

# CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO NO ROMANCE *A CASA DO POETA TRÁGICO*, DE CARLOS HEITOR CONY

Maria Célia MARTIRANI\*

■ **RESUMO:** O presente estudo pretende verificar de que modo são configurados os espaços no romance *A casa do poeta trágico* (2005) de Carlos Heitor Cony. A crítica abalizada reitera como uma das tônicas dominantes, na vasta produção ficcional do autor, uma “poética do tempo”, em que as questões existencialistas de viés sartriano induziriam a reflexões sobre a inexorabilidade do desgaste do homem em sua precária condição, qual seja a da eterna “náusea” de se saber condenado à liberdade das circunstâncias temporais em que se encontra inserido. Porém, faz-se necessário enfatizar também como essa problemática temporal é potencializada por meio de recursos procedimentais, articulados em uma verdadeira “poética do espaço” (BACHELARD, 1988). Mais do que ressaltar a relevância simbólica dos significados do espaço na obra do famoso escritor, o que aqui se pretende é investir na proposta de derrocada das noções estáticas de “concretude” espacial, tal como propõem Massey (2008) em *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* e Brandão (2015) em “Espaços-limite na literatura contemporânea”.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Carlos Heitor Cony. Espaço. Poética. Romance. Tempo.

O escritor brasileiro contemporâneo Carlos Heitor Cony é um italianófilo assumido. Revela essa sua reverência à Itália não só em entrevistas, crônicas jornalísticas e relatos de vida pessoal, mas também ficcionalmente. Nesse sentido, não se distancia de uma famosa linhagem de artistas, poetas e escritores que tiveram a Itália como musa inspiradora para sua criação, tais como: Lord Byron (*Don Juan*), Thomas Mann (*Morte em Veneza*<sup>1</sup>), James Joyce (*Giacomo Joyce*), só para citar alguns.

---

\* Universidade Federal do Paraná, UFPR, Faculdade de Letras, Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Curitiba, Paraná, Brasil – e-mail: mariacelia.martirani@gmail.com.

<sup>1</sup> Interessante diálogo intertextual pode-se estabelecer entre *A casa do poeta trágico* de Cony e *Morte em Veneza* de Mann, em que o envolvimento do escritor alemão Gustav Von Aschenbach pelo jovem polonês Tadzio, na cidade de Veneza, remete à necessidade de *aesthesis*, beleza e Eros como formas de distanciamento da inevitável pulsão de fim e de morte.

Entre os romances que compõem sua vasta produção, enquanto importante ficcionista, escolhemos analisar, no presente estudo, *A casa do poeta trágico* (2005), cuja explícita ambientação italiana é digna de nota.

Se, por um lado, a crítica abalizada se refere a uma das tônicas dominantes na obra do eminente escritor como sendo a de uma “poética do tempo”, em que as questões existencialistas de viés sartriano induziriam a reflexões sobre a inexorabilidade do desgaste do homem em sua precária condição, a da eterna “náusea” de se saber condenado à liberdade das circunstâncias temporais em que se encontra inserido, por outro há, também, que enfatizar como essa problemática temporal é potencializada por meio de recursos procedimentais da narrativa, articulados pelo autor em uma verdadeira “poética do espaço” (BACHELARD, 1988).

Esta análise terá como recorte a verificação dos espaços italianos no romance, vistos não como mero pano de fundo de um cenário distante, em que os personagens estão apenas situados, mas como elementos atuantes e, em boa medida, determinantes do comportamento dos personagens e da própria narrativa.

Resumidamente, o enredo trata de um momento de profunda crise existencial pela qual passa o publicitário Augusto Richet, homem de quarenta e seis anos, que sentia uma “imensa náusea de tudo” (CONY, 2005, p. 30). Mais do que um simples vazio, a náusea “[...] era a de se descobrir confuso, sem saber ao certo o que se passava com ele.” (CONY, 2005, p. 33). E o que se passava com ele crescia em desconforto, justamente porque ganhara, como prêmio de “melhor profissional de criação”, uma viagem num cruzeiro-padrão, em que deveria permanecer uns doze dias no navio italiano Eugenio C, cujo roteiro seria: Gênova, Sorrento, Capri, Palermo, Túnis, Ibiza, Palma de Mallorca, Catânia, Nápoles e de volta à Gênova.

