

O SEXUAL E O LITERÁRIO NA LEITURA DUPLA DO CONTO “A CONFRARIA DOS ESPADAS”

Marcelo Pereira Machado¹

RESUMO: O objetivo do artigo é fazer uma análise do texto “A confraria dos Espadas”, do escritor brasileiro Rubem Fonseca, principalmente à luz da teoria sobre o gênero “conto”, desenvolvida pelo crítico argentino Ricardo Piglia. Desse modo, articula-se uma leitura dupla do conto fonsequiano, levando-se em consideração a existência de uma história 1, explícita, contida na superficialidade, e uma história 2, elíptica, virtualmente presente na intersecção entre as duas narrativas. Com tal viés, busca-se demonstrar de que maneira é possível ler o texto de Fonseca como uma produção “metaliterária”, na qual se constrói uma intrigante discussão sobre o papel da literatura. Paralelo a isso, depara-se com uma história, em primeiro plano, repleta de elementos sexuais tanto no que se refere à seleção linguística quanto à escolha do conteúdo. No trajeto vertical da leitura, o leitor é, assim, instigado a desconstruir pontos de vistas e a lidar, de modo contundente, com interditos culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Conto; Sexo; Metalinguagem.

RÉSUMÉ: Le but de cet article est d'analyser le texte «Une confrérie des épées», de l'écrivain brésilien Rubens Fonseca, principalement à la lumière de la théorie du genre «histoire courte», développée par le critique argentin Ricardo Piglia. Ainsi s'articule une double lecture du conte fonsequien, prenant en compte l'existence d'un récit 1, explicite, contenu dans la superficialité, et d'un récit 2, elliptique, virtuellement présent dans l'intersection des deux récits. Avec un tel biais, nous cherchons à démontrer comment il est possible de lire le texte de Fonseca comme une production «métaliterary», dans laquelle se construit une discussion intrigante sur le rôle de la littérature. Parallèlement, il est confronté à une histoire, en premier plan, pleine d'éléments sexuels à la fois en termes de sélection linguistique comme en termes de choix de contenu. Dans le chemin vertical de la lecture, le lecteur est ainsi incité à déconstruire des points de vue et de savior gérer de façon frappant avec les les interdictions culturelles.

MOTS-CLÉS: Récit; Sexe; Métalange.

O texto de Rubem Fonseca “A confraria dos Espadas”, publicado em 1998, em livro de título homônimo, possibilita-nos verificar de que maneira o gênero “conto” requer uma atitude responsiva ativa do leitor, uma vez que propõe uma leitura dupla, não se prendendo à superficialidade textual. Tal atitude é um convite aos desmanches da sedimentação linear de sentido. Para isso, não podemos nos acomodar, ao que se chamaria, de acordo com Ricardo Piglia (2004), nos ensaios “Teses sobre o conto” e “Novas teses sobre o conto”, à “história 1”. Segundo o ensaísta argentino, o conto clássico explícita, em primeiro plano, uma narrativa mais evidente e torna implícita a “história 2”, cuja construção de sentido é elíptica. Em se tratando do conto fonsequiano, somos também arrebatados pela história 1, pois ela ocorre de maneira vertiginosa e desenfreada.

¹ Doutor em Estudos Literários pela UFJF. Docente substituto do Instituto Federal Mato Grosso, Campus Primavera do Leste. E-mail: mmachadommarcelo@gmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7350496264102061>

Vertigem que é bem peculiar aos textos de Fonseca, se levarmos em conta o estilo “brutalista”, conforme analisado por Alfredo Bosi, no livro *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo* (2008). Sendo assim, não é raro encontrarmos enredos e personagens que demonstrem com veemência posturas transgressoras e atópicas. No conhecido conto “Feliz Ano Novo”, somos arremessados à violência crua dos narradores que nos inserem dentro do universo da desigualdade e do crime. Tudo a partir de cenas impactantes para o costumeiro amalgama social forjado, conforme pode ser averiguado pela passagem destacada:

Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro. Como é seu nome? Maurício, ele disse. Seu Maurício, o senhor quer se levantar, por favor? Ele se levantou. Desamarrei os braços dele. Muito obrigado, ele disse. Vê-se que o senhor é um homem educado, instruído. Os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia. Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos apavorados no chão, e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda-suja no papo. Inocência, você já acabou de comer? Me traz uma perna de peru dessas aí. Em cima de uma mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro. Comi a perna de peru. Apanhei a carabina doze e carreguei os dois canos. Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede? Ele se encostou na parede. Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado. Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. (FONSECA, 2012, p.11)

Na cena, ficamos atordoados com a pungente discrepância social retratada e a conseqüente violação, por meio da força bruta, da configuração nociva formadora do estado brasileiro. Portanto, “Feliz Ano Novo”, de 1975, um dos mais conhecidos textos do autor, é uma comprovação, seja pela temática, seja pelo estilo, do quanto a história 1 nos contos de Rubem Fonseca são de alta voltagem e já exigem um grau de incômodo e desarrumação de posturas por parte dos leitores. Por isso, tendo as teses de Piglia como referencial de leitura, devemos considerar que a superficialidade da história 1, no caso do contista brasileiro, são uma ameaça aos frames que nos norteiam; deixando-nos, muitas vezes, em situações de deriva frente aos esquemas sociais já constituídos. Assim, ler a primeira história já seria um mergulho angustiante nas profundezas do que não gostaríamos de ver ou constatar.

Esse caráter atópico da literatura fonssequiana também se faz presente no conto “A confraria dos Espadas”, não pelo viés da violência, mas pela temática sexual. O autor nos propõe percorrer a história 1 a partir de todo um legado sexista. Ao longo do texto, encontramos

palavras como “pênis”, “gozar”, “foder”, “esperma”, as quais trazem à tona interditos sociais e compreensões desmistificadoras em torno do lugar da literatura. Não há como deixar de associar o conto a uma compreensão do que seja o obsceno. Para Dominique Mangueneau, em o *Discurso Pornográfico* (2010), o obsceno, em seu bojo, está ligado à convivialidade e à oralidade. Segundo o autor, o obsceno é uma tentativa de transgressão às normas de convivência e também ao uso social da língua, como podemos perceber no trecho:

A obscenidade é uma maneira imemorial e universal de dizer a sexualidade. Sua finalidade não é, em primeiro lugar, a representação precisa de atividades sexuais, mas sua evocação transgressiva em situações bem particulares. Ela se baseia em um patrimônio partilhado pelos membros de uma mesma comunidade cultural. Suas práticas radicalmente conviviais, fundadas em uma convivência, enraízam-se na oralidade. É claro que nada impede que canções ou brincadeira depravadas sejam acessoriamente compiladas em um livro, mas sua realidade comunicacional fundamental é a de um prazer partilhado por um grupo de pares. Desse modo, a obscenidade mantém uma estreita relação com a literatura carnavalesca, que sistematicamente lança mão da inversão de valores: o carnal no lugar do espiritual, o baixo no lugar do alto. (MAINGUENEAU, 2010, p. 25-26)

Com a perspectiva de Maingueneau, é possível ler a história 1 do conto como um provocativo gesto de obscenidade, uma vez que o enredo, além dos vocábulos já mencionados, destaca uma confraria de homens que se reuniam com o propósito de, na voz do narrador, “descobrir como atingir, plenamente, o orgasmo sem ejaculação”. O texto de Rubem Fonseca, então, põe em evidência uma possibilidade de infração a comportamentos cristalizados, a partir da presença de um vocabulário e de condutas que não teriam legitimidade no convívio normativo da sociedade. Vale ressaltar que o sexo, assim como a morte, é simbolicamente interditos construídos pela cultura humana, no sentido de conter a força abrupta da natureza, conforme argumenta o escritor e filósofo George Bataille, em *O erotismo* (1987):

