



Imaginação poética e técnica neobarroca no romance *A serviço del-Rei*, de Autran Dourado

Poetic Imagination and Neo-Barroque Procedures in the Novel A serviço del-Rei, Written by Autran Dourado

Thaís Seabra Leite

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

thaiseabra@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6634-0065>

Resumo: O presente estudo consiste em uma leitura crítica de *A serviço del-Rei*, de Autran Dourado, contemplando o caráter metaficcional da mediação narrativa e a formulação de um alter ego do autor. Além desses pontos, recebe destaque o diálogo que o volume estabelece com outras obras do escritor mineiro e da literatura ocidental a partir da composição de metáforas. A fim de cumprir a finalidade a que se propõe, a pesquisa tem como fundamento teórico os estudos sobre metáfora e imaginação poética de Philip Wheelwright (1968) e Gaston Bachelard (1990, 2001, 2002), e as reflexões sobre a ficção do século XX que Haroldo de Campos (1972) e Severo Sarduy (1972) denominam neobarroca.

Palavras-chave: Autran Dourado; ficção brasileira; metáfora; imaginação; neobarroco.

Abstract: The ongoing work aims at presenting a critical reading of *A serviço del-Rei*, written by Autran Dourado. Throughout the analysis, we focus on the metafictional characteristics of the narrative status as well as on some formulation of the author's alter ego and on the dialogue established by the volume with other works also written by Dourado. Regarding the metaphorical construction, another relevant connection is with Western literature. In order to follow the purpose of this research on the topic, we rely on Philip Wheelwright's studies and Gaston Bachelard's thoughts about metaphor and poetic imagination. In addition, we consider Haroldo de Campos and Severo Sarduy's reflections on Neo-Baroque tendencies of the twentieth century.

Keywords: Autran Dourado; Brazilian fiction; metaphor; imagination; neo-baroque.

Publicado pela primeira vez em 1984, *A serviço del-Rei* (2004), de Autran Dourado, é um romance pouco explorado pela crítica literária. A obra tenciona ficção e realidade, fato e mito, ambição e poder, ao apresentar os percalços e dramas do escritor João da Fonseca Nogueira como assessor

de um presidente da República. João é o alter ego do autor e o personagem-núcleo das tramas que ocorrem na cidade inserida no mapa das gerais por Dourado, a mítica Duas Pontes. Última peça do bloco de obras que compõem o trajeto de formação de João, *A serviço del-Rei* consiste na transfiguração imaginativa, para a ficção romanesca, do período em que Autran Dourado trabalhou como assessor de Juscelino Kubitschek. A trama é narrada a partir de uma perspectiva irônica, que, à moda machadiana, expõe as fraturas dos episódios políticos e amorosos vividos pelo protagonista.

Pelo trabalho apurado com a linguagem e com a imaginação formadora, Autran Dourado filia-se a uma tendência de criação simbólico-poética surgida entre os ficcionistas da América Latina do século XX. Haroldo de Campos (1972) teoriza sobre a crise da normatividade dos gêneros na literatura latino-americana produzida entre os anos 1950 e 1970, destacando a rarefação da fronteira entre poesia e prosa a partir da utilização, no romance, de técnicas de composição da poesia, herança do estilo de Marcel Proust e James Joyce. Campos (1972, p. 295) identifica uma tendência ao “voltar-se incessante do escritor para a materialidade mesma da linguagem” em uma transposição do domínio poético, nos termos de Roman Jakobson, para a prosa. Tal legado é verificado, na literatura brasileira, em Clarice Lispector, com a publicação de *Perto do coração selvagem*, em 1943, e em Guimarães Rosa, com *Grande sertão: veredas*, em 1956. O crítico enfatiza, ainda, que, no caso de *Grande sertão e Paradiso* [1966], de Lezama Lima, as produções ficcionais são neobarrocas, porque apresentam técnicas como o fusionismo e a mistura de culturas.

A obra autraniana radicaliza a tendência do século XX de resgatar a plasticidade barroca e o diálogo com os mitos ao se utilizar de metáforas para formular os personagens. Desde Aristóteles, a essência da metáfora reside na tensão semântica entre elementos heterogêneos que são reunidos em uma imagem ou expressão poética. Para Gaston Bachelard (2002, 1990, 2001) e Philip Wheelwright (1968), filósofos da linguagem simbólica, a metáfora manifesta na palavra a imaginação ativa e criadora do homem. Projetando esse conceito de metáfora para a invenção de Autran Dourado, cada livro escrito é uma metáfora-fio que tece o universo autraniano e todos eles dialogam implícita ou explicitamente entre si: os romances e contos são metáforas uns dos outros. No engenhoso edifício de Dourado, João da Fonseca Nogueira é o alter ego do escritor. À moda das elaborações ficcionais como o conselheiro Aires, de Machado de Assis, João é o autor da narrativa

de que é, ao mesmo tempo, personagem. Ele parte de Duas Pontes para Belo Horizonte, onde estuda, forma-se em Direito e acaba ocupando um cargo de assessoria política – percurso análogo à trajetória de Dourado, que também se formou em Direito e foi assessor de Juscelino Kubistchek entre os anos de 1958 e 1961. Até quando dialoga com o contexto histórico, o escritor transmuta imaginativamente os fatos.

Severo Sarduy (1972), em concordância com a perspectiva que considera o aparecimento de uma tendência neobarroca entre os escritores latino-americanos do século XX, resgata os princípios fundamentais do movimento artístico relacionado à Contrarreforma e afirma que “desde o seu nascimento, o barroco estava destinado à ambiguidade, à difusão semântica” (SARDUY, 1972, p. 161). Nos termos do crítico cubano, teria ocorrido, portanto, na técnica ficcional de alguns escritores do século XX, uma explosão do signo linguístico nos termos da estética barroca, o que significa afirmar que o signo teria dado lugar ao símbolo. O sentido das obras é produzido por um plexo de significantes que, uma vez associados, produzem novas configurações literárias, voltadas não para o nível denotativo e linear da língua, mas para a pulsão viva da linguagem, capaz de encenar o princípio dinâmico do homem por meio de palavras. A inclinação à narrativa poeticamente imaginada, ou neobarrocamemente espiralada, não impôs uma regra a ser seguida ou um modelo de escola literária à moda das molduras estilísticas do cânone literário-periodológico; foi, antes, o manejo da linguagem no eixo que se inicia no extremo da referencialidade do signo e se estende ao polo mitopoético da palavra literária.