Sem nenhum entusiasmo, vindo de dois rompimentos amorosos recentes, quase como se fosse um homem afetivamente em ruínas, nada lhe chamava a atenção. Era como se seu olhar estivesse anestesiado e vivesse uma letargia, um arrastar de horas suspensas. Até que uma menina de dezesseis anos e um homem, que ele denominará “homem grosso”, passam a ser o alvo de toda sua atenção naquele espaço móvel e flutuante do navio, um “não espaço” decisivo no qual, dali em diante, viverá.

A história se precipita, então, nas peripécias que Augusto terá que realizar para conseguir se aproximar da adolescente ítalo-brasileira, cujo nome, afinal, descobre ser Francesca e que decidirá, em atitude autoritária, alterar para Mona. Os dois acabam se relacionando e ele conseguirá trazê-la ao Brasil, mais precisamente ao Rio de Janeiro, onde viverão juntos, como casal, por dezessete anos.

Em contínuo *flashback*, o tempo vai e vem nos deslindes do narrar. Teremos o casal, apresentado no primeiro capítulo, no tempo atual, em que Augusto, já velho, doente e numa cadeira de rodas, reencontra Mona (agora com trinta e seis anos) depois de já separados. E sempre, de modo insistente, há a volta ao passado,

atualizado muitas vezes pelo uso verbal do presente, em que ele a havia descoberto no navio e toda história que viveram juntos na Itália, mais precisamente em Nápoles e Pompeia.

Muito além das leituras de primeira impressão que se concentram em resumir o romance no da crise de um homem maduro que, numa espécie de “convulsão adolescente”, busca, a qualquer preço, a juventude perdida no fogo ardente da paixão por uma mulher bem mais jovem, à la *Lolita*, de Nabokov, é preciso perceber as infinitas possibilidades de leitura que a obra sugere.

Entre elas, por exemplo, a da que concerne a do *voyer*, à da perspectiva da invenção e da posse por meio do olhar. De fato, ao reparar nos dois “alvos” – como denomina a princípio – Mona e o “homem grosso” que a acompanha no navio, Augusto, instaura toda uma reflexão ao redor da fenomenologia do ver, já que aqueles seres, antes imperceptíveis, anódinos e anônimos, passam a existir apenas e somente a partir do momento em que ele os percebe e elege como seus. Tal como afirma Berkeley: “Ser é perceber e ser percebido. O que não é percebido não existe, ou seja, o que não é notado e distinguido perde efetividade.” (BERKELEY apud CORTELLA, 2004, p. 12).

Importa notar ainda o quanto a ideia de posse, associada intimamente ao ato de ver, remete a uma das máximas do pensamento sartriano, uma vez que, para o eminente filósofo francês, a dicotomia sujeito-objeto se mantém, fazendo com que o olhar objetivado passe a ser uma forma de dominação (SARTRE apud BORNHEIM, 2003, p. 92). E, de certa forma, é isso o que ocorre com o olhar de Augusto quando incide sobre os personagens, possuindo-os e dominando-os.

Porém, ao se adonar daqueles seres, por meio de uma perspectiva toda sua, o protagonista não apenas os vê, mas os cria através de seu olhar – que é sempre um rever e um reconhecer, rompendo a rigidez dicotômica arbitrária de dominação – conforme ensina Octavio Paz em *Blanco*:

Me vejo no que vejo  
Como entrar por meus olhos  
Em um olho mais límpido  
Me olha o que eu olho  
É minha criação  
Isto que vejo  
Perceber é conceber  
Águas de pensamento  
Sou a criatura  
Do que vejo.  
(PAZ; CAMPOS, 1994, p. 120).

E, dessa forma, a proposta romanesca acerca de uma poética do olhar, que, num primeiro momento, poderia ser fundamentada na perspectiva filosófica de Jean-Paul Sartre, amplia-se e revigora numa nítida investida merleau-pontyana, cuja grande originalidade estaria, exatamente, na crítica ao caráter excludente da dicotomia sujeito-objeto (MERLEAU-PONTY apud BORNHEIM, 2003, p. 92).