A atitude angustiada que fundou os interditos opunha a recusa – o recuo – dos primeiros homens ao movimento cego da vida. Os primeiros homens, à consciência despertada pelo trabalho, sentiram-se pouco à vontade diante de um movimento vertiginoso: a renovação constante, exigência de morte constante. Vista em seu conjunto, a vida é o imenso movimento composto pela reprodução e pela morte, o eterno movimento de gerar e de destruir o que gera. Os primeiros homens não compreenderam isto muito bem. Eles opuseram à morte e à vertigem da reprodução a recusa dos interditos. (BATAILLE, 1987, p. 57)

Portanto, trazer à tona o sexo, ainda que seja no domínio discursivo e não da prática em si, é permitir a desconstrução de um mecanismo antropológico responsável pela perpetuação da condição humana. Algo nada fácil e que demanda uma desestabilização profunda do imaginário

e do cultural. Por isso, o sexo, muito mais do que as privações religiosas e científicas, é um produto simbólico ancorado em milênios de interdições. É necessária ousadia para escavar essas memórias e ressignificá-las de um ponto de vista menos engessado. Atitude que encontramos em Rubem Fonseca, no conto “Confraria dos Espadas”.

Numa primeira leitura, deparamo-nos com o desejo de alguns homens que têm o objetivo, como já mencionado, de conseguir a façanha de gozar sem ejacular. Para isso, reúnem-se em uma “confraria”. Tal confraria receberia o acréscimo do epíteto “dos Espadas”, numa sugestiva alusão ao universo másculo, ao mundo dos machos, como destaca o narrador: “sinônimo de fodedor” (FONSECA, apud MORICONI, 2001, p. 526). Dentro desse universo fechado e totalmente masculino, desenvolveriam atividades físicas e emocionais para alcançarem o MOSE (Múltiplo Orgasmo Sem Ejaculação). Durante seis meses, a confraria funcionou bem, empolgados com a “extraordinária descoberta” (FONSECA, apud MORICONI, 2001, p.527). Mas, um fato inusitado traria desassossego à entidade. Um dos confrades convocou uma Assembleia Geral e deu a inesperada notícia. A mulher dele havia percebido que, no decorrer das relações sexuais, o marido não estava ejaculando. Isso gerou pânico entre os participantes, amedrontados que suas mulheres também pudessem descobrir o segredo. Temerosos, decidiram acabar com a Confraria e fizeram um pacto de sangue, prometendo que nunca revelariam o segredo do MOSE.

Tendo como ponto de partida a teoria de Piglia ressaltada, a história 1, por mais que traga à tona o caráter obsceno e transgressor, por meio da temática sexual e obscena, reduzir-se-ia à formação da confraria, seu desenvolvimento, o conflito e o término da instituição. Instituição essa que, preliminarmente, mostra-se ao leitor como um reduto machista, de homens que se autoproclamam “fodedores” (FONSECA, apud MORICONI, 2001, p.526) e que organizam suas vidas somente a partir do sexo, sem, ao menos, levar em consideração o desejo de suas parceiras. Todavia, o conto fonsequiano permite uma refração de sentido, estimulando-nos a tentar encontrar outras vias de interpretação que fujam das percepções mais simplistas. Ao fazer isso, estaríamos nos aproximando da história 2 que, de acordo com Ricardo Piglia, é diversa da primeira:

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de intersecção são o fundamento da construção. (PIGLIA, 2004, p. 90)

