

O ESPAÇO (DO) TRÁGICO E AS METÁFORAS ESPACIAIS EM A CASA DO POETA TRÁGICO, DE CARLOS HEITOR CONY

THE SPACE (OF THE) TRAGIC AND THE SPATIAL METAPHORS IN A CASA DO POETA TRÁGICO, BY CARLOS HEITOR CONY

Danilo de Oliveira Nascimento¹

RESUMO: O artigo visa destacar a relação estreita entre espaço, afetividade e tragédia no que se refere à representação do fenômeno trágico na literatura brasileira, tendo como *corpus* de análise *A Casa do poeta trágico* (1997), de Carlos Heitor Cony. Neste romance, podemos notar a ênfase sobre “casa”, “mundo” e “ruína”, espaços que ora funcionam como unidades da ação fabular ora funcionam como metáforas espaciais. Em ambos os casos, eles objetivam, segundo percepção do narrador e propósito de Augusto, protagonista do romance, atribuir natureza trágica à existência das personagens, assim como conotar de trágico o fracasso da relação amorosa entre os protagonistas. De maneira geral, as considerações sobre o espaço em *A Casa do Poeta Trágico* ratificam a observação de que desde o Romantismo, poetas e escritores brasileiros salientam a relação estreita entre espaço e trágico, contrariando, deste modo, a afirmação de alguns estudiosos da tragédia de que a *unidade de lugar* é fator que pouco determina a manifestação ou representação do fenômeno trágico.

PALAVRAS-CHAVES: Romance; Espaço; Tragédia.

ABSTRACT: The paper aims at highlighting the close relation among space, affectivity and tragedy in regards to the representation of the tragic phenomenon in the Brazilian literature, having as the corpus of analysis *A Casa do poeta trágico* (1997), by Carlos Heitor Cony. In this novel, we can notice the emphasis on “casa” (house), “mundo” (world) and “ruína” (ruins), which are spaces that either work as units of fable-like action or as spatial metaphors. In both cases, they aim, according to the narrator and the intention of Augusto, protagonist of the novel, at attributing tragic nature to the existence of the characters, as well as how to connote tragic the failure of the love relationship among the protagonists. On the whole, the considerations of the space in *A Casa do Poeta Trágico* ratify the observation that since Romanticism, poets and Brazilian writers emphasize the close relation between space and tragic, thus, opposing the assertion of some scholars of the tragedy, which the *unit of place* is a factor that little determines the manifestation or representation of the tragic phenomenon.

KEYWORDS: Novel; Space; Tragedy.

Introdução

O romance *A Casa do Poeta Trágico*, de Carlos Heitor Cony, publicado em 1997, não se trata de *tragédia* no sentido original e formal do termo, no entanto, é possível perceber, na narrativa, aspectos textuais através dos quais se manifestam “resíduos do trágico” (VECCHI, p. 115, 2004). Além disto, o romancista faz uso de certos recursos utilizados por escritores para representação do trágico na literatura brasileira, estes recursos se referem tanto a fatores extrínsecos quanto aos intrínsecos.

¹ Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso. Câmpus Universitário de Rondonópolis. danimento@gmail.com

Em princípio, uma breve panorâmica sobre a História da Literatura Brasileira nos permite identificar número expressivo de poesias e narrativas em cujos títulos se destacam os termos “tragédia” ou “trágico”². Citamos alguns desses títulos: *Uma Tragédia no Amazonas*, de Raul Pompéia; *Tragédia no Lar*, de Castro Alves; *Tragédia Brasileira*, de Manuel Bandeira; *Tragédia na Roça*, de Cora Coralina, *A Tragédia de Zilda*, de Menotti Del Picchia; *O Conto Trágico*, antologia organizada por Jerônimo Monteiro; *O Trágico e outras comédias*, de Verônica Stigger; *A Tragédia Brasileira*, romance-teatro de Sérgio Sant’Anna, entre outros. Esta sucinta lista de obras literárias ressalta o título de poesias e de narrativas como um dos recursos de atribuição de significação trágica, assim como, um dos critérios de seleção e de agrupamento de textos literários nos quais notamos a representação do fenômeno trágico.

Além de situar o romance de Carlos Heitor Cony na história da representação literária do trágico da Literatura Brasileira, é possível também relacioná-lo à História do Teatro. Assim, podemos ressaltar que *A Casa do Poeta Trágico* se situa em período histórico, compreendido entre as décadas de 1980 e 1990, considerado por Gilson Motta (2001) como o da “revivificação da tragédia grega”. Este dado da historiografia teatral mais do que nos conduzir a uma simples coincidência entre produção literária e produção teatral, serve como subsídio para a interpretação do tema da narrativa, uma vez que *A Casa do Poeta Trágico*, além de se aproximar das peças trágicas gregas também codifica a forte negatividade desse século marcado por catástrofes colossais e pelo desabamento de alguns pilares éticos (FINAZZI-AGRÒ E VECCHI, p. 07, 2004).

