinio, o suicídio, enveredando por assuntos de ordem psicológica, social, política, sexual e estética numa perspectiva vanguardista em relação à época em que viveu. Assim, a sua obra, de que são exemplo os textos seleccionados, traduz a versatibilidade de um homem genial:

Examinée dans sa pluralité, l'oeuvre de Rodenbach renvoie l'image du bouillonnement créateur intense qui a donné son dynamisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle traduit la mobilité d'un écrivain qui a voué sa vie à la littérature, à la recherche fébrile de la nouveauté et du succès, et, en même temps, elle condense, reflète, les tendances composites d'une génération-charnière à l'aube du monde moderne et ses mutations.<sup>388</sup>

Quando Rodenbach elege Bruges como alvo preferencial da sua poética, desperta uma enorme curiosidade no leitor e suscita-lhe uma grande avidez em querer descobrir a cidade anunciada e enunciada, para saber a causa de tamanho fascínio. Hoje, através da *Internet*, este encontra, rapidamente, informação acerca desta cidade-museu, Capital Europeia da Cultura em 2002; e, quanto mais acesso tem a documentação e a imagens da cidade, mais se sente atraído por ela ao ponto de querer visitá-la. Ao fazê-lo apercebe-se que, na realidade, mais do que uma cidade é um museu vivo e muito bem conservado, guardando toda a história e todo o património cultural da Flandres do século XIII até aos nossos dias.

O *Bourg*, o coração de Bruges, um belo museu ao ar livre com nove séculos de arquitectura; a *Grande Place*, ao centro, com a estátua de Jan Breydel e Pieter de Coninck (combatentes da independência contra os franceses em 1302) e junto a este,

---

<sup>387</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit. , p. 249.

<sup>388</sup> Idem, p. 250.

dois imponentes edifícios góticos: o *Gouvernement Provincial* e o *Bureau de Postes*; o *Hôtel de Ville*, edifício gótico construído em 1376, com uma rica fachada com seis janelas em ogiva ornamentadas com quarenta e oito estátuas; a *Basilique du Saint Sang*, santuário de estilo romano do século XII; o edifício clássico do *Palais de Justice*, as igrejas magníficas de *Notre-Dame* (onde se encontra a célebre escultura de mármore de Miguel Ângelo - «Vierge et Enfant»), de *St. Walburga*, de *St. Anne* e de *St. Jacques*; a *Cathédrale du Saint-Sauveur*, concebida por volta de 640 por Santo Elói, foi modificada e enriquecida ao longo dos tempos, sendo a sua torre néo-romana terminada no século XIX; o *Hôpital de St. Jean*, um dos mais antigos da Europa; o *Beffroi*; os vários museus: *Brangwijn*, *Groeninge*, *Gruuthuse*, *Memling*, entre outros; o Béguinage; o Lac d'Amour, fonte de inspiração de poetas, com a sua misteriosa lenda dos cisnes brancos, são alguns dos locais imperdíveis desta maravilhosa cidade, assim como os agradáveis passeios de barco ao longo do Dijver e dos inúmeros canais ou de charrete pelas praças e ruas típicas, animadas por muito comércio e muitos visitantes. Confirma-se, pois, que «la ville, elle a subi le sort inéluctable de ville touristique»<sup>389</sup> e que a cidade cinzenta e morta de Rodenbach passou a ser uma cidade colorida e viva. Bruges-la-Morte transformou-se em Bruges-la-Vivante!!!

Georges Rodenbach celebrizou Bruges através do seu romance *Bruges-la-Morte*, mas este poeta também se tornou célebre com esta sua obra maior, ao ultrapassar a mera descrição paisagística das velhas e adormecidas cidades flamengas, dando-lhes uma dimensão idealizada e intimista, utopicamente construída a partir do arquétipo medieval da cidade de Bruges. Rodenbach dá, assim, lugar a uma cidade imaginária e poética, negando a cidade real sem, no entanto, deixar de construir um cenário à imagem das cidades do seu imaginário flamengo, com os seus canais, as suas pontes e os seus cais, através de um processo mental dicotómico, filtrado por véus de neblina e de chuva.