Partindo, portanto, da intersecção entre as duas histórias contidas no conto, é possível averiguar uma narrativa bem diferente do que, por ventura, possamos enxergar numa primeira leitura. O título já nos aponta o início do processo de desmontagem e reconstrução de sentido, pois o entendimento inicial de que seria uma entidade fechada, monolítica e fálica, começa a ser corroído, se nos atentarmos ao significado da palavra “confraria”. No dicionário², encontramos, entre outras acepções, a de que o vocábulo também se refere a uma espécie de sociedade teatral que, durante a Idade Média, destinava-se a encenar farsas, pantominas e peças religiosas. Nesse ponto, por sabermos que estamos diante de um texto literário, e principalmente de um conto, em que como afirma Júlio Cortázar (2006), tudo é intenso e nada aleatório, não podemos perder as nuances de sentido, compartilhadas pelo locutor do texto:

Tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência, e analisem a primeira página. Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. (CORTÁZAR, 2006, p. 152)

Nessa procura minuciosa por elementos, a alusão, no título, à “pantomina” e à “farsa” é muito significativa, posto que abrem poros de comunicabilidade com a elíptica história 2. Ao se condensarem na palavra “confraria”, permitem que construamos uma linha interpretativa mais crítica. É como um convite a ler o conto com as lentes da sátira e do burlesco, revisando o caráter apenas machista que está presente na história 1. Semelhante às farsas e às pantomina, o contista nos incube de, desde o título, perceber a escolha como algo caricatural, algo a ser ridicularizado ou, se quisermos, algo a ser ressignificado. Nesse caso, a pantomina, que seria a arte dos gestos, de narrar com o corpo, muito utilizado por humoristas e comédicos, conflui com a temática sexual encontrada no primeiro plano de leitura. Se, na história 1, temos o corpo como significante sexual e, principalmente, fálico; na história 2, temos a possibilidade de utilizar o corpo simbólico na tentativa de reler o que parece apenas um relato sexista. O teor crítico envolto no vocábulo “confraria”, levando-se em consideração as acepções mencionadas, abrem

² Tanto no dicionário *Houaiss* quanto no dicionário *Michaelis*, encontramos as seguintes acepções da palavra “confraria”: “1. Associação laica organizada sob princípios religiosos, que realiza atos assistenciais e caritativos; congregação, irmandade. 2. por ext Associação ou conjunto de pessoas que exercem a mesma atividade ou profissão, comungam dos mesmos ideais e levam o mesmo estilo de vida. 3. por ext Grupo reduzido de pessoas ligadas por algo comum; associação, sociedade. 4. Teat Sociedade teatral que na França, durante a Idade Média, dedicava-se a encenar farsas, pantomimas e peças religiosas.” (HOUAISS, 2012, p. 363) (MICHAELIS, 2010, p. 382).

frestas para percebermos o grau de sarcasmo e de zombaria do contista. Crítica que se presentifica também no sentido mais usual do termo, como associação para atender finalidades diversas, uma vez que, se nos reportarmos à perspectiva histórica, constatamos que elas surgiram essencialmente na Idade Média; período em que a religiosidade era muito forte. Portanto, a escolha “confraria” e não “associação” ou “reunião” já se mostra parcial, estimulando-nos a perceber a discrepância entre o passadismo do nome e a transgressão na abordagem temática.

Ainda no título, é possível nos depararmos com o restante constituinte do sintagma nominal “dos Espadas”, o qual, na história 1, pode ser lido como representante dos indivíduos do sexo masculino, como órgão sexual, numa perspectiva altamente machista. Mas, dentro de uma estratégia vertical, insinua-se um deboche, ratificado ao longo do texto, como na passagem destacada:

Enfim, depois de muita discussão, acabou sendo adotado o nome Confraria dos Espadas. Os Irmãos mais ricos foram seus principais defensores: os aristocratas são atraídos pelas coisas do submundo, são fascinados pelos delinquentes, e o termo Espada como sinônimo de Fodedor veio do mundo marginal, espada fura e agride, assim é o pênis tal como o veem, erroneamente, bandidos e ignorantes em geral. (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 526)