Reunindo as perspectivas de Gaston Bachelard (2002, 1990, 2001) e Philip Wheelwright (1968) sobre a imaginação poética, e as reflexões de Severo Sarduy (1972) e Haroldo de Campos (1972) sobre a artificialização barroca e neobarroca, é possível afirmar que o símbolo literário é uma articulação de elementos verbais que extrapola o limite do discurso e oferece à obra um complexo de sentimentos e pensamentos. Na obra literária simbólica, tal qual ocorre em *A serviço del-Rei*, a imagem é o principal veículo de sentido e não corresponde, pois, apenas à paisagem da obra, mas principalmente a uma potência verbal de significado. O movimento de escrever, para João da Fonseca Nogueira, não é apenas uma cena do livro; é a imagem poética da criação do mundo. Quando escreve, à maneira do Criador, João inaugura um universo de sentido. Desse modo, quando o texto ficcional evoca mais do que a linearidade de sentido e reivindica espaço na

imaginação e no inconsciente humanos, a obra torna-se simbólica. As obras simbólicas, ou mitopoéticas, dialogam com os mitos e com a percepção arcaica de que cada atuação no mundo não é necessariamente datada, mas pertence ao tempo mítico. Assim, a metáfora, que consiste na analogia em que os termos comparados são similares e dissemelhantes ao mesmo tempo, comparece ao texto quando justapõe imagens ou elementos distintos criando um novo significado. João é, portanto, metáfora do Minotauro, porque, ao escrever, funda um cosmos de sentido do mesmo modo delirante como o filho de Minos e Pasífae devorava os seres que recebia em sacrifício.

A arquitetura do universo autraniano é, portanto, erguida por metáforas. Nesse sentido, os personagens resgatam mitos e ativam a camada arquetípica de sentido. Desconstruindo o signo, a obra autraniana associa significantes e erige significações a partir de um plexo de personagens-metáfora, técnica que dialoga com a plasticidade neobarroca do século XX. A título de exemplo, observa-se a articulação das metáforas de touro e labirinto na apresentação da sexualidade de João da Fonseca Nogueira. Nesse contexto simbólico-mítico evocado no romance, as ações nunca são atuações, mas ritualizações e evocações: escrever um romance é um ato correlato à criação do mundo pelos deuses; ocupar um alto cargo político é comparar-se a Céu, grande Criador da mitologia grega. Assim, quando estabelece relações associativas entre fato e mito, o escritor firma-se no presente e transforma os usos comuns da palavra. Por outro lado, uma vez lançado à realidade mítica, ingressa no domínio regido por metáforas-símbolo e não por paradigmas históricos. A presença de um trabalho metafórico com a linguagem é a opção técnica de Autran Dourado para dar corpo linguístico ao complexo existencial de João. Há um substrato político na obra, mas a ênfase da perspectiva narrativa recai sobre a ilusão humana de onipotência.

Partindo dos eixos elencados, o presente estudo propõe uma leitura crítica de *A serviço del-Rei* contemplando tanto o caráter metaficcional do romance – na atuação do narrador e na formulação de um alter ego do autor –, quanto a investigação do diálogo que o volume estabelece com outras obras do escritor mineiro e da literatura ocidental a partir da composição neobarroca de metáforas. No que tange à plasticidade das metáforas, duas, em especial, recebem destaque por serem imagens seminais da poética autraniana: Saturno ou Crono, ativando o espectro simbólico da traição e da ambição, e Minotauro, que remonta às duas faces da figura mitológica, a violenta, do furor sexual desmedido, e a fecundante, ligada à potência criativa.

1 Metáfora e mito: a técnica autraniana de artificialização

Desde o estudo de Maria Lúcia Lepecki (1976), a produção do escritor mineiro é reconhecida por apresentar a morte como motivo, tema e tom ficcionais. Segundo a autora, a morte é o “núcleo ideológico mínimo e totalizante” (LEPECKI, 1976, p. 5) do universo narrativo. A morte deixa de ser o ato físico de morrer e alcança o estatuto de fundamento na obra autraniana, torna-se “tudo na obra” (LEPECKI, 1976, p. 9). A autora observa que a morte não é passagem, porque os mortos permanecem vivos e todos os personagens guardam a influência fantasmagórica dos que se foram. A investigação de Lepecki (1976) resgata o nível mítico de significação, que abarca a morte e os processos simbólicos a ela relacionados – como a iniciação, a passagem, a deambulação e a viagem – como motivo, e relaciona-o à decadência da aristocracia rural mineira. A leitura mítica é conciliada, desse modo, ao substrato sociológico de que decorreria a morte como figuração da ruína da aristocracia de Minas Gerais.

Aprofundando a compreensão da poética autraniana no que concerne à morte, Ronaldo de Melo e Souza (2010) investiga o complexo ontológico que rege os personagens e esclarece que a morbidez da arquitetura imaginante se relaciona ao que denomina “princípio teleotânico”. Para o autor, o homem autraniano realiza “uma catábase às avessas, uma descida extemporânea ao reino da morte” (SOUZA, 2010, p. 163) como vingança contra o movimento vital incessante. Na mundividência autraniana, a vida é coágulo, tempo detido no pretérito. No perpétuo estado de catalepsia, o ser que se encontra no limiar agônico entre a vida e a morte opera “uma ruptura retroativa no fluxo no tempo” (SOUZA, 2010, p. 164), isto é, não progride e permanece atado ao passado. Todos os personagens são, portanto, existências capturadas pela presentificação do que se foi e seres para quem o futuro inexistente.

No sentido ontológico, a violação da dinâmica de transformação não se origina no contexto social decadente, ainda que dele participe, mas na força tanática que emerge da “mais recôndita intimidade das almas cativas que se exasperam contra o incessante trânsito temporal” (SOUZA, 2010, p. 166). Vingando-se da morte, os seres elegem-na como fundamento e sentido da existência. Souza (2010) argumenta, a partir dessa perspectiva, que a relação entre o drama agônico do universo autraniano encontra sentido em “Da redenção”, discurso presente em *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich

Nietzsche (2011). O diálogo estabelecido pelo crítico com a obra do filósofo alemão traz à luz a necessidade de superação “do espírito de vingança que se apossa do homem alienado na impotência de uma alma que inutilmente se exaspera contra o passar do tempo” (SOUZA, 2010, p. 166). O ensaio de Souza (2010) evidencia que a obra de Autran Dourado encena o drama atemporal do ser enclausurado em si.

A fim de encarnar em palavras o complexo tanático, não só *A serviço del-Rei*, mas também todas as criações autranianas encontram materialidade linguística na metáfora e no símbolo poético. Na teoria da imaginação formulada por Gaston Bachelard (2001), o ato poético inaugura sentidos a partir de imagens. As imagens, por sua vez, consistem em materializações do psiquismo humano. É a faculdade imaginativa a responsável pela operação poético-simbólica em que “o ser torna-se palavra” (BACHELARD, 2001, p. 3). Quando um poema é configurado por uma sintaxe de metáforas, a imaginação desdobra-se em dois eixos complementares: o horizontal, que se relaciona à imaginação formal e remete aos aspectos do ver e do representar; e o vertical, que compreende o fundo do ser em transformação e ativa a *imaginação material e dinâmica* (BACHELARD, 2002, p. 1). Quanto à qualidade dos modos de imaginar, o primeiro é contemplativo e o segundo é operante, participativo. A *imaginação material e dinâmica* é a realização manipuladora de um artesão que empreende trabalho ativo com a matéria que molda. É por essa força imaginante que o artista: “vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na matéria, ou então – o que vem a dar no mesmo – materializar o imaginário” (BACHELARD, 2001, p. 7-8).