Com efeito, no fundo, o protagonista de Cony, neste romance, encarna aquele que, por meio do olhar fenomenológico, “vai descobrindo, perfil a perfil, os aspectos coextensivos ao olho e ao corpo, ao corpo e ao mundo vivido” (MERLEAU-PONTY apud BOSI, 2003, p. 81), numa perspectiva que remete à reflexão sobre a própria criação literária.

Como consequência, abre-se uma chave de leitura que contempla uma série de proposições metaliterárias acerca dessa fonte genesiaca e criativa, que podem ser pensadas no vasto âmbito da teoria da ficção. Daí a voz do protagonista não hesitar em revelar como “seus” tanto Mona quanto o “homem grosso”, ambos tratados como entidades criadas, como obra de sua própria lavra. E, de certa forma, vemos ressignificada a máxima pessoana do “poeta fingidor”, moldando o *fango* – barro originário de sua criação. Mas não apenas isso; o poeta, aqui, também é aquele que (como todo ser humano na precariedade de sua condição), tragicamente, habita uma casa destinada a ruir, justificando o título da obra:

O homem – qualquer homem é uma casa habitada por um poeta que, sabendo ou não sabendo, tem um sentido trágico. Poeta que inventa o próprio poema, poeta condenado a habitar a casa que é ele próprio e de repente as paredes se desmancham e não é mais casa, sobrando o cão à porta, uma porta que não existe mais, o cão coberto de cinzas guardando o nada. (CONY, 2005, p. 144-145).

Esse trecho toca, de modo muito esclarecedor, os três eixos que, basicamente, norteiam o romance e que se entrelaçam constantemente: o espacial, o temporal e o metaliterário.

A tragicidade necessariamente remete à fugacidade, à transitoriedade da vida, à impermanência dos relacionamentos. Tempo, espaço e existência, assim concebidos, se misturam e, por meio desse fazer literário autorreflexivo, os regimes de localização-identificação espacial que balizam boa parte da ficção contemporânea se revertem e perdem a aura de referencialidade estável. Não é à toa que o espaço “casa” assume outra dimensão, que é simbólica e que pode, num passe de mágica, ruir a qualquer momento, uma vez que nela habita o poeta, cujo destino é inexoravelmente trágico. Também não é aleatória a escolha pelo não-lugar<sup>2</sup> do

---

<sup>2</sup> O “não-lugar” é um conceito definido por Marc Augé na obra *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. O não-lugar é diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado. É representado pelos espaços públicos de rápida

navio, na abertura do romance, cuja característica principal remete à noção de instabilidade (o espaço físico coincidindo com o espaço interior do protagonista em crise). Assim também Nápoles não é apenas a bela capital da Campânia, no sul da Itália, uma das rotas do cruzeiro em que embarcara o protagonista. A cidade deixa de ser cidade, o lugar deixa de ser espaço físico e passa a representar um marco da situação de conturbação e desequilíbrio emocional de Augusto, coincidindo, talvez, com o fenômeno do *bradisismo*<sup>3</sup>, que abala sismicamente a região do Vesúvio. Quando o navio atraca em Nápoles, tendo como pano de fundo o famoso vulcão, o ímpeto do protagonista de perseguir Mona é tão forte que tal atitude pode ser interpretada como uma espécie de erupção vulcânica interior. Da mesma forma, a escolha pela “Casa do poeta trágico”, em Pompeia, como cenário do desenlace amoroso entre Augusto e Mona - cidade cujo estigma é o de ser o do espaço das ruínas, remete, novamente, à desestabilização de referenciais previsíveis, quebrando a noção de espaço, tal como concebida tradicionalmente no âmbito da teoria literária.