Além do contexto, aspectos textuais, tais como título e o espaço podem ser considerados fatores que desencadeiam processo de significação trágica do romance. No

² De modo geral, “tragédia” e “trágico” são empregados como sinônimos, sobretudo, quando se considera que trágico reverbera, semanticamente, tragédia. No entanto o uso de um ou de outro termo indica que ambos funcionam, indistintamente, como adjetivos, predicados ou qualificativos de eventos ou de seres, o que denota a elasticidade semântica e a conseqüente banalização de sentidos dos termos a partir do qual se nota desconhecimento de discussões estéticas e filosóficas sobre tragédia, trágico e tragicidade.

O uso dos termos “tragédia” e “trágico”, indistintamente, indica a enganosa similaridade de sentido de ambos. O equívoco se torna mais evidente quando se ressalta a função de substantivo do primeiro termo. Para muitos estudiosos do fenômeno trágico, como por exemplo, Albin Lesky (2006) e Glenn Most (2001), tragédia, enquanto substantivo, refere-se a um tipo de texto e de espetáculo teatral escrito e representado em determinados momentos históricos da Humanidade, tais como na Grécia antiga no século V a. C., em Roma, na Renascença, na Alemanha do século XVIII.

A consideração desse contexto nos leva a duas constatações. A primeira é o reconhecimento de que tragédia é manifestação estética do fenômeno trágico, e a segunda, de que as tragédias dos períodos históricos citados acima são paradigmas de produção e de leitura de representações literárias do trágico.

que se refere as obras anteriormente citadas, notamos que o vínculo estrito entre tais aspectos orientam o leitor a apreensão de determinado sentido e de determinada imagem do trágico, sobretudo, quando se atenta para o fato de que a presença do termo “espaço” ou de termos espaciais restringe o sentido e a imagem do trágico, e assim, evidencia o espaço como categoria narrativa fundamental para a representação literária do trágico no Brasil.

Em *A Casa do Poeta Trágico* tanto os espaços físicos quanto as alusões a espaços mitológicos e espaços em obras literárias universais funcionam como meios a partir dos quais se reafirmam noções convencionais do trágico, assim como se atualiza a tradição da tragédia.

1. Título trágico, obra trágica?

Com a ampla divulgação de estudos sobre tragédia e trágico no país, sobretudo a partir do século XX, notamos acentuado questionamento de estudiosos do fenômeno trágico no Brasil e em Portugal, tais como Eduardo Sterzi (2004), Roberto Vecchi (2004) e Eduardo Lourenço (1994) sobre a existência de tragédia no Brasil. Para estes estudiosos citados, a Literatura Brasileira se apresenta como lugar marginal do trágico, uma vez que se trata de cultura supostamente tida por antitrágica e festiva. No entanto, além de poesias e narrativas denominadas por leitores e por críticos de trágicas ou estudadas como tais, há aquelas intituladas de trágicas ou de tragédias, as quais, de certa forma, impõem um modo distinto de tratamento, sobretudo quando consideramos que a obra é afirmada e autoafirmada de trágica, respectivamente, pelo escritor e através do título.

Segundo Ryngaert (1996), se para o autor, o título é forma de anunciar ou confundir o sentido de um texto. Para o leitor, trata-se de sua primeira referência, uma vez que pode anunciar projeto de acordo com a tradição cultural ou manifestar uma ruptura. Neste contexto, o título parece sugerir a intenção de escritores e de poetas de atribuírem valor estético e literário às obras intituladas de “tragédias” ou de “trágicas”, assim como, de alocá-las ao cânone literário, senão universal ao menos nacional.

Além de o título permitir deduzir a intenção autoral, ele provoca o leitor à expressão de certas reações sensoriais, tais como horror, pânico, piedade, comoção e trazem à tona imagens de situações denominadas de trágicas, tais como catástrofes naturais, chacinas, linchamentos, crimes brutais, vinganças pessoais e familiares, assassinatos chocantes de mulheres e crianças, entre outras situações. No entanto, as expressões sensoriais e o vislumbre de imagens cristalizadas do trágico passam a ser

reformulados a partir da percepção de termos espaciais presentes nos títulos e da relação estrita destes termos com os termos “tragédia” e “trágico”. Ainda que o título do romance de Cony não possa sustentar hipóteses sobre a intenção autoral, ele estimula aquelas reações emocionais e condiciona, imediata e provisoriamente, dada interpretação de leitura fundada em concepções convencionais sobre a tragédia e o trágico.