Bachelard (2001, p. 1) compreende por imaginação “a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção”. Nesse sentido, a imagem presente remete à imagem ausente no contínuo processo de velamento e desvelamento que erige os sentidos formulados a partir de metáforas. A imaginação é a reversão da cisão metafísica entre sensível e inteligível: “no reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência” (BACHELARD, 2001, p. 6). A metáfora é, pois, fenomenológica, porque faz aparecer o fenômeno em sua concretude, de modo que a operação de sentido realizada pela metáfora consiste na passagem do abstrato para o concreto. A ideia imaginada adquire forma corpórea e abandona o espectro etéreo de que parte, invertendo o movimento platônico e transcendental de fitar o infinito celeste.

Philip Wheelwright (1968) afirma que o estudo dos significados e de como podem ser expressados pelo homem está intimamente ligado à ontologia. O autor defende que a imaginação opera de maneira criativa e interpretativa. A faculdade imaginante funde ou recontextualiza ideias antigas, além de relacionar ideias particulares e transitórias a algo mais universal e duradouro. O primeiro modo de imaginar definido por Wheelwright (1968) se materializa pelas metáforas, que trazem potência significativa viva e nova, e o segundo, pelo arquétipo, que resgata sentidos profundos. A imaginação poética, em um aspecto, é metafórica e consiste na fusão e associação de elementos diversos de maneira particular, o que leva à perda de sentido no caso de alteração do contexto. Por outro, a imaginação é arquetípica e consiste no limiar e no acesso para sentidos maiores que os comuns e ordinários: há ativação do que é universal no homem a partir de imagens particulares forjadas pela imaginação criativa.

A definição aristotélica de metáfora é baseada em considerações sintáticas e não semânticas. Em *Poética*, o filósofo grego compreende a metáfora como um símile abreviado, isto é, como transporte de sentido de um domínio de significação a outro: “a metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra” (ARISTÓTELES, 1986, p. 134). Ainda que a teoria aristotélica defenda a metáfora como artifício retórico, a essência da concepção de metáfora aqui defendida reside, em consonância com os estudos de Bachelard (2002, 1990, 2001) e Wheelwright (1968), na tensão semântica entre elementos heterogêneos que são reunidos em uma imagem ou expressão. A linguagem poética é tensa porque convida a imaginação a contemplar o equilíbrio entre duas ou mais linhas de associação. Para Wheelwright (1968), a metáfora apresenta uma “tensão energética” que promove agitação emocional e súbita revelação de um mistério meio velado e meio desvelado. O autor resgata a narração de Homero sobre a aparição de Apolo: “His coming was like the night” (“A chegada dele foi como a noite”).¹ Do ponto de vista da retórica, ocorreria um símile, todavia, considerando a tensão semântica estabelecida entre dois elementos heterogêneos, há uma metáfora. A “energia”, nesse contexto, equivale ao preenchimento de uma potência animada – a chegada da divindade é a própria encarnação da Noite.

¹ A tradução da passagem foi literal e acarreta certa perda de potência poética, porque a passagem consiste em um trecho literário.

A metáfora atinge a plenitude da tensão significativa pela fusão dois tropos se fundam na unidade-diversa da metáfora.

O conceito de metáfora aqui empregado afina-se com a artificialização neobarroca conceituada por Severo Sarduy (1972) e passa a ser não apenas figura de estilo, mas fundamentalmente técnica de plasticidade imagética. Os procedimentos neobarrocos utilizados na ficção a fim de operar a transfiguração do signo linguístico em um plexo de significantes são reunidos, por Sarduy (1972), em “artifício” e “paródia”. A artificialização consiste em um processo de mascaramento que concilia escrituras a partir de substituição, proliferação e fusão de elementos e personagens (SARDUY, 1972, p. 162). Já a paródia corresponde à estratégia de desfiguração de uma obra por outra e se relaciona à intertextualidade e à polifonia. Para Severo Sarduy (1972, p. 169), quando “esconde, subjacente ao texto – à obra arquitetônica, plástica, etc. – outro texto – outra obra – que este revela, descobre, permite decifrar, o barroco latino-americano participa do conceito de paródia, tal como o definia em 1929 o formalista russo Bakhtin”. Nesse espaço de dialogismo, polifonia e paródia, o texto barroco se mescla a outros textos e discursos.

O resgate do Barroco em *A serviço del-Rei* sustenta-se, pois, em três pilares fundamentais na criação dos personagens. O primeiro deles é a técnica de criação imagética afim à substituição (SARDUY, 1972, P. 163), à proliferação (SARDUY, 1972, p. 164) e à condensação ou fusão (SARDUY, 1972, p. 167) neobarrocas, já que a obra é constituída de imagens poéticas e metáforas que tencionam essas imagens na produção de um sentido que recusa o enunciado linear e convoca os símbolos do imaginário humano. O signo “João” é substituído por “Minotauro” ou pela profusão de significantes como “touro”, “pã” e “centauro”. Quando ocorre a condensação, a consciência de João funde-se à de Saturniano de Brito e o leitor já não sabe quem pensa e quem sente, porque um personagem espelha e duplica o outro. O segundo pilar edifica a criação de um personagem que é alter ego de Autran Dourado. João da Fonseca Nogueira “encarna” diversos personagens do livro de que é personagem e de outras obras, mas a maior revolução do romance está no fato de João ser metáfora paródica do próprio Autran Dourado: *A serviço del-Rei* é uma paródia de *Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt* (DOURADO, 2000b), que, por sua vez, é uma paródia da biografia de Autran Dourado. Há um mascaramento da

trajetória profissional do escritor mineiro, que reimagina os fatos de modo que os discursos histórico e biográfico invadam o discurso literário. Por fim, o terceiro e último pilar compreende a metáfora como a encarnação ou a corporificação de um sentido pela linguagem: o romance de Autran Dourado materializa em palavras o Mal arquetípico que move o homem que entra em contato com o poder político.

A técnica de elaboração metafórica utilizada por Autran Dourado é, portanto, neobarroca, porque está destinada ao que Sarduy (1972, p. 161) denomina “ambiguidade” e “difusão semântica”. Em *A serviço del-Rei*, o texto é intertexto, metáforas de muitos outros textos referenciados pelas páginas do romance. Assim, é evocando personagens e mitos, por meio de metáforas e imagens que reverenciam a literatura ocidental, que Autran Dourado revela figurações arquetípicas. Os significantes, retirados da referencialidade do signo, são justapostos e poeticamente transmutados, tornando-se imagem, metáfora e símbolo. O vigor simbólico do princípio teleotânico é ativado por metáforas correlatas aos dramas íntimos: João da Fonseca Nogueira não é apenas um homem perdido em si que é seduzido pelo poder; João é metáfora do Minotauro, cuja força destrutiva leva à prisão no labirinto; o labirinto, por sua vez, dialoga com o desnorreamento do homem perdido nas veredas de si e do mundo. O neobarroco autraniano é, pois, um estilo de composição que opera imaginativamente com a linguagem, associando inúmeros significantes, criando metáforas, atualizando mitos e reimaginando transgressoramente o real.