Em interessante estudo, Luis Alberto Brandão constata que a ficção, ao enfatizar lugares “distintivos”, “hegemônicos” e lugares “minoritários” ou “clandestinos”, põe em evidência um jogo entre negatividade e afirmatividade, e: “[...] não se trata de requerer, da literatura, que inverta as polaridades (negue o hegemônico e afirme o minoritário ou o clandestino), mas que tente ir além do jogo, que recuse a polaridade como ponto de partida inevitável.” (2005, p. 29). Assim sendo:

A representação dos espaços na literatura deixa de ser vista apenas como questão valorativa (isto é, segundo a chave “afirmação-negação”) e passa a ser interrogada quanto ao cerne dos mecanismos que regulam o sistema de representação (ou seja, quanto às convenções desse sistema). Tal interrogação afeta as possibilidades de definir espaço. (BRANDÃO, 2015, p. 29).

---

circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, e pelos meios de transporte – mas também pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados. Só, mas junto com outros, o habitante do não-lugar mantém com este uma relação contratual representada por símbolos da supermodernidade, seja um bilhete de metrô ou avião, cartões de crédito ou o cartão telefônico, além de documentos – passaporte, carteira de motorista ou qualquer outro –, símbolos que, enfim, permitem o acesso, comprovam a identidade, autorizam deslocamentos impessoais. Para maior aprofundamento, veja-se: AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papyrus, 2004, p. 57-95.

<sup>3</sup> Gostaríamos de lembrar - como bom exemplo do denominado *bradisismo* (traduzido para o Português como *bradissismo*): “[...] movimento lento da crosta terrestre, muito comum na região dos *Campi Flegrei* italianos.” - do filme *Sabato, Domenica e Lunedì*, de Lina Wertmüller, em que os habitantes de Pozzuoli sofrem bruscas alterações de comportamento, em decorrência das alterações geológicas da região.

De modo análogo, visando a flexibilizar o conceito tradicional de espaço, porém mais voltada às questões debatidas pelos Estudos Multiculturais, à luz das teorias do Pós-Colonialismo, Doreen Massey em *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* (2008) apresenta uma proposta alternativa para conceituar espaço, diferente daquelas construídas no pensamento Ocidental durante a modernidade, mas também, na pós-modernidade, que sempre o viram como morto, fixo, atemporal. O que a autora propõe, em síntese, é “[...] uma concepção de espaço que dialoga com uma política antiessencialista em questões de identidade de grupos sociais e de lugares, enfatizando sua construção relacional.” (MASSEY apud NETO, 2011, p. 162). Tal conceito, no limite, ao investir numa geografia das inter-relações, faz emergir a noção de espaço como multiplicidade, onde não há nada dado de forma definitiva.

No que concerne aos ícones espaciais do romance que aqui se analisa, é preciso notar a contraposição que se estabelece entre os pontos, por assim dizer, “fixos”: as casas, as cidades, as ruas e aquele ponto móvel, qual seja o do navio. Como espaço alegórico de algo instável, o navio representa esse espaço interior de instabilidade e oscilação também do protagonista. Mais do que isso, Augusto o percebe como um espaço de liberdade em que, soltas todas as amarras, ele poderia ser como aquelas velas ao vento, livre, “sem retaguarda, sem futuro previsível, sem sentir falta de nada.” (CONY, 2005, p. 21).

Os dias vão passando sem surpresas, inicialmente calmos: “Muito branco e sereno, o Eugenio C passava pelo estreito de Messina. No dia seguinte, atracaria em Nápoles.” (CONY, 2005, p. 23).

Cumprir observar que é só depois da passagem ritualística por aquele estreito que tudo se precipita. Só a partir da Catânia é que o protagonista começa a prestar atenção em Mona, a visão alucinante da adolescente que não o abandonará mais, a ponto de determinar a total alteração da rota de seu itinerário e de sua vida.

De fato, a angústia do predador que não quer perder a presa só se insinua quando o navio atraca em Nápoles. A ênfase dada a essa passagem é tão marcante que poderíamos dividir a estrutura da narrativa em um antes e um depois de Nápoles. A força desse espaço e de toda simbologia que carrega é determinante na condução do destino dos personagens e no desenrolar dos acontecimentos.