A interrelação semântica que se institui entre os termos citados tanto permite a identificação de modos e meios de atualização do trágico na Literatura Brasileira quanto funciona como fator que aproxima poesias e narrativas de épocas distantes e diferentes, em qualquer dos casos, estabelece-se determinada perspectiva interpretativa. Neste último, a constituição de um conjunto de obras que se aproximam a partir do título permite ressaltar certo sentido e certas imagens do trágico na Literatura Brasileira.

No que se refere à representação da ação trágica (*mythos*), esta inter-relação indica ao leitor que os textos reproduzirão eventos referentes à problemática em torno da ocupação e do domínio do espaço físico e social que instigam disputas violentas de terra entre famílias e estimulam vinganças pessoais. A inter-relação também indica a representação de lugares estigmatizados de malditos e assombrados, em decorrência de alguma fatalidade ou catástrofe, e que, segundo personagens, influenciam destinos, justificam comportamentos e atitudes humanas, ou ainda explicam sofrimentos intensos, como é o caso de *A Casa do Poeta Trágico* (1997), de Carlos Heitor Cony. Por fim, os títulos conotarão de trágicos eventos criminais e/ou violentos escabrosos, tais como suicídio, parricídio, matricídio, infanticídio ou feminicídio, ambientados na esfera espacial da afetividade e da vida familiar, a casa.

2. O espaço (do) trágico

Do estudo de textos teóricos fundamentais sobre a tragédia e o trágico destacamos duas afirmações que devem ser consideradas quando se trata da representação literária do trágico no Brasil, uma com respeito a situações e eventos potencialmente trágicos e outra com respeito ao espaço destas situações e eventos. Em se tratando do primeiro caso, Staiger (1997) afirma que acontecimentos infelizes e violentos não são o bastante para garantir o estatuto de tragédia a uma obra, uma vez que nem toda “desgraça é uma tragédia”. Em se tratando do segundo caso, Lesky (2006) ao discutir a possibilidade de relação do trágico com nosso próprio mundo, afirma que quando se trata de obra trágica, pouco importa que o ambiente onde a ação se desenrole

seja digno de fé. No entanto, tais afirmações parecem evidenciar modo fundamental de representação do trágico na literatura brasileira, aquele que aproxima narrativa e drama.

Ao estabelecermos relação entre a afirmação de Emil Staiger a de Aristóteles, quando este conceitua tragédia como imitação de uma ação por intermédio de atores e não por intermédio de narrativa e as relacionamos a de Steiner (2006), para quem qualquer texto ficcional pode ser chamado de trágico devido à sua temática ou as implicações nítidas da forma teatral, podemos inferir que uma desgraça narrada ou poetizada só “ascende” ao estatuto de tragédia se representada em forma de espetáculo teatral.

A configuração dramática à narração de acontecimentos violentos, infelizes, impactantes e fatídicos se dá não apenas através da ação das personagens, mas do espaço de sua existência. Esta compreensão, no entanto, só é possível quando nos aproximamos da teoria do teatro e constatamos que, assim como a personagem, o espaço se trata de uma categoria importante no teatro (UBERSFELD, 2010, pág. 91) e é através dele que notamos, na narrativa, a similaridade entre ação fabular e ação dramática. Essa similaridade se estabelece, portanto, mediante a interrelação entre espaço, localização de narrador, narratários e personagens no espaço, atmosfera espacial e condicionamento do leitor a espectador de teatro.

Substancialmente, a relação narrador/espaço/narratário/leitor nos orienta a relacionar o espaço narrativo ao modelo arquitetônico do teatro tradicional. A partir desta relação, podemos apreender características do espaço propriamente dito, das personagens que o habitam, assim como também dos leitores.

No primeiro caso, podemos ressaltar, em obras intituladas de trágicas, a predominância de espaços internos e fechados, como a casa e nesta, a sala e o quarto. Estes espaços ao propiciarem o afastamento imposto aos personagens ou autoimposto por eles, de lugares externos e públicos e a impossibilidade de fuga destes, plasmam a imagem do interior de uma sala de teatro. Esta analogia entre interior da casa e interior do teatro, assim como interior da sala/quarto e interior da sala de teatro estimula no leitor/narratário e ilusão de que o evento ocorrido dentro do macro e dos microespaços é dotado de singularidade e excepcionalidade. Deste modo, sala e quarto ascendem à condição de lugar cênico nos quais eventos domésticos, familiares e/ou conjugais podem ser rotulados de drama burguês, tragédia doméstica, tragédia familiar ou ainda teatro de horrores. Nos dois outros casos, a arquitetura interior da casa/teatro, de certa forma impõe a postura frontal, distanciada e passiva do narratário/leitor diante da representação da intimidade familiar e conjugal.