2 A ambição de Crono

Os vinte e cinco volumes publicados por Autran Dourado compõem um universo ficcional que funciona como um organismo vivo: as obras se relacionam entre si, os personagens experimentam travessias existenciais que se estendem por mais de uma obra do autor e dialogam com experiências de outros personagens da literatura ocidental. O ponto de contato fundamental entre tantas dimensões de significação é o drama tânático, poética estruturante da imaginação autraniana. Nesse contexto de criação, a metáfora não é um recurso estilístico, mas o núcleo fundante que irradia significação por entre personagens e obras; e é a Cidade de Duas Pontes é localização geográfico-ontológica que possibilita o encontro de tantos personagens, dramas de cultura e tradições literárias.

A serviço del-Rei, desde o título, alude à metáfora do rei, figura de poder máximo que encarna no imaginário humano o mais alto posto de comando. A expressão de posse “del-Rei” remete ao período colonial brasileiro, que deixou como herança o nome da cidade mineira de São João del-Rei. Ainda que o Brasil colônia tenha ficado para trás, a obra em questão demonstra o quanto o poder público do século XX ainda é encarado com o autoritarismo e os excessos do tempo da colônia. O poder político encarna o Mal e sintoniza com a sombra que habita todo o ser humano: a vontade de mandar e desmandar. Na obra, João da Fonseca Nogueira é assessor de Saturniano de Brito, homem que inicia a carreira como prefeito e chega à presidência da República. João acompanha todas as manobras escusas do político, que vão desde a vida no gabinete com as negociações de verbas até a vida pessoal conturbada. A convivência com o presidente leva João a delírios de domínio e aclamação. O protagonista sonha com o reconhecimento pelos romances que escreveria, todavia se dedica em tempo integral à assessoria presidencial.

O romance pode ser lido isoladamente, mas, no diagrama imaginante de Autran Dourado, integra uma sequência: as obras *O risco do bordado* (1975), “Inventário do primeiro dia”, conto de *Solidão Solitude* (2004), *Um artista aprendiz* (2000c) e *A serviço del-Rei* (2000a) trazem à luz João da Fonseca Nogueira. Edifício de sentidos, os textos complementam-se na apresentação do personagem que é metáfora de Autran Dourado. Os dramas pessoais de João, materializados pelo Minotauro e pela escrita como única possibilidade ordenadora da vida, apresentam-se em todos os outros volumes ficcionais, ainda que a partir de personagens distintos. Nesse sentido, *O risco do bordado* desvela a origem de João: a família de que descende, a relação com o feminino e o litígio entre Eros e Thanatos. De modo complementar, “Inventário do primeiro dia” traz o ingresso de João no internato, domínio da masculinidade minotáurica. *Um artista aprendiz*, por sua vez, dá continuidade às outras narrativas e revela o percurso de João na travessia da escrita. Completando a saga, *A serviço del-Rei* apresenta a desconstrução irônica do caráter do personagem.

De todas as obras mencionadas, *A serviço del-Rei* é a que apresenta mais vigorosamente a contraposição do drama trágico de João a um caráter

irônico² do narrador. O romance desdobra-se em duas vertentes: a narrativa política e a narrativa mítica, representada por uma voz coral, que, grifada por trechos em itálico, tem desempenho metaficcional. Enquanto a trama política se desenha cronologicamente, partindo da perspectiva de João, as passagens em itálico comparecem no formato de um coro parabático³ que evidencia a ambição no íntimo de todos os seres (deuses e humanos) e realiza uma paródia dos mitos cosmogônicos: “no início das eras, dizem as cosmogonias e gêneses de todas as tribos, quando a Terra foi se desvendando dentre estrondos vulcânicos e luzes de terríveis raios” (DOURADO, 2000a, p. 22). Resgatando figuras míticas como Eros e Narciso, o coro irônico levanta as principais questões da obra: o tempo, a ambição e o desconcerto interior. A crítica que une a tríade é a ideia de que o poder lança ao homem à ilusão vaidosa de ser um deus e, tal qual as deidades do panteão olímpico, por muitas vezes, se perde nos atos que comete.

“*Tu quoque, Brute, fili mi?*”, célebre interrogativa do imperador Júlio César ao reconhecer entre seus algozes o filho Brutus, é o questionamento crítico que perpassa a trama. Da perspectiva de João, o poder é o Mal arquetípico que leva à traição. Todos seriam corruptíveis e corruptores. O título do romance destaca a perspectiva de João, identificado como aquele que serve ao rei, alcunha do político sem escrúpulos para quem trabalha. Sobrepondo o trabalho ao sonho de ser escritor, o personagem aceita o jogo do poder e, ao lado de Saturniano, descobre um mundo de cinismo e perfídia. O nome do personagem desvela a relação mítica que o romance estabelece com a traição. Saturniano é derivado de Saturno, equivalente da mitologia

² A ironia aqui é compreendida como questionamento e investe numa dialética em que a contradição é consentida (SOUZA, 2000, p. 40). Nesse sentido, seguindo a filosofia de Schlegel, Souza argumenta que “a ironia é uma parábise permanente” (SCHLEGEL, 1963, p. 85 *apud* SOUZA, 2000, p. 36). O conceito de ironia forjado pelo filósofo é poético e não se limita ao princípio retórico, mas reside em cada uma das camadas da obra irônica. A parábise, quando transposta do drama para a ficção narrativa, comparece, muitas vezes, na atuação metaficcional do narrador.

³ Segundo Maria de Fátima Sousa e Silva (1987, p. 21), no movimento parabático, “o coro, por momentos desligado do contexto dramático e sozinho em cena, transmitia ao público a palavra do poeta”. O narrador autraniano atua tal qual o coro em parábise e se desloca do contexto dos personagens voltando-se para o leitor. Para Cornford, filólogo clássico, no momento em que o coro se volta para a plateia, “a máscara cai e, com ela, toda a pretensão da ilusão dramática” (CORNFORD, 1917, p. 1, tradução nossa).

romana a Crono, titã que castra o pai. O político trai o chefe do partido ao qual está filiado e cujo nome é Uranosino Vasconcelos, referência a Urano ou Céu, o pai castrado pelos filhos. Na correlação ficção-mito, do sangue de Urano brotam deidades; das traições que Saturniano opera, desdobram-se conquistas políticas.

