

“A CIDADE “INTERIOR” DE GEORGES RODENBACH OU A PROCURA DO CENTRO PERDIDO”

Paula Mendes Coelho

1. Do “simbolismo” da cidade...

Estudar as representações da cidade numa obra literária implica um estudo dos traços essenciais daquela que foi uma das mais importantes representações míticas ou, pelo menos, parte integrante de um núcleo mítico comum a todas as civilizações.

O conceito de “centro” constitui um dos mais importantes do simbolismo da cidade, juntamente com o de “limite”, tendo ambos dominado durante muito tempo a forma, mas sobretudo a ideia de cidade.

Para M. Eliade que analisou numerosos testemunhos míticos e históricos relativos ao significado do centro, a cidade, tal como a “montanha sagrada”, situa-se no centro do cosmos, é um *Axis-mundi*¹. Ali se unem o céu e a terra; ali se juntam as quatro estações; ali se encontram o vento e a chuva, ali o *yin* e o *yang* estão em total harmonia². Toda a construção se fazia em torno desse ponto simbólico, relacionado com o seu perímetro exterior, geralmente circular. Esta forma encontrava-se constantemente nas construções do neolítico, nas primeiras cidades históricas e surge na representação do paraíso ou das cidades dos utopistas.

¹ Sendo um *Axis-mundi*, a cidade ainda é considerada “como um ponto de encontro entre o Céu, a Terra e o Inferno”, *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 26.

² Veja-se a cidade de Tchen-Li referida por GRANET, M., *La Civiltà Cinese Antica*. Turin, Einaudi, 1953, p. 30 citado por SICA, Paolo, *La Imagen de la Ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977, p. 24.

Na idade clássica, a cidade vai converter-se na metáfora da unidade em que todos os elementos devem corresponder-se entre si. Com efeito, enquanto representação do cosmos, ponte entre a terra e o céu, ela vai tornar-se um recinto sagrado sob a protecção de um Deus. A ligação entre a cidade e a divindade, o **sagrado**, é pois uma ligação muito estreita. Veja-se na Epopeia de Gilgamesh, por exemplo, em que o templo é simultaneamente lugar de oração e de exercício do poder³.

A apropriação do espaço está quase sempre ligada à forma circular, ao **redondo**. E se o redondo constitui como se viu a forma perfeita, primordial, enquanto refúgio circular, ele remete ainda para a imagem do refúgio natural do ventre feminino. Assim, para Gilbert Durand⁴, seria igualmente por essa razão que aquilo que sacraliza, antes de mais, um espaço, é o seu **fechamento** ou clausura. Lewis Mumford chegaria a afirmar que “a casa e a aldeia, e com o tempo a própria cidade [seriam] obras da mulher”⁵.

Na escrita egípcia, por exemplo, o mesmo hieróglifo designa ora a casa, ora a cidade, ora a mãe, unidas numa mesma função. A cidade é assim um dos símbolos da mãe, com o seu duplo aspecto de protecção e de limite. Tal como uma mulher traz nela os filhos, também a cidade contém os seus habitantes. Esse simbolismo seria particularmente estudado por Jung, a partir das cidades do Antigo Testamento, na sua obra *Métamorphoses de l'Ame et ses Symboles*⁶. Todavia, se o feminino é representado pela linha curva, pela espiral, pelo espaço fechado, o masculino vai exprimir-se no simbolismo abstracto da linha recta, nos ângulos, no desenho geométrico dos volumes. As imagens fálicas dos obeliscos e das torres vão inscrever-se na circunferência original.

A cidade medieval é aquela que constitui talvez a expressão mais acabada do arquétipo da cidade orgânica, a cidade *intra-muros*. Com efeito, numa época em que as invasões, as doenças, são uma realidade,

³ Enkidu procura Gilgamesh e diz: “Vem, mulher, leva-me a esse santo templo, à casa de Anu e de Ishtar e ao lugar onde Gilgamesh reina sobre o povo.”, *Epopeia de Gilgamesh*, Porto, Centro do Livro Brasileiro, 1979, p. 28.