2.1. As ruínas, a casa e a perspectivização trágica

O trágico em *A Casa do Poeta Trágico* não se refere à representação de uma situação infeliz e impactante desencadeada pela ação das personagens principais do romance, Augusto e Francesca, por isso não se trata de “fenômeno representável”, mas se refere à perspectiva de atribuição de significação à existência e à relação afetiva destes personagens e assim, o trágico pode ser considerado, segundo Vecchi, 2004, como “morfologia de pensamento” ou “modo de percepção e cognição do real”. Estes manifestos através do discurso e da ação das personagens cujas fontes inspiradoras e influenciadoras são as ruínas da cidade de Pompéia e da casa do poeta trágico.

Em princípio, devemos ressaltar que tais espaços promovem a atualização da herança trágica e geram o que poderíamos denominar de *perspectivização trágica*. Por perspectivização, entendemos, neste caso, a ação do sujeito do discurso, localizado em determinado recorte espacial, que visa estabelecer perspectiva de atribuição de determinado significado a uma dada situação. Nesta linha de raciocínio, entendemos perspectivização trágica como procedimento de atribuição de significação trágica a textos literários que original e formalmente não podem ser considerados tragédias.

O episódio da visita turística de Augusto e Francesca às ruínas de Pompéia é importante para a apreensão da imagem e do sentido de trágico no romance, assim como para a caracterização das personagens, das situações vivenciadas por eles e dos locais nos quais transitam e residem. Ao ressaltarmos a atração pela morbidez como um dos fatores que motiva Augusto a visitar as ruínas da cidade de Pompéia, que inspira especulações de ordem mítica e mística e que estimula superstições e credences, podemos, alegoricamente, denominar os escombros de Pompéia de cidade espectral, reino dos mortos ou reino das sombras. Estas denominações, inevitavelmente, aludem ao Hades, no instante em que as ruínas eternizam o sofrimento e a impotência humana diante das forças da Natureza e do Desconhecido.

O passeio de Augusto e Francesca pelas ruínas, logo após o casal se conhecer, causa no protagonista impressão visual e sensorial impactante e é a partir dessa experiência que Augusto passa a significar de natureza trágica sua existência e sua história amorosa.

Fundamentalmente, a imagem das ruínas de Pompéia impele Augusto ao processo de reconhecimento (*Anagnorisis*) de fatos da história amorosa do casal e de espaços da vivência da relação. Esse reconhecimento se manifesta de natureza retrospectiva quando alude a momentos anteriores a existência à relação de Augusto e

Francesca, e de natureza prospectiva quando faz referência a fatos, situações e espaços da relação de ambos. De qualquer forma, notam-se, ao menos, duas perspectivas para o reconhecimento temporal e espacial do casal, a perspectiva do “entre as ruínas” e a perspectiva “das ruínas”.

Entre as ruínas de Pompéia, Augusto reconsidera mais uma vez patética a sua viagem em transatlântico, cujo objetivo profissional fora abandonado pelo interesse instantâneo e perplexo de perseguir uma adolescente triste, Francesca, na companhia de um homem de meia idade. Das ruínas, esta perseguição passa a fazer sentido, uma vez que justifica a atração de Augusto pela adolescente, assim como revela o caráter oportunista da personagem com respeito a se envolver com homens de meia idade. Das ruínas, Augusto considera a cama do deck do transatlântico, local em que solitário e insone, é assombrado por espectros de mulheres que desejou durante a sua vida e atormentado pelo não bom êxito de conquistas e aventuras amorosas, consola-se com declamação de poesias decoradas durante seu período escolar. Entre as ruínas, Augusto espanta esses espectros ao amar Francesca em chão de cidade morta, no entanto reforça aquela cama do deck a imagem de leito de espectros de mulheres desejadas. Entre as ruínas, Augusto percebe cercado em torno do qual deveria ter existido um jardim, espectro do jardim que construiria em sua propriedade em Itaipava, local que simula a aparência do caos das ruínas, afirma-se Éden às avessas, ao provocar em Augusto a confortável sensação de deus reinando em Caos.

Além de impactar visual e sensorialmente Augusto, as ruínas servem de cenário em que o casal inicia a relação afetiva e se trata de situação fabular determinante do sentido de trágico no romance, uma vez que traduz a predisposição do protagonista a *tragicofilia*, reitera a imagem das ruínas como local de poluição ancestral (*Deinós*) e configura de danada a relação amorosa entre Augusto e Francesca, sobretudo quando consideramos que a primeira relação sexual ocorre em chão literalmente composto de restos cadavéricos de amantes frustrados e fossilizados pelas larvas do Vesúvio.

Se de um lado as ruínas da cidade de Pompéia vigoram para Augusto como local que possibilita modo de percepção da sua existência e da sua realidade amorosa, de outro, as ruínas da casa do poeta trágico inspira nele a construção de uma réplica em sua propriedade em Itaipava tornando, desse modo, onipresentes, em seu cotidiano existencial e amoroso, as impressões sensoriais e visuais das ruínas da cidade de Pompéia.