Se, num primeiro momento, antes que o navio ali atracasse, podia-se contemplar o Vesúvio à distância, sobre montanhas azuladas, a parada em Nápoles, ponto em que Mona desceria, como se atualizasse a força latente do onipresente vulcão, exerce um estranho poder sobre o protagonista, que parece viver, em si, as convulsões de uma sísmica erupção interior:

Subiu à ponte superior, de onde teria melhor ponto de observação do portaló do navio e de quase todo o porto. De quebra, teria o Vesúvio lá longe, azulado e inerte, fechando um dos lados do horizonte. Se o vulcão entrasse em erupção –

pensou – as coisas se precipitariam [...] Da ponte superior, Augusto sentia-se responsável por tudo, desde o Vesúvio lá longe até os passageiros que se preparavam para desembarcar... (CONY, 2005, p. 41).

Seria ótimo se o Vesúvio, sem aviso prévio, vomitasse novamente fogo, cinza e pedras que amortilhassem a moça onde quer que ela estivesse, com quem e como estivesse. E a imobilizasse no tempo com as duas sacolas, uma de cada lado, a abominável caneta com que escrevera para o homem grosso... (CONY, 2005, p. 50).

Muito mais do que um cenário na rota do Sul da Itália em que os personagens desfilam ou se situam, nesse caso, a Catânia, o estreito de Messina e, principalmente, Nápoles, o Vesúvio, e mais ainda Pompeia, assumem a função trágica de espaços que definem um devir inexorável de um destino personagem que faz com que o desvio da rota original conduza o protagonista a rumos jamais previstos.

A literatura, assim, teria a capacidade de interrogar a certeza que possuímos quando acreditamos na “concretude” dos espaços. Parece ser impossível não associar o espaço físico ao modo como é percebido. Coloca-se em questionamento a crença de que estabelecemos uma relação estritamente direta com o mundo que está à nossa volta (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 69).

Milan Kundera (1994), ao tratar da função da ambientação em *A montanha mágica* (1958), de Thomas Mann, e *O homem sem qualidades* (1989), de Robert Musil, propõe interessante reflexão sobre o que considera ser determinante na distinção entre o cenário do primeiro, eminentemente descritivo, e o segundo, em que o cenário não pode ser analisado como pano de fundo, mas sim como um dos temas do romance.

De fato, ele percebe que o romance de Mann descreve Davos em detalhes, investindo em acontecimentos situados em um ambiente concreto, ao passo que Viena, no romance de Musil, quase não é citada. Conclui que, mesmo sem “descrever” os espaços em que a trama ocorre, a opção do segundo, ao evocar o Império Austro-Húngaro, ridicularizando-o, consegue sair da situação limitadora de “apenas” espaço para a do eixo semântico do significado (KUNDERA, 1994, p. 148-149).

De maneira análoga, ao descrever minuciosamente o roteiro de viagem de Augusto, que começa no navio para depois aportar em terra firme, o narrador de *A casa do poeta trágico* se utiliza do mesmo expediente descritivo que os lugares, em geral, concentram como cenário. Mas ao tratar, de modo enfático, a específica passagem rumo ao sul da Itália, tão carregada de simbologia, sobretudo em relação às angústias que começam a afligir o protagonista, estabelece um outro tipo de vínculo entre os elementos exteriores à trama. O que se tem, em outros termos, é o que Gérard Genette denomina “determinismo espacial” (GENETTE apud BRANDÃO, 2005, p. 120).

Antes de Genette, o eminente semiólogo do Estruturalismo Francês, Roland Barthes, já asseverava que os dados espaciais são “informantes”, cuja função descritiva é determinar as “articulações da narrativa” (BARTHES apud BRANDÃO, 2005, p. 120).

O que se pretende afirmar, portanto, é que a ambientação italiana no romance que aqui se analisa e, de modo mais específico, a da direção ao sul e à força simbólica do Mediterrâneo, relaciona-se intimamente à náusea experimentada pelo personagem em seu momento de crise existencial, à perturbação de sua psique, que fazia com que pensasse, de modo insistente, em demência, já que não haveria outra forma de explicar o que lhe acontecera desde a aparição daquela menina, notada por ele a partir da Catânia e que perseguiria, em terra firme, em Nápoles:

Fora uma demência, estava ficando velho, só podia ser isso. Nunca apreciara adolescentes, nos primeiros dias de viagem, passara por ela diversas vezes, nem reparara, nada havia que a tornasse especial. (CONY, 2005, p. 37).