⁴ C f. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 281.

⁵ *A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1982, p. 19.

⁶ *Metamorphoses de l'Ame et ses Symboles*, Genève, Librairie de l'Université, Georg & Cie. SA, 1967, p. 368.

volta a pôr-se o ênfase na protecção e na segurança, voltam as muralhas cujo papel, não só defensivo como psicológico e simbólico, é essencial⁷. Uma cidade com muralhas, servindo de protecção contra o inimigo, mas também de fronteira espiritual contra o caos e contra o “mal exterior”, qualquer que ele seja. É um espaço passível de ser abrangido visualmente, reforçando-se assim o sentido ideal de centralidade. Esta matriz medieval vai assumir uma enorme importância na evolução das cidades tal como hoje as conhecemos. Como afirma L. Benevolo: “Não exageramos se dissermos que a maior parte das cidades em que vivemos foram inventadas – na sua parte essencial – na época medieval”⁸. A cidade medieval constitui ainda, segundo o mesmo autor, “um dos problemas mais vivos na sociologia, na geografia, na urbanística”, procurando hoje os arquitectos “no labirinto das ruas e das praças medievais o segredo do espaço físico, tal como os sociólogos procuram no labirinto das instituições o segredo da convivência comunitária”⁹. Centro, limite, sagrado, espaço fechado, relação dialéctica entre o feminino e o masculino, forma circular ou quadrada, pouco interessa. O que interessa sobretudo é o espaço sacralizado e fechado, significando intimidade e protecção ao mesmo tempo que totalidade psíquica, numa perspectiva junguiana.

A partir da Idade Média, a “habitação humana” deixa de ser *imago mundi*, num lento processo de dessacralização do cosmos, que culmina com o advento da Revolução Industrial¹⁰. É com efeito no século XIX que se dá a ruptura mais significativa com as formas e com o equilíbrio anteriores, ruptura essa que porá irremediavelmente em causa a rede de significações que apontámos, a qual está na base do simbolismo da cidade.

Com efeito a cidade vai deixar de se identificar com os modelos precedentes, sobretudo pela sua estrutura e dimensões. Nas grandes cidades europeias dos países mais desenvolvidos (França, Inglaterra, Bélgica), a transformação dos meios de produção e de transporte, a emergência de novas funções urbanas vão fazer explodir as antigas estruturas da cidade medieval. As indústrias, ao implantarem-se nos subúrbios, obrigam as classes médias e operárias a viver num espaço retirado – a

⁷ Cf. ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano – a essência das religiões*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d, p. 62.

⁸ *A Cidade e o Arquitecto*, Lisboa, Edições 70, 1984, p. 16.

⁹ *Idem*, p. 17.

¹⁰ E, no século XX, com a “máquina para habitar” de Le Corbusier.

“banlieue”, os “faubourgs” –, deixando a cidade de constituir uma entidade espacial bem delimitada. Para os seus habitantes, esta cidade aparece como um fenómeno que lhes é exterior, no qual não tiveram uma participação activa.

A cidade escapa com efeito pela primeira vez aos esquemas mentais e operacionais que até aí a tinham conseguido controlar, ou pelo menos manter a ilusão de um controlo, e à ideia, nunca totalmente abandonada, da sua presença autónoma e permanente. As modificações da estrutura e do tecido da cidade vão ser impostas e não geradas internamente. A metrópole do séc. XIX assenta, pela primeira vez, num princípio dinâmico que se substitui ao anterior horizonte estático e fechado. Ora essa mudança é sentida como uma desordem que substitui os conceitos de unidade e de equilíbrio. E, aquilo que é sentido como uma desordem, apela sempre para a sua antítese – a ordem. Veja-se as tentativas de cidades ideais, ordenadas e organizadas por Owen, Fourier, Cabet no século XIX, a partir do modelo utópico anterior: as “utopias” de T. More, Campanella, F. Bacon....