Envolvido em manobras burocráticas de caráter duvidoso, João acompanha de perto a generosidade corrupta do líder da nação, que cede fundos para bispos e latifundiários: “amigo de bispos e arcebispos, promotores e fazendeiros, não esquecia o nome de ninguém. Bispo e padre pediram, ele dava. Como a Constituição proibisse dar dinheiro a cultos religiosos, ele arranjava um modo seu de atender os eclesiásticos” (DOURADO, 2000a, p. 19). O protagonista, cujo histórico político apresentado em *Um artista aprendiz* era de correção e honestidade, habitua-se às práticas inescrupulosas de Saturniano. A desconstrução da postura politicamente rígida e democrática do escritor torna-se evidente quando ele trai dois grandes amigos, Maldonado e Quintiliano, para manter o cargo de assessoria. Os dois episódios são idênticos, metáforas um do outro. O dito popular “seu mestre mandou? Faremos todos” repete-se na mente de João, funcionário a serviço del-Rei Saturniano de Brito. Diante do escritor e mensageiro do político saturnino, Maldonado e Quintiliano ajoelham-se humilhados.

O poder político, em *A serviço del-Rei*, estabelece simetria irônica com o impulso erótico. Para além dos inúmeros casos adúlteros narrados, é na ambição que os personagens encontram a força motriz para existência – e também para a ruína. A proximidade do cargo que governa o país, e a conseqüente possibilidade de tomar decisões importantes, leva João a fantasiar com o reinado. Em uma das vezes em que Saturniano se afasta em segredo por conta de uma crise psicótica, João e outros assessores cuidam do governo. Apoiado por outros generais e políticos, o escritor chega a propor a Saturniano que renuncie. Na conversa, semelhante a um jogo de cartas em que a jogada passa de um a outro, João e Saturniano alternam-se na liderança da disputa – os dois encarnando na linguagem a Ambição. Medindo forças, no momento em que se sobrepõe ao presidente, o escritor “continuou calmo, os olhos afundados no azul. Se sentia dono do poder e da glória” (DOURADO, 2000a, p. 109). Saturniano vence a disputa e deixa claro que “o poder era para ele gustativo e excitante como um corpo de mulher, um desenho erótico, uma fantasia sexual” (DOURADO, 2000a, p. 156).

3 O Minotauro e o frenesi Dionisíaco

A perspectiva irônica do narrador sobre o caráter de João não se limita a questões políticas, mas contempla também a vida pessoal do escritor. Se na relação de ambição e traição com Saturniano a metáfora base é Crono, no que tange aos conflitos íntimos de João, surge a sombra do Minotauro. O simbolismo da figura mitológica não é o da potência da fertilidade, mas a versão do touro que tudo traga e destrói. Assim, à ambição política emparelha-se o furor sexual de Saturniano e de João, homens desonestos até na escolha das amantes. Além da traição aos amigos, João trai o padrão relacionando-se com Juanita, que era tanto amante do presidente quanto esposa de um colega dos dois. A maior das infidelidades de João, entretanto, não é contra um amigo, mas contra si mesmo. O personagem trai a vocação de escritor e os princípios que nortearam a sua formação humanista. Comparando-se a Brutus, João reflete: “trairei muitas vezes Saturniano de Brito, como venho traindo a minha vocação de escritor” (DOURADO, 2000a, p. 15).

Ainda que a carreira o faça transitar por um meio social de poder político, o personagem vive uma fratura interior e, por mais de uma vez, pensa em pôr fim à vida. Traição e ambição, euforia e apatia: o protagonista experimenta a alternância entre os polos em que se distinguem Eros e Thanatos. Jaa Torrano (2007, p. 41), no estudo que antecede a tradução da *Teogonia*, afirma que Eros “é a Potestade que preside à união amorosa, o seu domínio estende-se irresistível sobre Deuses e sobre homens. Ele é um desejo de acasalamento que avassala todos os seres, sem que se possa opor-lhe resistência: ele é solta-membros (*lysimelés*)”. No contexto do mito cosmogônico, Eros – tal qual *Kháos* (Caos), Terra e Tártaro – remete à origem de todas as coisas e, portanto, faz-se presença entre homens e divindades. A potência de Eros é fecundante, reunidora e multiplicadora de vida, traços que a relacionam a Céu e Terra. Em oposição complementar, o *Kháos*, potência de separação – cuja procriação se dá por cissiparidade – intimiza-se ao Tártaro, que corresponde às profundezas da terra, “lugar da queda sem fim nem rumo e do império da Noite” (TORRANO, 2007, p. 41). Apesar da força organizadora de Eros, João é estrangulado pela incompletude tartárica.

O domínio de Eros exige o equilíbrio imposto por *Kháos*. Sobre o mito de Eros apresentado no diálogo platônico *O banquete*, Manuel Antônio de Castro (2015) afirma que Eros é o princípio originário, o “agente

fecundador”, uma vez que justifica que os seres se reúnam e perpetuem o mistério da vida. Nessa configuração, Thanatos ou Morte é o contraponto complementar de Eros. Na obra autraniana, João não consegue a estabilidade de convivência das duas forças, mas se lança ora ao furor e ao desvario, ora ao estado de paralisia e apatia. O drama tanático de João encontra na figura do touro – desdobrado em Minotauro – a metáfora que ativa o dilaceramento do masculino entre a força erótica e a força tanática. A potência genesiaca de Eros é pervertida em duas vias: a primeira não encontra equilíbrio no repouso de Thanatos, mas é por ela tragada; a segunda se transfigura em uma face minotáurica e encarna a experiência de choque entre dois seres ou no desejo de posse de outro ser (ou cargo político). O animal perde a figuração de fertilidade e adquire a face noturna da destruição, próxima, portanto, da transgressão dionisiaca. Em *A serviço del-Rei*, ambição e sexualidade perdem a potencialidade de criação e voltam-se para a força devastadora que podem produzir.

Na poética agônica de Autran Dourado, não há integração existencial e psíquica. A potência erótica se liga à sombra dionisiaca. O touro é o animal que se relaciona à fecundidade delirante de Dioniso. O culto da divindade traz a lume a ambivalência de um domínio de atuação que compreende, por um lado, a festa da alegria e, por outro, o terror da morte. Nesse sentido, Karl Kerényi (2002, p. 47), ao pesquisar sobre o mito e o culto de Dioniso, afirma que, para os gregos, o deus de duplo nascimento “era principalmente um deus do vinho, um deus touro e um deus de mulheres”. Kerényi (2002) relaciona, ainda, Dioniso a Eros na qualidade de conceder aos homens outra dádiva além do vinho: “a abundância de *zoé* (vida), sempre a crescer e decrescer, comparável ao filho de Poros e Pênia no *Banquete* de Platão. A dádiva consistia na sua virilidade, distribuída entre os homens” (KERÉNYI, 2002, p. 249). Regidos pela morte como princípio vital, os seres imaginados por Dourado não recebem as dádivas dionisiacas, porque não se relacionam ao lado luminoso do deus. Atados às sombras, encarnam a face obscura de Dioniso.