Além das denominações alegóricas dos espaços, as ruínas da cidade e da casa também reportam a dois clichês que afirmam a natureza paradoxal dos espaços de

vivência e circulação das personagens Augusto e Mona, assim como, da relação de ambos. A imagem da casa alude ao clichê “lar doce lar” e a imagem das *ruínas* ao “destino final de tudo” (STEINER, 2003, p.03). Apesar de os clichês indicarem sentidos diametralmente oposto, em *A Casa do poeta trágico*, tais sentidos, ironicamente, estão vinculados, sobretudo, quando notamos a redundância de que as ruínas da casa do poeta trágico situam-se nas ruínas de Pompéia. Desse modo, os sentidos cristalizados da casa e das ruínas e a relação semântica entre ambos indicam a natureza dúbia da casa de Augusto e Mona, homóloga e não homóloga as ruínas da casa do poeta trágico, ou ainda, espaço, simultaneamente, eufórico e disfórico.

Ao considerarmos que “especializar o mundo é torná-lo não apenas compreensível, mas também teatralizável” (UBERSFELD, 2010, p. 95), é possível inferir duas funções primordiais da réplica da casa do poeta trágico, a de *cenário* e a de *mundo mítico*, tais funções traduzem o desejo de Augusto de reproduzir atmosfera sombria, assim como intenção de idealizar e enobrecer a relação amorosa entre ele e Francesca através da separação do casal do mundo externo e de seu afastamento das influências do cotidiano prosaico.

Primeiramente, enquanto cenário, a réplica da casa do poeta trágico possibilita a Augusto a representação de personagem dramático, o poeta trágico. Na verdade, trata-se de papel autoatribuído pelo próprio protagonista, o que indica seu desejo de constituir imagem nobre de si mediante a sua aproximação com a tragédia (RYNGAERT, 1996, p. 07), mas também revela sua *hybris*, enquanto obstinação de querer ser trágico, o que traduz sua falha moral ou sua *harmatia*, ato do herói “que põe em movimento o processo que o conduzirá à perda” (PAVIS, 2015, P. 416). Desse modo, a *harmatia* de Augusto não se trata da sua relação amorosa com uma adolescente, Francesca, mas da sua ação de dotar a si e a sua existência de caráter trágico. No entanto, assim como o projeto de efetivação da relação amorosa entre ele e Francesca/Mona fracassa também fracassa essa tentativa de representação. O episódio inicial do romance em que Mona reaparece como um vulto para visitar Augusto solitário, envelhecido e adoentado e para discutir a posse de um pequeno apartamento sela esse duplo fracasso, o da relação afetiva e o da representação de personagem trágico, a que Mona faz questão de criticar: -- Não seja trágico. O que sempre apreciei em você foi a sua incapacidade de ser trágico... às vezes é rabugento, mas nunca trágico... questão de bom gosto...”. Desse modo, a efetivação do fracasso da relação e da representação implicam no reconhecimento de que ainda que Francesca/Mona tenha correspondido ao perfil feminino pelo qual Augusto sempre sentiu atração, a personagem não se adequou ao perfil de espectadora de seu teatro trágico.

No que se refere propensão de Augusto para a representação dramática, o termo trágico utilizado por Francesca/Mona para referir a essa propensão repete o seu uso convencional e desgastado, ora como sinônimo de “dramático” ora como adjetivo que qualifica o ser, a ação do ser ou ainda a situação na qual o ser está envolvido. Se Augusto não convence como ator/personagem trágico, ele deveria convencer como ator/personagem dramático, uma vez que “trágico” enquanto sinônimo de “dramático” se refere a sua simulação de desempenho teatral, que traduz certa postura narcisista de “ator” quanto a sua capacidade de representação, assim como traduz necessidade da existência de espectador.

A imagem da réplica da casa enquanto cenário alia-se a de mundo mítico, ambos os casos se tratam de projeção ideal do espaço, cujo objetivo primordial é estimular a ilusão de que a história amorosa de Augusto e Francesca/Mona dota-se de natureza singular e excepcional. No entanto, a projeção de casa que decodificaria mundo equilibrado, harmônico e feliz (*locus amoenus*), progressivamente, vai se constituindo espaço que instaura a crise entre os amantes e o desgaste da relação (*locus horrendus*). Assim, a residência do casal em Itaipava que deveria projetar o modelo de “ninho amoroso” ou de “lar”, progressivamente reproduz o ambiente e a atmosfera mórbida de seu modelo original. Neste sentido, a sua construção exemplifica a valorização do espaço pelo homem contemporâneo, valorização que se justifica por intermédio da hipótese explicativa fundamentada na psicologia social ou história:

O homem de hoje sente sua duração como uma ‘angústia’, sua interioridade como uma obsessão ou uma náusea; entregue ao ‘absurdo’ e ao despedaçamento ele procura tranquilizar-se projetando o pensamento sobre as coisas, construindo planos e figuras que tomam do espaço dos geômetras um pouco de seu peso e da sua estabilidade. Para falar a verdade, esse espaço-refúgio é para ele uma hospitalidade bem relativa e bem provisória, pois a ciência e a filosofia modernas esforçam-se justamente por dispersar as cômodas indicações dessa ‘geometria do bom senso’ e por uma visão não-euclidiana do universo que compõe esse temível espaço-vertigem, onde certos artistas ou escritores de hoje construíram seus labirintos. (GENETTE, 1972, p. 100)

A residência de Augusto afirma a ambigüidade no sentimento contemporâneo do espaço, o que permite constatar que o espaço contemporâneo possui certa similaridade com o espaço barroco, ao mesmo tempo em que é atraente e favorável é também perigoso e maléfico. Sua imagem, portanto, promove, quando aludimos a Bachelard (2008), razões e ilusões de estabilidade e se revela como uma das maiores forças de integração de pensamentos, lembranças e sonhos do homem.

Ainda que a casa de Augusto seja réplica da casa do poeta trágico, ainda assim se trata de concretização de modelo ideal e considerando que esta expressão decodifica concepções positivas, a residência do personagem traduz o dúbio e ambivalente. Enquanto imagem ideal, a casa é nosso primeiro “lugar no universo” provoca à sensação de aconchego de um lar, de um porto seguro, do retorno à primeira infância, no entanto, enquanto réplica da casa do poeta trágico, a residência de Augusto e Mona se afirma lugar de onde Francesca/Mona pretende fugir no instante que a relação com o amante entra em crise em decorrência da resistência de Augusto em oficializar a relação e ter um filho com a personagem, assim, de projeção da intimidade amorosa feliz, a residência de Itaipava se torna ambiente de crise conjugal e de repetição de fracasso amoroso.

O modelo ideal de casa é “germe da felicidade”, lugar que abriga o devaneio e protege o sonhador, assim como, remete a desejos e provoca lembranças e possibilita evocações e por isso, pode ser nomeada de “casa primordial e oniricamente definitiva” (BACHELARD, 2008, p. 32). A residência de Augusto se trata de espaço das suas lembranças afetivas e conjugais, no entanto, tais lembranças têm vínculo tanto com a história dos casais de Pompéia vitimizados pelo Vesúvio quanto com as outras relações amorosas de Augusto. Neste sentido, a residência de Augusto e Mona é espaço da peripécia que promove o reconhecimento (*Anagnorisis*). Ela possibilita a recordação do primeiro encontro amoroso, mas evoca a não efetivação dos encontros amorosos dos falecidos; ela incita a reexperimentação das emoções do primeiro encontro, mas vincula a origem da relação do casal com local mórbido; cria a impressão de um futuro amoroso feliz, mas repete a infelicidade amorosa dos outros falecidos de maneira catastrófica; estabelece o pacto de aliança amorosa, mas instaura efetivamente a hostilidade pessoal, conjugal e profissional entre Augusto e Francesca. Além da presença dos mortos, a presença de Francesca/Mona na residência de Itaipava reaviva em Augusto os fracassos das suas relações amorosas com Tereza e Sônia e o fracasso de ser pai: a primeira mulher aborta um filho não planejado e a segunda concebe Otávio que cometerá suicídio na adolescência. Em suma, a residência de Itaipava estende o passado sob a esperança de uma felicidade conjugal futura, mas inverte tal perspectiva, torna o elo conjugal fator fundamental para a repetição da infelicidade amorosa e conjugal.

Além de espaço propriamente dito e símbolo do casal, a casa é designação metafórica de Augusto e Francesca/Mona. Neste contexto, ao considerarmos a casa como imagem do universo e centro do Mundo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 196.), assim como símbolo do corpo humano e “abrigo da alma por curto tempo” (LEXICON, 2002, p. 47) podemos perceber que a vontade de solidez e de solidificação da

relação amorosa pelos personagens se traduz não apenas através da construção de uma casa, mas também através das denominações espaciais que um personagem atribui ao outro: se Mona é Mundo para Augusto, o personagem é (a) casa de Mona. Estas denominações espaciais que determina o vínculo do casal permitem, simbolicamente, interpretar Mona a Moira de Augusto, seu quinhão ou a parte que lhe cabe nesta vida, assim como Augusto a Moira de Francesca/Mona, uma vez que além de casa, Francesca/Mona denomina, em vários momentos do enredo, Augusto de sua fortaleza, local do qual planeja fugir, mas para o qual se volta sempre.