2. ... à cidade na literatura

Relativamente à evolução da imagem da cidade na literatura, apesar das diferenças históricas e culturais, e independentemente das cidades reais que estão na origem dessa imagem, sempre se mantiveram ao longo dos tempos determinadas associações míticas relacionadas com as primeiras cidades da épica e da Bíblia, as quais ainda hoje conservam toda a sua força metafórica.

A imagem da cidade remete assim, por um lado, para um lugar de corrupção, perversão, (Babilónia, Sodoma e Gomorra), destruição (Troia) e, por outro, para um lugar de revelação e perfeição (a Jerusalém Celeste), imagem ambivalente, visão ainda extremamente enraizada na cultura ocidental¹¹.

Ora, a imagem da cidade na literatura do séc. XIX, na era industrial, começou por ser constituída predominantemente por relações e elementos

¹¹ É de referir o facto de, no Génesis, o nascimento da primeira cidade “Enoch” estar ligado ao crime de Caim, condenado a correr mundo e a construir cidades.

fixos no espaço, por exemplo em obras de Balzac (*Le Père Goriot*), de Victor Hugo (*Les Misérables*, *Notre-Dame de Paris*). Nessas obras, a cidade aparece com os seus pontos bem definidos com uma descrição minuciosa de objectos arquitectónicos como torres, cúpulas e templos, constituindo ainda a representação toponímica de um lugar real. Ora, esse modelo de representação, a cidade vista enquanto forma fixa, implica uma visão exterior da cidade, assumindo o escritor uma atitude de contemplação, mais do que de envolvimento.

Todavia, à medida que as transformações sociais e culturais se aceleram, o escritor, o poeta, sente-se isolado num mundo cada vez mais estranho, tornando-se mais difícil a apreensão do sentido do tempo e do espaço. O mundo exterior vai ser interiorizado, deixando a cidade de ser apreendida enquanto espaço estático. A noção de real é assim subjectivada.

Se a cidade, nos finais do séc. XIX, é o emblema da desolação do poeta, com o desajustamento cada vez maior entre o sujeito e a realidade exterior, é o próprio conceito de cidade que se desagrega e com ele o conceito de comunidade, que passa a ser sinónimo de descontinuidade e dissociação¹². Assim, a representação da cidade na literatura evolui de objecto estático, ainda passível de ser reconhecido enquanto objecto físico e real, para a representação de uma cidade cada vez mais “interiorizada”. Foi o isolamento do indivíduo que a imagem da cidade na literatura começou a privilegiar. Foi a cidade enquanto signo de transitoriedade e mudança que Baudelaire intuiu e foi levada às últimas consequências nos romances de Joyce, Musil, Kafka e Dos Passos, já no séc. XX, cujas cidades, mais do que a transitoriedade, representam uma quebra total de raízes.

¹² “Le civilisé des villes immenses revient à l'état sauvage, c'est-à-dire isolé parce que le mécanisme social lui permet d'oublier la nécessité de la communauté et de perdre le sentiment du lien entre les individus, autrefois réveillés incessamment par le besoin. Tout perfectionnement du mécanisme social rend inutiles des actes, des manières de sentir des aptitudes à la vie commune ». Paul Valéry in *Cahier B*, 1910, Paris, 1930, pp. 88-89, citado por BENJAMIM, Walter, *Charles Baudelaire. Un Poète Lyrique à l'Apogée du Capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, p. 173.