Constantemente envolvido em relacionamentos extraconjugais, a rotina de furor sexual não vitaliza o homem, mas resgata o labirinto antigo que guarda a dor de João. O desejo pela mãe, cerne de *O risco do bordado*, vem à tona por meio de sonhos, e o romance estabelece um diálogo interdiscursivo com a Psicanálise e a interpretação do universo onírico. O drama arquetípico do incesto, de fundo trágico, é revisitado de forma irônica pelos sonhos de João, que dialogam com a perspectiva freudiana de Édipo.

No primeiro sonho, João tenta enterrar a mãe no jazigo da família, mas não consegue realizar tal feito por não se lembrar do lugar onde enterrou o pai. Quando o psicanalista Veiga Muniz destaca o complexo edipiano que assola João, o personagem lembra-se da mãe saindo do banho, imagem tão cara aos devaneios proibidos do João menino,⁴ e se põe a chorar. A sessão analítica tem continuidade com o relato de outro sonho de João, agora sobre o pai: “eu o tinha castrado no sonho, e como do sangue de Uranus, de seu sangue nasciam ninfas, disse João” (DOURADO, 2000a, p. 81). A traição de Saturniano na Política remete João à traição eurípidiana por ele praticada, o desejo pela mãe.

Com auxílio do psicanalista, João tenta se desvencilhar do desejo sombrio. O assessor do presidente lembra-se da tentativa de suicídio, episódio narrado em *Um artista aprendiz*, do qual João escapa por ouvir a voz da mãe chamando-o à vida. Em *A serviço del-Rei*, a voz da mãe retorna quando o personagem fica dividido entre a amante Dina e a esposa. Nos instantes de tormento, João ouve a voz da mãe e é por ela castrado. A força erótica que o resgata em *Um artista aprendiz* converte-se na força tânática que o retira do excessivo frenesi sexual. A esposa do escritor, de comportamento inverso ao da mãe de João, nada exige do marido. Maria da Glória abriga no nome a personalidade imaculada da progenitora de João. Em similitude com a relação que estabeleceria com a figura maternal, o protagonista não estabelece com a mulher relação erótica, mas reserva para os casos extraconjugais o frenesi sexual. Invertem-se, na obra, as figurações de mãe e amante.

Pulsão de vida e pulsão de morte, Eros e Thanatos alternam-se como euforia e depressão. Se por um lado o personagem vibra com as mulheres que conquista e com o poder de que desfruta sendo braço direito do presidente, por outro, a chama da vida não se sustenta e o abismo anímico parece tragá-lo. No momento de vazio enquanto fita a rua do alto de um prédio, João cita o poema “junto à janela”, de Carlos Drummond de Andrade: “Um salto e seria a morte”. Nos versos do poeta de Itabira, aparecem tanto a pulsão

⁴ A imagem da mãe saindo do banho repete-se também nas obras *O risco do bordado* (1975), “Inventário do primeiro dia”, de *Solidão solitude* (2004) e *Um artista aprendiz* (2000c). Cabe ressaltar que é possível encontrar correlação entre essa imagem poética e a saída de Afrodite do mar na *Teogonia*. Afrodite é cantada como “Deusa nascida de espuma” (HESÍODO, 2007, p. 113, v. 196), acompanhada por Eros e Desejo.

mortal que arrebatava João, a força do abismo que convoca ao salto, quanto o símbolo minotáurico que manifesta, no universo autraniano, a pulsão erótica do filho que deseja a mãe. De modo análogo, em *O risco do bordado*, o bloco narrativo em que o devaneio incestuoso é revelado denomina-se “O salto do touro” e resgata a imagem do afresco de Cnossos, na Grécia. No imaginário de João da Fonseca Nogueira, o “salto” compreende, portanto, tanto a dor profunda que emerge nas margens do ser, movimento ascensional de construção destrutiva (ambição por reconhecimento), quanto a ação descensional do lançar-se da altura. A ambivalência de sentidos aponta para a origem dupla do Minotauro e do escritor cuja cidade natal é Duas Pontes. Para onde quer que vá, João retorna à origem dolorosa da família.

5 Minotauro e a fundação de um cosmos

A força obscura do Minotauro perpassa *A serviço del-Rei* e a escrita é força erótica, reunidora, que ordena o ímpeto caótico em João. Diante de situações limite em que há disputa pelo poder, o personagem regozija ao liquidar o inimigo, chegando à “fúria destruidora”. Só na escrita é que se manifesta o vigor noturno de João a partir de uma destruição construtora, conciliação entre Eros e Thanatos: “quando se sentava à máquina, se transtornava, era outro homem. Ele próprio se desconhecia, temia o monstro de dentes agudos e sanguinolentos que morava dentro dele” (DOURADO, 2000a, p. 39). A tranquilidade de “águas mortas”, força tanática que rege o universo de João, reverte-se em frenesi selvagem pela escrita, impulso desvairado que confere sentido à trajetória ontológica do personagem. Escrevendo, o protagonista inventa e reinventa sentidos, despersonaliza-se das dores: “era como se algum outro é que escrevesse” (DOURADO, 2000a, p. 39). Para Gaston Bachelard (1990, p. 165), na *imaginação material e dinâmica* das configurações labirínticas do homem, “o fio de Ariadne é o fio do discurso. [...] É um fio de volta”. As forças de extroversão e introversão pendulam em João, que vive períodos depressivos e fases de euforia, euforia esta sempre relacionada ao poder ou ao desejo por uma mulher: “e de repente, feito um pêndulo vai e vem, vinha a depressão. Depressão e agitação, agitação e depressão, como uma gangorra, um pêndulo” (DOURADO, 2000a, p. 110). Escrever é o fio que devolve João à vida – ainda que uma vida sombreada pela morte.

Para Severo Sarduy (1972, p. 178), a estrutura de uma obra barroca ou neobarroca nunca é arbitrária, mas consiste “em um reflexo redutor daquilo que envolve e transcende”. Assim, criando um espelho velazquiano, Autran Dourado insere, em *A serviço del-Rei*, um livro escrito por João a partir de uma poética mítica e metafórica. O protagonista inicia a escrita de um romance e reflete sobre “o mito e o rito” em termos que aludem aos pensamentos de Mircea Eliade e Ernest Cassirer. O escritor de Duas Pontes relembra os momentos com os amigos literatos em Belo Horizonte – episódios narrados em *Um artista aprendiz* – e o desejo de escrever um romance de fôlego cujo espaço seria um sanatório. Sem nunca ter frequentado um lugar como aquele no qual almeja situar a narrativa, João constata que “não importava, não estava fazendo uma obra realista, o seu real era simbólico e mítico” (DOURADO, 2000a, p. 19). A perspectiva artística do protagonista reflete a concepção técnica que sustenta *A serviço del-Rei* como uma obra arquitetada a partir de metáforas imaginantes e intertextuais.