Nesse sentido, a recorrência ao Vesúvio, que aparece como ícone determinante do comportamento de Augusto, merece toda a atenção.

Em Nápoles, ponto nevrálgico da narrativa, tudo se torna possível, pois lá: “[...] o senhor consegue o que quiser.” (CONY, 2005, p. 74-76). Daí porque Nápoles assume a função de *topos* eleito; para que o destino, previamente anunciado, se cumpra. E, então, teremos o porquê do título do romance. Ao conseguir, finalmente, abordar Mona em Nápoles, Augusto a conduz a Pompeia, famosa cidade ruína, soterrada após grave erupção do Vesúvio, em 24 de agosto do ano 79 d.C.:

Tal erupção provocou uma intensa chuva de cinzas que sepultou completamente a cidade, que se manteve oculta por 1600 anos antes de ser reencontrada por acaso. Cinzas e lama moldaram os corpos das vítimas, permitindo que fossem encontradas do modo exato em que foram atingidas pela erupção do Vesúvio. Desde então, as escavações proporcionaram um sítio arqueológico extraordinário, que possibilita uma visão detalhada na vida de uma cidade dos tempos da Roma antiga. (BUTTERWORTH; LAURENCE, 2007, p. 25).

Importa observar que o lugar escolhido, entre os tantos de Pompéia, para o desenlace amoroso é a “Casa do poeta trágico”. Por que não, por exemplo, a de Vênus, deusa eterna do amor, ou a “Casa dos amantes”?

Em nosso entendimento, as ruínas evocam a transitoriedade do tempo, o inevitável desgaste e deterioração dos relacionamentos. Pompeia é a metáfora do espaço que, tendo sido irretocavelmente belo – talvez como o frescor e a beleza da juventude vital de Mona –, pereceu soterrado, arruinado pela catástrofe do que foge do controle. Mais do que isso, representa o trágico inerente à condição humana, ao espaço interior de tudo que traduz o fato de sermos condenados a ruir.

Raquel Illescas Bueno, em importante estudo sobre a obra de Cony, ressalta a relevância dos significados do espaço, mais especialmente da casa, em diversos romances do ficcionista. Ao tratar do tema, evoca Gaston Bachelard, para quem “[...] a imaginação está sempre pronta a construir paredes, mesmo com sombras impalpáveis, mas corre o risco de tremer atrás de um grande muro.” (BACHELARD apud BUENO, 2008, p. 166). Para ele – continua a estudiosa – “[...] na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.” (BACHELARD apud BUENO, 2008, p. 166).

A edificação da denominada “Casa do poeta trágico”, em Pompeia, é um típico exemplo de casa da classe que dominava economicamente o lugar, rica em obras de arte que, com as primeiras escavações de 1700, foram levadas ao Museu Nacional de Nápoles (CARPICECI, 1997, p. 38-39). Chama a atenção o nome que lhe deram, em função de um pequeno tablado central (tablino) em forma de mosaico, palco que remete a encenações dramáticas, à época denominado “teatro trágico”. No romance, a escolha dessa casa, espaço cuja peculiaridade relaciona-se à riqueza artística de uma época em que se sabia do valor da representação teatral, permite-nos pensar que Augusto Richet e Mona – cada qual desempenhando seus legítimos papéis – resistiram, por meio da reinvenção de si mesmos e do amor, às dilacerações do tempo e da morte.

Em mais de uma passagem da obra, percebem-se elementos que remetem à composição de cenas, em que o protagonista, deliberadamente, assume a função de “dirigir” o espetáculo que criara:

Voltava a medir o tempo. Dois minutos depois de a moça ter saído, o homem grosso, vagarosamente, o jornal dobrado em dois no bolso do paletó aberto, aproximou-se da amurada e foi olhar o cais. Augusto fez o mesmo. Sabia que a moça apareceria lá embaixo. Sentia-se guiado pela mão de um diretor de cena invisível que o obrigava a fazer os mesmos gestos do homem grosso. (CONY, 2005, p. 48).