3. A cidade interior de Georges Rodenbach

Nos finais do século XIX, em França, a poesia simbolista pós-baudelairiana vai ignorar a temática da cidade. Surge todavia na Bélgica um movimento que se reclama do Simbolismo que, não só retoma como atribui, uma extrema importância precisamente a essa temática. É provável que tal interesse dos Simbolistas belgas se deva ao facto de na Bélgica, que em 1888 era a segunda maior potência industrial depois da Inglaterra, as mudanças terem sido mais bruscas e radicais e, por isso mesmo, sentidas de maneira mais profunda, uma vez que, a par das transformações introduzidas pela Revolução Industrial, coexistiam ainda pequenas cidades onde era possível dominar visualmente o espaço de cidade na sua totalidade.

É nesse contexto que a obra do belga Georges Rodenbach (1855-1898) se revela particularmente significativa. Tratando-se de um poeta da “vida interior”, fez da cidade o *topos* central, quase exclusivo, de toda a sua obra poética, narrativa e dramática.

É precisamente esta obsessão, este paradoxo, dadas as características particulares de um movimento literário como o Simbolismo, que se torna interessante analisar, adquirindo a sua obra uma dimensão particular, à luz das imagens fundadoras da simbólica urbana, correspondentes aos traços essenciais da rede de significações detectada anteriormente.

Georges Rodenbach tornou-se célebre com o seu romance *Bruges-la-Morte* (1892), autêntico “best-seller”. Poeta, considerado muito tempo pela crítica como o pintor “regionalista” das velhas cidades flamengas, tornar-se-ia a nosso ver o poeta por excelência da “cidade interior”. Com efeito, ao evocar na sua obra, de maneira sistemática e obsessiva uma cidade “estagnada”, petrificada na Idade Média, Rodenbach negava a ruptura com as formas e o equilíbrio anteriores, que se fazia sentir nesse final de século.

Ele pretendia ignorar a explosão da cidade *intra-muros*, essa excrecência contra-natura que significa o retorno ao mundo caótico que a cidade negava no seu início.

Com efeito, ao analisarmos a sua obra, vamos detectando a pouco e pouco um modelo coerente e estruturado que reenvia para a unidade orgânica da cidade, para o arquétipo medieval, em última instância para um modelo de cidade ideal. Não se trata evidentemente de uma construção

conceptual como a que podemos encontrar nas cidades ideais de Ruskin, Morris (autor de uma "Utopia Comunista" em 1890) ou Camillo Sitte, que criticavam igualmente as consequências da Revolução Industrial, propondo o retorno a uma idade ideal a partir do estudo da Idade Média.

Trata-se aqui de uma "arquitetura imaginária" e antes de mais de uma "arquitetura poética". Assim, ao analisar toda a obra de Rodenbach podemos detectar um movimento que vai conduzir à negação da cidade real. Podemos estabelecer um percurso que corresponde a uma "demanda" ("quête") simultânea e paralela (conhecimento da cidade/conhecimento de si), constituída por uma experiência periférica na qual o sujeito toma contacto com os "faubourgs" (subúrbios), espaço equívoco, indeciso, indeterminado por excelência, construídos ao acaso ("au hasard construit"), que se opõem ao espaço acabado, edificado, do centro. É esse espaço equívoco, mas vital (é a partir dele que o crescimento se faz), que vai ser banido da experiência do sujeito e praticamente da obra do poeta, num movimento de fechamento, "clausura", que conduzirá ao "aquário mental", metáfora obsessiva na obra do poeta, e isso paralelamente a um outro "desaparecimento", o do mar, a água viva do mar que vai igualmente ser eliminada da sua obra, mas não do seu imaginário, como se poderá ver.

Encontramos um movimento semelhante no romance *Bruges-la-Morte*. Com efeito, ao lado de uma Bruges mítica e "morta", num cenário realista com constantes referências toponímicas, em que o protagonista Hugues e a actriz "se encontram" e "se perdem", aparece uma Bruges "bem viva", com os seus subúrbios conotados negativamente. Uma luta sem tréguas vai, com efeito, opô-las.

Fala-se muito a propósito deste romance de estatuto "incerto", de ambiguidade a vários níveis. Fala-se desse realismo que poderia quebrar a magia do universo poético...