A imagem de Augusto como habitat de Mona, portanto, casa mal assombrada, se afirma ainda mais quando a personagem é reconhecida pelo protagonista como seu Mundo. No entanto, antes de tal reconhecimento, Mona fora nome escolhido pelo protagonista para “batizar” Francesca. Essa mudança de nome da personagem imposta por Augusto, progressivamente, serviu para revelar a verdadeira identidade e intenções da personagem. De adolescente aparentemente frágil e susceptível a sedução de um homem mais velho, Francesca revela-se mulher-entidade de óculos escuros que consegue identificar e reconhecer becos e esquinas de Pompéia, mesmo em meio à escuridão. Entre as ruínas, Mona passa a ser guia de viagem de Augusto, mas também é assombração, uma vez que conduz Augusto a vencer o medo de um novo fracasso de conquista amorosa. Como criatura das sombras, Mona age de maneira dúbia, ajuda Augusto a superar frustrações de outras conquistas amorosas ao mesmo tempo se reafirma a partir destas frustrações. Neste sentido, a relação afetiva com esta mulher das sombras e o primeiro ato amoroso em reino de sombras implicam em reconhecer que os espectros femininos que perseguem Augusto só podem ser vencidos em cidade espectral, no entanto, se a consolidação da relação amorosa entre os dois personagens torna Mona, mulher efetivamente presente no cotidiano de Augusto, também a tornará mais outro espectro feminino quando do divórcio de ambos. O episódio de reencontro dos dois amantes após anos de divórcio revela Francesca com aparência de assombração e assombrada com o estado terminal de Augusto sentado em uma cadeira de rodas e abandonado a solidão da propriedade de Itaipava.

Esse reconhecimento, primeiramente, traduz o prazer de Augusto de contar histórias do mundo e permite a interpretação de que sendo Mona seu mundo, o personagem também experimenta o prazer de contá-lo. Esse reconhecimento também decodifica tentativa de Augusto de controlar mulher que se apresenta a ele como um ser misterioso. No entanto, essa tentativa de controle fracassa, uma vez que além de Mundo, Mona também é Sombra.

A denominação de Mona como Mundo a associa, estrita e diretamente, às ruínas de Pompéia, enquanto representação simbólica do Mundo das sombras, spectral e infernal. Desse modo, sendo Mona Mundo de Augusto, ela reproduz em si e no Mundo de Augusto, a residência de Itaipava, a atmosfera do Mundo das Sombras, e uma vez designada Mundo, a personagem ressalta dois de seus níveis simbólicos, o terrestre e o infernal e assim, promove o contato vertical entre o mundo subterrâneo e o mundo da superfície.

Sob o eixo vertical, Mona representa o “mundo de baixo”, portanto, relaciona-se a “terra” no sentido de provação e de mutação interior cujo intuito não é “ascensão espiritual”, mas a percepção do movimento, do fluxo e refluxo, da repetição e dos ciclos:

(...) O homem se alimenta e sente fome do novo, ele bebe e ainda tem sede, usufrui dos prazeres e quer mais. Tudo se enche e se esvazia e volta nova saciedade. É por isso que se diz que os ímpios caminham em círculos, rodam de maneira comparável a um asno que faz virar a mó. É nesse sentido que Gregório de Nissa fala do homem que, ocupado com suas preocupações terrestres, se parece com a criança que constrói um castelo de areia basta o vento ou o rolar da areia para que o castelo se desmorone. Entretanto, esse movimento pode se tornar um agente precioso na ordem do aperfeiçoamento e da metamorfose do homem. O progresso do homem depende desse contínuo movimento que é a sua lei própria e que se transforma para ele em um bem (DAVS). O mundo de baixo é símbolo do movimento e o mundo de cima simboliza a imóvel eternidade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 625)

Além de representação do mundo das sombras e representação de sombra, Mona traz consigo elementos representativos das ruínas de Pompéia ou alusivos a ele, tais como o cartão do mosaico e Segredo, cão do casal. Neste sentido, além da mulher infernal, o cão infernal acompanha Augusto como sombra do próprio reino das sombras. Se o Hades é guardado por Cérbero, a casa do poeta trágico é guardada por um mosaico de cão que se repete na placa de aviso da presença de um cão posta por Augusto na entrada de sua propriedade em Itaipava e também no cartão-postal da casa do poeta trágico que Mona carrega dentro de sua bolsa. Placa e cartão-postal são significantes do Inferno e cada qual tem seu significado operante. O primeiro é aviso da residência de Augusto enquanto que o segundo é lembrança do local visitado, da situação ocorrida, espécie de talismã do casal, sobretudo, instrumento utilizado por Mona para ameaçar Augusto a casar-se com ela e dar-lhe um filho.