Importa notar o quanto toda a estrutura romanesca é pautada pela ambientação espacial, que dá ênfase a lugares distintos e distintivos. Ainda que tenhamos, a princípio, um roteiro preciso a ser cumprido pelo cruzeiro marítimo Eugenio C, a figura do publicitário em crise existencial subverte a ordem previsível e corriqueira dos lugares, uma vez que estes dependem inteiramente do modo como ele subjetivamente os percebe e vivencia. A começar pela viagem em si, que, para o protagonista, representa muito mais uma fuga, a possibilidade de libertação de todas as convenções sociais e, quem sabe, de si mesmo. Daí a escolha – na abertura do romance – por um não espaço, como o do navio.

De certa forma, a náusea sentida por esse Augusto Richet de Cony remete a alguns personagens viajantes do escritor americano Paul Bowles, que se deslocam

não com o objetivo explícito de preencherem o vazio de suas carências, mas precisamente para se perderem. Vejamos como se sente, por exemplo, Nelson Dyar, o herói norte-americano que vai se perder em Tânger, no romance *Que venha a tempestade*:

Ele ainda se sentia esvaziado: não era ninguém e estava ali parado no meio de país nenhum. O lugar era uma simulação, uma sala de espera entre destinos, uma transição de um modo de ser para outro, que no momento não era nem um nem outro... (BOWLES apud MARTIRANI, 2015, p. 99).

Mesmo quando sai do espaço flutuante e instável da embarcação, o que move o protagonista em terra firme, precisamente fazendo-o descer em Nápoles, é a busca obsessiva por Mona, de certa forma criada por ele, já que “sua”, a partir do momento em que seu olhar incide sobre a jovem adolescente. Então, a “cidade” de Nápoles não é um “lugar” na acepção comum do termo. Assim como também Pompeia não é apenas o lugar turístico visitado por milhares de viajantes. A Pompeia do romance é aquela em que – outro espaço – a “Casa do poeta trágico” é ressignificada pela vivência do protagonista. Concluindo, gostaríamos de enfatizar a necessidade de romper com certos paradigmas e convenções consagrados no âmbito da teoria da literatura ao tratar da categoria “espaço”, como referencial fixo e estável.

Um dos ícones inaugurais da Modernidade foi a eleição da cidade, com seu burburinho, dinamicidade e problemática, magistralmente tematizada por Baudelaire, refletindo-se, *a posteriori*, por exemplo, na ambientação de romances como *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, que possui longas descrições objetivas de Berlim e de seu matadouro (*Schlachthof*), romance frequentemente comparado a *Ulysses*, de James Joyce, em que o cenário predominante é também uma cidade: Dublin. Mas a ambientação – por assim dizer – objetiva e, muitas vezes, tendendo a uma hipersaturação de espaços urbanos, minuciosamente descritos, foi cedendo lugar a outro tipo de representação do espaço no âmbito ficcional.

O amplo e complexo tema da desterritorialização vem se tornando cada vez mais central nos estudos dos assim chamados “Multiculturalismo” e “Hibridismo cultural”, diante da nova geografia humana que se configura na atualidade, sobretudo com a intensificação dos incessantes fluxos migratórios e o flagelo das diásporas de populações inteiras. Passam a ser obrigatórios os estudos de nomes como Stuart Hall, Homi K. Bhabha, Néstor García Canclini, Edward Said, Doreen Massey, entre outros. Além disso, cumpre observar o quanto se tem tratado dos processos de aquisição de novas identidades, que o eminente filósofo francês Paul Ricoeur aprofunda com suas análises sobre as “novas identidades narrativas” (RICOEUR, 2000).

Como não poderia deixar de ser, a literatura passa a refletir problematicamente tal estado de mudança. Povoam as páginas ficcionais, cada vez mais, personagens em trânsito, desenraizados, que parecem não ter mais lugar no mundo e que, no

fundo, representam, em boa medida, a condição de não pertencimento do homem moderno, em sua constante e ambígua crise de identidade. Os lugares hegemônicos perdem importância e cedem a primazia aos não-lugares; o periférico passa a ser centro; o que estava à margem vem à luz.

Como bem propõe o escritor italiano contemporâneo Cláudio Magris, no ensaio “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, o sujeito na pós-modernidade sente-se estrangeiro na vida, “[...] cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão.” (2009, p. 1018-1020). Daí por que também a arte se volte a representar a própria antítese da prosa moderna, a estranheza à vida e a impossibilidade de “enraizar-se nesta”.