Fala-se de um final", também ele "ambíguo" (fracasso de um ideal, crime passional?)

Ora, de facto, é a "cidade viva" que deve ser suprimida com o desaparecimento daquela que a simboliza (a actriz Jane Scott). E são os cabelos da esposa morta/Ophélie/Cidade Morta que estrangulam Jane, que vem do exterior (é a "a trança" da esposa morta que estrangula Jane, símbolo da cidade viva). É preciso que Bruges estrangule o que nela vive, para poder voltar a ser "Bruges-la-Morte".

Pode dizer-se que a alternância entre o discurso simbolista e o discurso realista decorre directamente dessa luta entre cidade “viva” e cidade “morta”.

Após o êxito obtido pelo romance, Rodenbach vai retomar a mesma temática de maneira ainda mais obsessiva (a luta indo então situar-se a vários níveis), chegando ao ponto de escolher como protagonista um arquitecto, e isso num romance rotulado de “realista”, *Le Carillonneur* (1897). Teria o escritor necessidade de usar esta última arma, a representação realista, para fazer passar a mensagem que o obcecava?

O resultado é todavia um pouco diferente.

A uma intriga “realista” vai sobrepor-se um tratamento “simbólico” da problemática da cidade. Neste romance, contrariamente a *Bruges-la-Morte*, em que o elemento estranho e perigoso vinha do exterior, é no interior mesmo da cidade que se encontra o rival potencial da cidade “morta”, a ameaçadora contaminação: trata-se da Igreja de Saint-Sauveur, situada no próprio centro da cidade, onde se realiza “um falso” casamento entre o arquitecto Joris e Godelieve. Do cenário da cidade desaparecem as castas “béguines”, são substituídas por “gargouilles”, seres “equívocos”; os cisnes também desapareceram; a imagem de Ofélia é evocada apenas “en passant”, e a sua carga simbólica diminuiu. Só resta ao protagonista, vencido, uma vez que Bruges vai abrir-se finalmente ao mar (o poder político vence), só lhe resta o refúgio, no cimo da torre do “beffroi”, símbolo de uma totalidade que ele gostaria de atingir, ao mesmo tempo que lhe dá a possibilidade de “dominar” visualmente a cidade, que em baixo lhe escapa.

É com efeito, lá de cima, que a personagem tem pela primeira vez uma visão do conjunto da cidade: “Sur le paysage circulaire de la ville [...] la mer du Nord tout au bout miroite ».

Visão centrada da torre, do « beffroi », que se eleva da Grand-Place, em pleno centro da cidade: visão de uma paisagem circular, rodeada por água, por uma água maternal e não por uma água penetrante. Só que o “beffroi” também ele está “contaminado”, obrigando Joris a descer, a voltar precisamente para os subúrbios que tinham sido por ele abandonados no início do percurso. Vencido pelos políticos “bem reais” da cidade, a Joris apenas resta a morte, o suicídio celebrado em ritual do cimo do “beffroi”, morte também ela por “estrangulamento”, com a ajuda de outros cabelos, os fios de corda do sino que anuncia o tempo, numa última tentativa para o suspender e o deter...

Se em *Bruges-la-Morte* era a “cidade morta” que estrangulava o elemento estranho, identificado com a “cidade viva”, no romance *Le Carillonneur* é a “cidade viva”, a que se abriu à **água viva do mar**, através da construção do canal artificial, que vai eliminar Joris, o elemento que se tornou estranho.

Assim, não existe escape possível, a vida acaba por ter a última palavra... Só a “cidade interior” é capaz de resistir, de tornar-se eterna... Não podendo lutar contra a realidade, o poeta vai transformá-la.