Embora, o poeta se baseie na realidade, a pouco e pouco vai travando (in)conscientemente uma luta entre a cidade viva e a cidade morta. O mar, ao desaparecer da cidade, matou-a, mas Rodenbach vai fazer com que esta renasça; elaborando imagens, analogias, metáforas e correspondências entre os elementos do cenário citadino e a sua mente; criando laços invisíveis entre as coisas, a sua alma e o universo. Já que não pode mudar a realidade, Georges Rodenbach transforma-a, dá-lhe uma dimensão romanesca, projecta-a para além do mundo real, convertendo-a na

---

<sup>389</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit., p. 151.

imagem mítica da Flandres. Deste modo, o próprio universo narrativo engendra tramas verosímeis entre as personagens e a cidade viva / morta; visto que, «Si dans *Bruges-la-Morte* c'était 'la ville morte' qui étranglait l'élément étranger, identifié avec 'la ville vivante', dans *Le Carillonneur* c'est 'la ville vivante', ouverte à l'eau de la mer, qui elimine Joris, élément devenu étranger.»<sup>390</sup>; verificando-se, pois, que Rodenbach quer proteger a cidade das contaminações / influências exteriores, de forma a eternizá-la para sempre...

O que ressalta é que a cidade de Bruges (embalsamada) teve de morrer, de estar enclausurada durante séculos, transformada num túmulo arquitectónico e artístico, precioso e único, para renascer enquanto tesouro da humanidade que todos querem conhecer. E, de cidade isolada e triste, passou a ser uma cidade cosmopolita e turística, cheia de exotismo e vitalidade.

Espera-se que este trabalho desperte o interesse não só pela preciosidade urbana que é Bruges (ainda bem que a «bela-adormecida» acordou!), mas por toda a cultura flamenga de expressão francesa e, principalmente, que os amantes da língua francesa agucem o gosto pela leitura da variada e rica obra de Georges Rodenbach, autor belga e grande vulto das letras francófonas, infelizmente, muito pouco conhecido em Portugal, a quem se presta homenagem, assim como ao grande estudioso e divulgador de todo o seu trabalho literário e jornalístico - Paul Gorceix, cujas palavras expressam bem a importância deste autor no pujante panorama cultural da Bélgica do final do século XIX:

Si l'œuvre de Georges Rodenbach apparaît un peut décalée par rapport à la puissance tumultueuse et flamboyante de celle de Verhaeren et à la dramaturgie maeterlinckienne du silence et de l'inconnaissable, elle a pourtant toute sa place au sein de la surprenante constellation de ceux qu'on appelle désormais les Symbolistes de Belgique.<sup>391</sup>

## IV. BIBLIOGRAFIA

### 1. ACTIVA

---

<sup>390</sup> COELHO, Paula Mendes, «'La ville intérieure' dans l'oeuvre de Georges Rodenbach», op. cit., p. 104.

<sup>391</sup> GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach*, op. cit., p. 13.

RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998.

*La Jeunesse Blanche*, Paris, A.Lemerre, 1886.

*Le Carillonneur*, Bruxelles, Le Cri Edition, 2000.

*Le Miroir du Ciel Natal*, Paris, Fasquelle, 1898.

*Le Règne du Silence*, Paris, Charpentier, 1891.

## 2. PASSIVA

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Paris, Quadrige / Puf, 1957.

*L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942.

BALAKIAN, Anna, *The Symbolist Movement – A Critical Appraisal*, tradução de José Bonifácio A. Caldas, São Paulo, Editora Perspectiva S. A., Coleção Stylus, 2000.

BERTRAND, Jean-Pierre, *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Éditions Labor, 1999.

CHAMPS, René, *Miroir et Lumière*, Sens, Éditions Traditionnelles, 2004.