Vimos que o protagonista do romance de Carlos Heitor Cony, que aqui elegemos analisar, é também, de certa forma, um indivíduo em busca desse sentido que não há. Embora a categoria espacial da obra apresente, num primeiro momento, um roteiro a seguir, com uma ambientação cênica precisa e, por assim dizer, fixa, o que se verifica, aos poucos, é a ruptura das referências estáveis, totalmente à mercê das oscilações comportamentais de Augusto Richet, mais um Ulisses em odisseia sem volta, cuja sina trágica é a do perecimento e a da ruína.

MARTIRANI, M. C. Settings of space in Carlos Heitor Cony’s novel *The house of the tragic poet*. *Itinerários*, Araraquara, n. 44, p. 125-137, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This study aims to verify how the spaces are configured in Carlos Heitor Cony’s novel The house of the tragic poet (2005). The critics usually reiterate as one of the dominant tonics in the vast fictional production of this author “a poetics of time”, in which the existentialist issues of Sartrean ideas induce reflections on the inexorability of the wearing of man in his precarious condition, which is the eternal “nausea” to know condemned to the freedom of the temporal circumstances in which he is inserted. It is also necessary to emphasize how this temporal problem is enhanced through procedural features, articulated in a real “poetics of space” (BACHELARD, 1988). Rather than emphasizing the symbolic significance of the meanings of space in the famous writer’s work, what is intended here is to invest in a proposal of overthrowing the static notions of “concreteness” of space, as proposed by Massey (2008) in For the space: a new politics of spatiality and Brandão (2015) in “Espaços-limite na literatura contemporânea”.*

■ **KEYWORDS:** *Carlos Heitor Cony. Novel. Poetics. Space. Time.*

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. A poética do espaço. In: \_\_\_\_\_. **O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 10-242.
- BORHEIM, G. A. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, A. (Org.) **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 2003. p. 89-93.
- BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003. p. 65-87.
- BRANDÃO, L. A. Breve história do espaço na teoria da literatura. **Cerrados** - Revista de Pós Graduação em Literatura, Brasília: Universidade de Brasília, n.19, ano 14, p. 115-134, 2005.
- \_\_\_\_\_. Espaços-limite na literatura contemporânea. In: JASINSKI, I. (Org.) **Literaturas em trânsito, teorias peregrinas**. Curitiba: Editora UFPR, 2015. p. 15-60.
- BUENO, R.I. **Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.
- BUTTERWORTH, A.; LAURENCE, R. **Pompeia: a cidade viva**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- CARPICECI, A. C. **Pompei** – oggi e com'era 2000 anni fa. Firenze: BET, 1997.
- CONY, C. H. **A casa do poeta trágico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- CORTELLA, M. S. Ilusionismos. In: **Folha de S. Paulo/ Caderno Equilíbrio**, São Paulo, p. 12-14, 10 jun. 2004.
- KUNDERA, M. **Testamentos traídos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- MAGRIS, C. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, F. (Org.) **O romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. vol. 1. p. 1018-1020.
- MARTIRANI, M. C. A poética do deslocamento na narrativa de Paul Bowles. In: JASINSKI, I. (Org.) **Literaturas em trânsito, teorias peregrinas**. Curitiba: Editora UFPR, 2015. p. 95-108.
- MASSEY, D. B. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbart. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- NETO, N. T. Resenha: Massey, Doreen. Pelo espaço: uma nova política da espacialidade: Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008, 312p. **Revista Formação**, v.1, n.15, p. 162-166. 2011. Disponível em: <[revista.fct.unesp.br/index.php/formacao/article/download/744/761](http://revista.fct.unesp.br/index.php/formacao/article/download/744/761)> Acesso em 20 de out. 2016.

PAZ, O.; CAMPOS, H. **Transblanco**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

RICOEUR, P. A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal. Trad. Carlos João Correia. **Arquipélago** - revista da Universidade dos Açores, Ponta Delgada, n. 7, p. 177-194, 2000.

SANTOS, L. A. B; OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais** : introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.