É sobretudo na obra poética que a “cidade interior” vai emergir. Rodenbach parte dos elementos **reais** das cidades flamengas, num processo mental que começa por ser consciente (se assim se pode dizer, quando se fala de criação poética) – fala de “sites recomposés qu’on eut dit oubliés”(X, “Paysages de Ville”, R.S.) – ao qual se sobrepõe um processo inconsciente. É sobretudo na obra intitulada *Le Règne du Silence* (1891) e que o movimento de fechamento (de clausura), do sujeito, da água e da cidade se vai tornar mais evidente.

A partir de velhas cidades flamengas o poeta vai compoendo um cenário bizarro e desconcertante. Essa encenação, donde movimento e ruído foram aparentemente eliminados, é-nos revelada por um sujeito-observador que caminha invariavelmente ao longo dos canais, continuando o real a ser filtrado por véus mais ou menos negros – “longs crêpes tissés” – de névoa, de fumo e de chuva. Um “pluvieux décor”, uma imobilidade devida à passagem contínua do sujeito pelos mesmos lugares, imutáveis etapas sempre recomeçadas, de uma busca que parece não ter fim. Cais e canais participam desta letargia generalizada: “vieux quais dormants”, “canaux somnolents entre les quais de pierre” (“Du silence”, XXII R.S.).

O sujeito vai viver uma vida ideal “en des décors élus”, onde vão flutuar, planar, as figuras que povoam a sua cidade interior:

*“Ici chemine un bruit de cloche qui pénètre
Avec un glissement de béguine ou de prêtre. (...)
Puis je reflète un pont, debout sur des bruits d’eau »*

(« Au fil de l’âme », VI, R.S.)

O lugar “*ici*” torna-se um “*je*”, sujeito assumido, e o verbo “*reflète*”, o veículo para a analogia sujeito/água aprisionada do canal.

E o poeta elimina, selecciona as figuras do seu universo interior, da sua cidade. É uma cidade enclausurada, protegida das contaminações com o exterior, “**ressacralizada**” em suma, que ele gostaria de eternizar. Por exemplo no seu último livro de poemas *Le Miroir du Ciel Natal* (1898), os subúrbios são brevemente evocados, mas são percorridos desta vez por estranhas procissões de candeeiros (“processions de reverbères”), as próprias casas rezam ajoelhadas (“à genoux dans l’eau”), os vestidos das “béguines” substituíram as muralhas da cidade, que se tornaram inúteis (“désormais nuls”)...tudo imagens, através das quais Rodenbach tenta fazer perdurar o carácter sagrado da cidade.

Quanto aos elementos do cenário, as figuras femininas são “descorporizadas”, as “femmes en mante”, por exemplo, transformam-se, por sinédoque, em simples “mantes”. Os cisnes, os repuxos, os nenúfares... aparecem unidos por um mesmo sofrimento, uma mesma introversão (“repliement”), uma mesma clausura.

Todavia a imobilidade, a recusa do desenvolvimento, pela contenção, pela eliminação da vida, vai ser contrariada por algo de instintivo, de pulsional.

Com efeito, através da redundância das imagens, das metáforas, através sobretudo das suas contaminações, a matéria inerte vai transformar-se em matéria viva e os seres vivos vão “desvitalizar-se”. O recurso ao animismo, ao antropomorfismo (sinos que se transformam em “béguines”, cisnes que se transformam em “comuniantes”), os processos de solidificação e dissolução (o som que se transforma em flor e em metal, o som que se transforma em pedra e que se liquefaz), permitem a Rodenbach, tecer entre os elementos do cenário e a sua alma, uma rede invisível que liga as coisas entre elas, e a sua alma ao universo.

Existe assim uma conjugação muito peculiar entre os elementos **reais** do universo flamengo (os “beffrois”, as “béguines”, os canais, os campanários...) e os elementos característicos de uma imagética simbolista (cisnes, repuxos, luar...) e ainda o vocabulário litúrgico, os quais, no contexto real flamengo, não provocam qualquer tipo de surpresa à primeira vista...