Em movimento que mimetiza o constante ir e vir de referências a outras obras, a cada nova dor, o João adulto, assessor do presidente, reúne-se com o João menino da infância em Duas Pontes. Quando pensa na família, João anuncia um projeto de escrita que corresponde, no mundo não ficcional, a *Um risco do bordado*: “ainda escreveria um romance deformando, fantasiando, recriando as figuras todas da sua infância” (DOURADO, 2000a, p. 83). O resgate de dores antigas inclui o impacto da descoberta da tentativa de suicídio do tio Zózimo. Em *O risco do bordado*, João descobre que a orelha do tio guarda um defeito por conta do tiro suicida. O menino, metáfora dos parentes, recebe a carga soturna de Zózimo e perde-se no labirinto da dor. Culpado pelo desejo incestuoso que alimenta pela mãe, acompanhando o sofrimento da família que não sabe como lidar com Zózimo, observando no tio as forças de extroversão e introversão digladiarem-se, João sente o tiro no próprio ouvido. Anos mais tarde, em um surto psicótico de Saturniano, o presidente aponta para o assessor uma arma. João, diante da ameaça, resgata o medo antigo: “o revólver apontado para ele, João. De novo o zumbido no ouvido, um enxame de abelhas” (DOURADO, 2000a, p. 167). O impacto emocional do escritor resgata pela audição o menino diante da potência mortal que cercava o tio.

Sobre a experiência com a política, João também projeta a ficcionalização dos fatos: “já que tinha que servir mais uma vez a

Saturniano de Brito, aproveitaria até o último fel a sua experiência política” (DOURADO, 2000a, p. 20). A narrativa chega à beira da construção em abismo quando o escritor conversa com o presidente sobre um romance baseado nos anos em que trabalharam juntos. Enquanto João planeja o estilo narrativo do romance que escreverá, *A serviço del-Rei* é interpretado:

Saturniano de Brito daria um bom personagem, se perguntava João. Capaz, tudo dependia da composição do ritmo. Difícil achar um ritmo para Saturniano, uma composição que o coubesse. Uma história, um mito para contê-lo. O tema mítico do Pigmaleão. Saturniano seria a massa informe, o barro de onde tiraria a sua estátua a que os deuses dariam vida. Pigmaleão e Vênus, a estátua da deusa, pela qual o artista se apaixonou e a que ela deu vida. Quem seria hoje Saturniano? A estátua viva de um deus castrador do pai, devorador dos filhos (DOURADO, 2000a, p. 127).

Saturniano, inicialmente inexperiente na política, homem de poucos estudos, ganha maturidade nas questões presidenciais e torna-se “senhor da situação”, hábil político. O ritmo que antes embalava a vida do prefeito de Duas Pontes passa a ser por ele ditado quando se torna presidente. O mito referenciado é o de Saturno/Crono, o filho de Urano/Céu que castra o pai, devorador dos descendentes: capaz de todas as manobras pelo poder, o presidente trairia a quem fosse preciso, engoliria todos. Ao substrato mítico do mito de Crono, soma-se Pigmaleão. O escultor que se apaixona pela mulher esculpida seria João, em cujo devaneio teria controle sobre o barro informe que seria Saturniano, mas acaba submetido pelo político, tal qual Pigmaleão pela estátua.

A construção em abismo se apura quando comparados *A serviço del-Rei* e o livro de (supostas) memórias de Autran Dourado, *Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt* (2000b).⁵ A dobra ficcional que o romance

⁵ *Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt* é considerado, por grande parte da crítica, um livro de memórias. A ficha catalográfica do volume marca uma ausência e não define qual a natureza do escrito ali apresentado. Entretanto, até quando a obra de Autran Dourado se propõe a ser histórica e memorialística, a ironia/metalinguagem é o eixo estruturante, o que põe em xeque a validade dos fatos narrados.

O relato, aparentemente histórico-memorialístico, tem início com a motivação que levou Autran Dourado a produzi-lo. Incentivado por familiares e amigos, o escritor teria resistido aos pedidos, uma vez que não teria exercido cargos de grande valor ao lado de Juscelino

engendra promove uma vertigem ontológica quanto aos fatos da vida de Autran Dourado e Juscelino Kubitschek. André Gide (1948), em um dos registros de 1893 do *Journal*, reflete sobre transpor, na obra de arte, a questão fundamental que apresenta para o âmbito dos caracteres. Para o escritor francês, nada lança luz mais clara sobre o sentido construído do que encontrar, em uma parte, o espelhamento do todo. O autor cita como exemplos pinturas de Hans Memling, Quentin Metzys e Velázquez em que um pequeno espelho reflete o interior da sala em que a cena da pintura se passa. No que tange à literatura, Gide (1948) destaca a peça em *Hamlet* (2010), de Shakespeare, as cenas dos fantoches ou a celebração no castelo em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (2009), de Goethe. Esses exemplos, bem como o que Gide realizou em sua obra, aludem à comparação com a arte da heráldica, “que consiste em inserir, no ponto central do primeiro, um pequeno escudo em abismo” (GIDE, 1948, p. 41, tradução nossa), e com a técnica neobarroca de composição (SARDUY, 1972, P. 174).

Outro desdobramento ficcional promovido pelo romance é o fato de a matéria ficcional de *A serviço del-Rei* fazer alusões à revelação de escândalos de *Gaiola aberta*. A personagem de Juanita Flores, que corresponderia à Maria Lúcia Pedroso, sabida amante do presidente Kubitschek, relaciona-se com João, compondo a teia de traição. O que poderia soar como o desvelamento da intimidade de Autran Dourado apresenta ao leitor, entretanto, um caráter ficcional: João, em conversa com Saturniano sobre o possível romance político que escreveria com base na experiência de assessor do presidente – e que, considerando o universo ficcional imaginado

Kubitschek. Uma ação dentre todas se destacaria: a que exerceu por “baixo dos panos”. O fato, entretanto, não é revelado, mas gera expectativa no leitor, estratégia muito utilizada por Autran Dourado em seus romances. Além disso, o relato é dividido em blocos narrativos, técnica utilizada pelo escritor mineiro na ficção.