Enquanto placa e cartão se restringe à natureza de significantes do Inferno, Segredo, o cão de guarda do casal, vitaliza, simbolicamente, o cão mítico infernal. Sob

esta perspectiva, o cão torna onipresentes as influências psicológicas e morais da casa do poeta trágico e também sinaliza mais uma vez a redundância, Segredo é guardião dos segredos do casal. Mais do que vigiar a propriedade, Segredo vigia e mantém o vínculo afetivo e existencial entre Augusto e Francesca, também vigia o silêncio que permanece entre ambos e que não apenas é um dos sintomas de solidão mútua, mas impedimento de uma rivalidade e inimizades na iminência de se manifestar, neste sentido, o cão tem mais proximidade com Mona do que com Augusto, tal proximidade não diz respeito apenas a uma preferência afetiva do cão para com a personagem, mas de eles Segredo e Mona, mulher esfinge e enigma, participarem do mesmo campo semântico e mítico. A proximidade afetiva entre cão e dona dissimula segredo infernal que afeta diretamente Augusto, a mulher que ele amara no submundo nada mais era do que uma projeção de um perfil psicológico de uma amante desejada, portanto, uma sombra, um espectro que trazido para o mundo da superfície, encarna mulher que apreende a profissão de publicitária e logo progride, divorcia-se de Augusto e casa-se com um homem bem mais novo do que ele, portanto, a sombra da fêmea no submundo encarna mulher inimiga e rival na superfície.

Considerações Finais

A *Casa do Poeta Trágico* não se trata de tragédia no sentido estrito e convencional do termo, também não se trata de narrativa na qual se representa o trágico enquanto fenômeno que se manifesta em eventos ou situações do enredo. O trágico se trata de modo de concepção, de expressão e de atribuição de sentido e, portanto, se manifesta no e a partir do indivíduo, da sua localização e da sua ação restrita a essa localização espacial. Neste sentido, o que se nota no romance de Cony, no que se refere à representação do trágico, é a chamada *perspectivização trágica* que se instaura a partir da ação do personagem, localizado em determinado tempo e espaço, de estabelecer perspectiva visual e sensorial de projeção de imagem e concepção de sentido, estes, apreendidos por narratários e leitores distanciados, relativamente ou não, do local da projeção e da concepção.

Por se tratar de processo decorrente de determinado local e tempo, assim como de determinada visão de mundo e modelo existencial e de adequação a esses fatores, a *perspectivização do trágico* permite apreender sentido de trágico restrito a dado espaço e dada situação. Neste contexto, o romance de Cony mais do que repetir aqueles sentidos convencionais e desgastados do trágico referentes a uma determinada ação que deflagra

catástrofes, sofrimento e tristeza, afirma o trágico como modo de conceber e significar a existência, ou mais especificamente modo de o personagem principal, Augusto, reconhecer sua existência como repetição e sombra. Esse reconhecimento se trata de efeito da experiência visual e sensorial do protagonista quando da sua visita às ruínas da cidade de Pompéia. A partir destas experiências, o protagonista passa a interpretar a sua existência e mais especificamente a sua história amorosa e relações afetivas e conjugais como ciclo ininterrupto de repetições do qual não pode escapar e o qual revela sua Moira: repetir a atração afetiva e sexual pelo mesmo perfil feminino e repetir com ele a mesma situação e a mesma experiência amorosa.

Cumprido ressaltar que a percepção da repetição não se restringe apenas a história das personagens, mas também as próprias personagens e a situação vivenciadas por elas. O perfil físico e social de Augusto e Francesca/Mona, assim como a situação afetiva vivenciada por ambos aludem, respectivamente, a protótipos de personagens e situações ficcionais da prosa oitocentista, especificamente do romance folhetim, tais como a garota órfã e o homem sedutor a quem a personagem se torna afetiva e sexualmente vulnerável. De modo geral, tais protótipos de personagens pertencem a narrativas cujo tema é rapto de adolescentes.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martim Claret, p. 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BUTOR, Michel. **Repertório**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LESKI, Albin. **A Tragédia Grega**. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Tradução Erlon José Paschoal. 11ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo. **O Canto do signo: Existência e Literatura**. 1ª Ed. Lisboa – Portugal: Editora Presença, 1994.
- MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª Ed. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes. 1996.
- STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais de Poética**. 3ª Ed. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- STEINER, George. **A morte da Tragédia**. Tradução Isa Kolpeman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STERZI, Eduardo. Formas residuais do trágico. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore e VECCHI, Roberto. **Formas e Mediações do Trágico Moderno: Uma leitura do Brasil**. São Paulo: UNIMARCO, 2004.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões Almeida Júnior. 1ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

Recebido em 05/09/2016

Aprovado em 07/11/2016