Com efeito, não se nos deparam símbolos “inesperados” paradoxais (como na obra de um Maeterlinck, por exemplo)... É a maneira como tudo se conjuga, é a utilização que Rodenbach faz das célebres “correspondências”, que é singular.

Ao analisarmos esta rede de correspondências tecida ao longo da obra entre o sujeito e os elementos da cidade, tal como os processos poéticos que lhes estão subjacentes, detectamos uma constelação simbólica (em que o elemento "água" tem um papel fundamental) que associa o cisne, o repuxo, a lua, o espelho o qual, por sua vez, reenvia para os cabelos de "Ofélia" – cidade morta.

Por outro lado à imagem de Ofélia podemos associar a de Narciso (o cisne, o repuxo), condenados à contemplação de si-mesmos, ambas ligadas ao desejo erótico, adormecido.

Ora, diz-nos Gilbert Durand, "Se mirer c'est déjà un peu s'ophéliser et participer de la vie des ombres », o qual chama ainda a atenção, a propósito da "ofelização", para um sentimento de insatisfação, de ausência de concretização, que se manifesta nas imagens de mutilação. Assim, "le complexe d'Ophélie se double d'un complexe d'Osiris et d'Orphée »¹³. Se Narciso, após a sua morte, sobrevive na forma de uma flor, Ofélia, "jamais se afoga", continua para sempre à deriva, sobrevive através da sua cabeleira, único elemento imperecível, logo eterno, do corpo. Agora é a água, a dos canais, a do nevoeiro que a envolve. Canais, nevoeiro, fumo, transformados em "longs crêpes tissés" que mumificam Ofélia-cidade morta:

*"Les canaux, pareils à des étoffes tramées
[...]
Et le frêle tissu des flottantes fumées
En formant des bandelettes d'eau
Et de brouillard, autour de la pâle endormie
[...]
(« Du silence », XXV, R.S.)*

O poeta não quer que esta cidade desapareça, ainda que esteja morta; quer mumificá-la para a tornar eterna, sendo desta vez as "bandelettes d'eau" as que melhor poderão preservá-la, pois a água é o elemento que dissolve, mas que regenera e restitui a vida.

A obra de Georges Rodenbach constitui o caso mais paradigmático da interiorização do conflito entre a cidade orgânica e a cidade moderna, ao "construir", "representar" um modelo que descobrimos coerente e

¹³ DURAND, Gilbert, *op. cit.*, pp.105, 109.

estruturado, uma arquitectura imaginária que reenvia para o **arquétipo medieval**. O poeta ao evocar exclusivamente e obsessivamente a cidade medieval, ao evocar Bruges com a sua forma circular e fortificada, ainda que não por muralhas de pedra, mas “muralhas de água” dos seus canais, com o seu centro bem definido pelo “beffroi”, ao lutar para que o equilíbrio primordial não seja rompido, acaba por tocar no que há de mais essencial. As redes de correspondências detectadas ao longo de sua obra, ao conduzirem a um modelo de cidade ideal, ao desembocarem numa “poética de fechamento”, reenviam para as estruturas mais arcaicas do nosso imaginário colectivo.

Nos dois romances referidos, embora inseridos no tempo histórico, havia uma recusa da cidade enquanto organismo vivo, recusa da realidade, recusa da vida em suma. Trata-se da característica mais problemática e aterradora de todas as “construções” utópicas, de More, a Huxley e a Orwell. Ora a cidade interior de Rodenbach vai desmentir essa pretensão. A cidade que o poeta pretendia “morta”, acabou por revelar-se bem viva...como não podia deixar de ser...

BIBLIOGRAFIA

Le Règne du Silence, Paris, Ed. Fasquelle, 1891.

Bruges-la-Morte, Bruxelles, Ed. Jacques Antoine, 1977 [1^a ed. 1892].

Le Carillonneur, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1897.

Le Miroir du Ciel Natal, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1898.