CHÉDEVILLE, A., LE GOFF, J. et ROSSIAUD, J., *La ville en France au Moyen Âge*, Histoire de la France Urbaine, Éditions du Seuil, 1998.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.

COELHO, Paula Mendes, «A Cidade 'interior' de Georges Rodenbach ou a procura do centro perdido», in *Discursos – Língua, Cultura e Sociedade*, 3ª série nº6, Lisboa, Universidade Aberta, Outubro 2005.

«La ville intérieure dans l'oeuvre de Georges Rodenbach», *Ariane*, n.13, Revue d'études littéraires françaises, Littérature et Culture, organisation de Kelly Basílio, Lisboa, 1995.

*Questões de Poética Simbolista. Do Romantismo à Modernidade*, Lisboa, FCT / FCG, 2006.

DURAND, Gilbert, *Les structures Anthropologistes de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

DUTOUR, Thierry, *La Ville Médiévale*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2003.

ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- GORCEIX, Paul, *Fin de Siècle et Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998.
- Georges Rodenbach*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006.
- La Belgique Fin de Siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997.
- Les essais critiques d'un journaliste*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007.
- HEERS, Jacques, *La ville au Moyen Âge*, Paris, Hachette Littératures, Librairie Arthème, 1990.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004.
- LE BRETON, David, *Du Silence*, Paris, Éditions Métailié, 1997.
- LE GOFF, Jacques, (direction) et autres auteurs, *O Homem Medieval*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- LEGUAY, Jean-Pierre, *La rue au Moyen Âge*, Rennes, Éditions Ouest-France, 1984.
- MAETERLINCK, Maurice, *Le Trésor des Humbles*, Paris, Mercure de France, 1911.
- QUAGHEBEUR, Marc et SAVY, Nicole, *France-Belgique (1848-1914) Affinités-Ambiguïtés*, Bruxelles, Éditions Labor, 1997.
- RAGON, Michel, *L'homme et les villes*, Paris, Éditions Albin Michel, 1995.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1940.
- RIBARD, Jacques, *Le Moyen Âge Littérature et Symbolisme*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1984.
- ROUX, Simone, *Le monde des villes au Moyen Âge*, Paris, Hachette Supérieure, 2004.
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2004.

## WEBGRAFIA

<http://users.skynet.be/fa007429/page8.htm> (30/04/07)

<http://users.skynet.be/fa007429/bibliogr.htm> (30/04/07)

<http://users.skynet.be/fa007429/page19.htm> (30/04/07)

[http://www.amazon.co.uk/gp/product/images/1903517540/ref=dp\\_image\\_text\\_/203](http://www.amazon.co.uk/gp/product/images/1903517540/ref=dp_image_text_/203)  
(5/05/07)

[http://www.artcyclopedia.com/artists/memling\\_hans.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/memling_hans.html) (27/12/07)

<http://fichas.free.fr/doc.Historia.htm> (27/12/07)

[http://sangoi.club.fr/verdun/histoire/villes\\_nouvelles.htm](http://sangoi.club.fr/verdun/histoire/villes_nouvelles.htm) (27/12/07)

[http://www.mdisk.net/histg\\_fr.html](http://www.mdisk.net/histg_fr.html) (28/12/07)

<http://www.visit-burges.com/gallery/bruges3.html> (28/12/07)

[http://digitheque.ulb.ac.be./index.php?id=1036&type=98&no\\_cache=1&tx\\_ttnews](http://digitheque.ulb.ac.be./index.php?id=1036&type=98&no_cache=1&tx_ttnews)  
(28/12/07)

[http://olhandoacor.web.pt/significado\\_das\\_cores.htm](http://olhandoacor.web.pt/significado_das_cores.htm) (26/03/08)

<http://www.resicolor.com.br/simbologia-das-cores> (26/03/08)

<Http://fontdenimes.midiblogs.com/tag/Oph%C3%A9Lie> (13/04/08)