Ainda na apresentação, o texto memorialístico se apresenta como narrativa deformada pelo inconsciente. Em acordo com a suspeita levantada por Ana Cecília Água de Melo (2015, p. 76), a tese aqui apresentada é de que não há suspeita, mas confirmação, pelos elementos constituintes da obra e pelo estudo de todos os volumes que compõem o universo autraniano, de que a estrutura aparentemente voltada para a história oculta o fato de que o tempo de *Gaiola aberta* é o tempo de *O senhor das horas*: o instável tempo interior, individual, impossível de ser recuperável. Ler a obra buscando dados concretos sobre a convivência entre Autran Dourado e Juscelino Kubitschek, como o fez Antônio José Chediak, em *Gaiola fechada* (2002), pode ser um caminho tortuoso.

por Autran Dourado, consistiria no próprio *A serviço del-Rei* – afirma que incluirá Juanita na obra como sua amante. A conversa entre os personagens leva o líder da nação à pergunta: “de onde é que você tira seus personagens?” (DOURADO, 2000a, p. 129), pergunta a qual João responde elucidando o princípio de construção do romance: “da vida, onde vou buscá-los, para que a minha imaginação os transforme, os reinvente” (DOURADO, 2000a, p. 129). A técnica neobarroca da fusão entre memória e imaginação que rege a escrita de Autran Dourado é formulada por João, que revela a Saturniano que a obra não seria um romance *à clef*, “quem é quem”. O espelhamento do personagem que reflete sobre o romance em que está inserido é encerrado pela cena em que João observa o presidente projetando a invenção ficcional:

Saturniano voltou a andar de um lado para outro, angustiado, aflito. João olhava encantado o personagem, fascinado com o próprio poder. Pensando bem, até que Saturniano daria um bom personagem, um personagem com ideias onipotentes, amoral, corrupto. Nele poderia desenvolver as suas ideias sobre o perigo que constituía o monopólio do poder, os absurdos deuses totalitários. Um homem hábil, inteligente mas inculto, jeitoso, político matreiro, audacioso ou humilde quando preciso. Vazio e despreparado para o exercício do poder. Teria de trabalhar muito, mais tarde. Saturniano é um barro danado de ruim, foi o que falou Maldonado do Amaral faz uma infinidade de anos, quando o homem começara a sua veloz e fulgurante ascensão política (DOURADO, 2000a, p.130).

O *mise en abyme* (“a construção em abismo”)⁶ está completo: enquanto fita Saturniano, João imagina o personagem que criaria. A descrição das características do possível ser ficcional corresponde aos traços do presidente, personagem de Autran Dourado. O romance de João contemplaria a face obscura do poder e a característica pigmaleônica da assessoria prestada pelo escritor – como o rei cantado por Ovídio (1983), o escritor molda Saturniano à maneira do que acredita. Ao fim da narrativa de *A serviço del-Rei*, o romance de João está sendo escrito e o escritor depara-se simultaneamente com os desvarios tanto de Saturniano quanto do personagem que criou: “O homem [Saturniano] está maluco, não era o seu personagem que tinha enlouquecido” (DOURADO, 2000a, p. 134).

⁶ André Gide é reverenciado em *Um artista aprendiz* como influência fundamental na formação do personagem João da Fonseca Nogueira como escritor.

6 Conclusão

A leitura crítica aqui proposta leva à conclusão de que a notoriedade de *A serviço del-Rei* deve-se à dupla postura reflexiva e metaficcional da obra, que se volta para análise crítica tanto a partir da mediação narrativa quanto na elaboração de um alter ego de Autran Dourado. A trama ficcional traz a lume a experiência de João da Fonseca Nogueira como assessor do presidente Saturniano de Brito e a reflexão promovida por um narrador coral que, em movimento parabático, resgata mitos cosmogônicos e expõe o desvario do ser humano ao desejar a onipotência, ilusão que se torna evidente no que concerne à política. O poder, nesse contexto, é a metáfora que remete ao Mal Crônico e arquetípico, sombra que habita o homem.

Para além do espelhamento neobarroco que promove o esfumaçamento entre ficção e realidade, destaca-se a formulação de metáforas-núcleo – Crono e Minotauro – que lançam o drama de João da Fonseca Nogueira ao estatuto arquetípico de significação. A ambição desmedida e as traições inescrupulosas figuram como faces do mesmo jogo de interesses que leva o homem a extrapolar os próprios limites a fim de chegar ao poder, seja o poder a conquista de um posto político ou a posse de uma figura feminina. João é a metáfora do homem que cede à compulsão por poder e, diante de um alto posto, fita o abismo anímico de uma existência que permanece encerrada em si e presa ao passado.

O trabalho com a metáfora como materialização da imaginação artística na linguagem, técnica que remete à plasticidade barroca, comparece em *A serviço del-Rei*, em diversas figurações: na intertextual, quando dialoga com inúmeras obras de Autran Dourado e de outros autores, operando uma releitura ficcional e paródica de personagens; na textual ou intratextual, porque João e Saturniano alternam-se na ilusão do poder e na sedução pela ambição – João é a sombra de Saturniano; e, por último, em uma concepção de metáfora como carnadura concreta da palavra, uma vez que, da associação de inúmeras imagens poéticas, deriva o sentido final do romance. Pelo engenho artístico, Autran Dourado filia-se à tradição latino-americana do século XX que Haroldo de Campos (1972) e Severo Sarduy (1972) denominaram neobarroca.

Torna-se evidente, portanto, que a metáfora, nos termos de Gaston Bachelard (2002, 1990, 2001) e Philip Wheelwright (1968), confere corpo linguístico ao drama agônico de João, que alterna entre os extremos da

euforia e da paralisia. O escritor é uma existência cujo percurso vital é tragado pela força tanática do desejo incestuoso e da ambição desmesurada. Só no esforço ordenador da escrita é que o protagonista transforma a força destrutiva e caótica em potência cosmogônica. À imagem e semelhança do Criador nos mitos cosmogônicos, João – ou seria Autran Dourado? – reinventa a própria história quando transmuta experiência em ficção e funda um cosmos de sentido.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentários e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMPOS, H. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 281-305.

CASTRO, M. A. Eros, humano e os humanismos. In: MONTEIRO, Maria Conceição; GIUCCI, Guillermo; PINHO, Davi. (org.). *Eros, Tecnologia, Transumanismo*. Rio de Janeiro: Caetés, 2015. p. 30-50.

CHEDIAK, A. J. *Gaiola fechada: breves comentários ao livro Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt, da autoria de Autran Dourado*. Rio de Janeiro: Ágora da ilha, 2002.

CORNFORD, F. M. *The Origin of Attic Comedy*. Cambridge, 1917.

DOURADO, A. *A serviço del-Rei*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

DOURADO, A. *Gaiola aberta: tempos de JK e Schimidt*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

- DOURADO, A. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975.
- DOURADO, A. *O senhor das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- DOURADO, A. *Solidão solitude*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- DOURADO, A. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c.
- GIDE, A. *Journal (1889-1939)*. Paris: Gallimard, 1948.
- GOETHE, J. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- KERÉNYI, K. *Dioniso*. Tradução Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.
- LEPECKI, M. L. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.
- MELO, A. C. A. *Memórias de um escritor bem-comportado: Autran Dourado*. 2005. 303f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270138>. Acesso em: 02/02/2020.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.
- SARDUY, S. O Barroco e o Neobarroco. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 167-181.
- SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.
- SILVA, M. F. S. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: ECC, 1987.
- SOUZA, R. M. Agonia e morte em Autran Dourado. In: SOUZA, R. M. *Ensaios de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.
- SOUZA, R. M. Introdução à poética da ironia. *Linha de pesquisa*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 27-48, out. 2000.

TORRANO, J. O mundo como função de musas. *In*: HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 11-97.

WHEELWRIGHT, P. *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.

Recebido em: 30 de julho de 2020.

Aprovado em: 31 de março de 2021.