Na voz do narrador, percebemos a ironia em torno da palavra, principalmente quando a associa à perversão dos ricos e à ignorância dos bandidos. Nesse gesto, o contista, na ânsia de trabalhar em profundidade, como ressalta Cortázar, descontrói, pelo deboche, o discurso ubíquo de poder agregado ao vocábulo. A sátira tem a função de desorganizar os papéis já há muito engendrados, fazendo-nos relê-los a partir dos seus poros, retirando-os o caráter monolítico. Tal possibilidade é proposta pelo narrador quando há a tentativa de dar outro nome à confraria, como observamos no trecho:

Sugeri que se algum nome simbólico fosse usado por nós deveria ser o de uma árvore ornamental cultivada por causa de suas flores, afinal o pênis é conhecido vulgarmente como pau ou cacete, pau é o nome genérico de qualquer árvore em muitos lugares do Brasil (mas, corretamente, não o é dos arbustos, que têm um tronco frágil) só que meu arrazoado foi por água abaixo (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 526)

Embora não tenha sido aceita, a sugestão promove o contraditório no interior de uma entidade entendida como fechada. Aliás, a contradição é desenvolvida pelo narrador-personagem ao longo do enredo, favorecendo um ambiente em que perspectivas diferentes sejam trazidas à tona, ainda que não bem vistas por todos. Isso pode ser notado pelo destaque

de algumas palavras, no momento, por exemplo, da insistência do narrador de encontrar um nome para confraria, conforme comprovamos a seguir:

Argumentei, então, que era importante para nossa sobrevivência que tivéssemos nome e finalidade respeitáveis [...] Eu **insisti**, pedi que fossem sugeridos nomes para a Confraria, o que acabou sendo feito. E passamos a examinar as **várias propostas** sobre a mesa. Depois de **acaloradas discussões**, sobraram quatro nomes. (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 525, grifos nossos).

Além da quebra do dogma, o narrador-personagem, no que se refere ao nome da confraria, também possibilita a instalação da ambivalência, da não rigidez conceitual. A atitude é verificada quando ele se mostra incapaz de responder qual epíteto a associação receberia caso a escolha se desse a partir de uma árvore, como sugeriu: “quando perguntou que nome a Confraria teria, Confraria dos Paus?, dos Caules?, eu não soube responder” (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 526). Logo, o sexismo presente na história 1, pressentido pelo título, é desmistificado pela tentativa de reconstrução de um novo ponto de vista. Tentativa porque a maioria optou pelo nome “Espada”, numa demonstração do quanto o unísono e o ubíquo seduzem, como se averigua na passagem: “Espada, conforme meus opositores, tinha força vernácula, e a rafameia mais uma vez dava sua valiosa contribuição ao enriquecimento da língua portuguesa” (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 526).

Desse modo, podemos constatar na escolha do título uma postura desafiadora, por nos fazer compreender a partir de vias distintas, de olhares duplos. Duplicidade que está no próprio vocábulo “espada”, se nos detivermos no significado simbólico, como informa o *Dicionário de Símbolos*: “Às vezes, a espada designa a palavra e a eloquência, pois a língua, assim como a espada, tem dois gumes” (CHEVALIER, 1997, p.393).

Nesse sentido, o contista nos convida a ler o texto também pelo reverso, pelo não-dito, pelo sugerido, pela história 2, num processo dinâmico e nada estático, cuja conduta nos lembra o método adotado por Antonio Candido, no conhecido ensaio “Literatura de dois gumes”: “a atitude adotada pode ser definida como sentimento dos contrários, isto é: procura ver em cada tendência a componente oposta, de modo a apreender a realidade da maneira mais dinâmica” (CANDIDO, 1989, p. 163). No texto, Candido analisa as particularidades da literatura brasileira, retratando em cada período literário o que não é tão evidente, como, por exemplo, a demonstração de um discurso identitário, na poesia árcade, não pela cor local dos românticos, mas por fatores como consistência e resistência, que teriam propiciado a universalização da

literatura brasileira. Vejamos um recorte do ensaio que evidencia o método realizado por Candido:

Quando Cláudio Manoel da Costa transforma em Polifemos as rochas da Capitania de Minas, e em Galateias os ribeirões cheios de ouro, está dando nome ao mundo e incorporando a realidade que o cerca a um sistema inteligível para os homens cultos da época, em qualquer país da civilização ocidental. (CANDIDO, 1989, p. 177)

Método semelhante, Fonseca desenvolve em torno do conto em destaque, porque exige uma movimentação do que já está sedimentado, um olhar enviesado, duplo, como a espada, que tem dois gumes; como a “palavra”, que também é dupla, já que é significante e significado, é plano de expressão e de conteúdo, é ponte entre locutor e interlocutor, como muito bem a define Mikhail Bakhtin, em *Marxismo e filosofia da linguagem*:

Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra se apoia sobre meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN, 1986, p. 113)

É por essa ponte construída entre locutor e interlocutor que Fonseca estabelece a possibilidade de nos depararmos, na história 2, com um discurso sobre a “palavra”, sobre a “literatura”. A espada, conforme evidencia o *Dicionário de Símbolos*, seria também essa “palavra”, que é eloquente, que é dúbia, e que, às vezes, fere e machuca. Mas que, acima de tudo, é uma palavra que se movimenta e, assim, não cessa, não estagna. Portanto, no conto, existe uma luta contra a conduta metafísica da linguagem, na qual a palavra é instrumento de negação da vida, uma vez que teria se constituído para aprimorar a base do pensamento niilista constituidor da humanidade. Friedrich Nietzsche, em *Gaia Ciência*, expõe essa constituição da qual a palavra é herdeira, como destacamos:

[...] por muito tempo foi preciso que o que há de mutável nas coisas não fosse visto nem sentido; os seres que não viam exatamente tinham vantagem sobre aqueles que viam tudo “em fluxo”. Todo elevado grau de cautela ao inferir, toda propensão cética, já constitui em si um grande perigo para a vida. Nenhum ser vivo teria se conservado, caso a tendência oposta de afirmar antes que adiar o julgamento, de errar e inventar antes que aguardar, de assentir antes que negar, de julgar antes que ser justo – não tivesse sido cultivada com extraordinária força. (NIETZSCHE, 2012, p.130) (aspas do autor)

A palavra, na compreensão de Nietzsche, é artefato construído pelo humano para confirmação da postura negacionista frente à vida. A existência seria movimento constante, metamorfose, mas a interpretação concedida ao mundo foi na direção contrária, propiciando à vida um caráter estático, que não condiz com que de fato é o mundo. Por meio desse gesto simbólico, a espécie humana se perpetuou e organizou as mais diversas relações sociais. Na esteira desse pensamento, a palavra veio para confirmar a atitude de regularidade, de unidade, de identidade, de durabilidade inventada pelo humano em relação à multiplicidade e às mudanças próprias do mundo. No livro *O viajante e sua sombra*, Nietzsche deixa claro essa condição da linguagem, ao afirmar que:

Não nos servimos da palavra e do conceito apenas para designar as coisas, senão que também cremos, originariamente, que por elas apreendemos a *essência* das coisas. As palavras e conceitos, ainda agora, nos induzem a pensar as coisas mais simples do que são, separadas, umas das outras, indivisíveis, cada qual possuindo uma existência em si e por si. (NIETZSCHE, 2007, p. 23) (itálico do autor)

É contra o simplismo destacado por Nietzsche que o discurso literário propicia à palavra a possibilidade de transgredir ao *status* metafísico, criando, mesmo no interior do sistema da língua, mecanismos para driblar a força constituidora da linguagem. A literatura dá movimento às palavras, instiga-a a se conectar com a fluidez da existência, devolve-a o caráter estético que, segundo a visão nietzschiana, é o que permite a vida se manter. A filósofa Viviane Mosé, no livro *Nietzsche e a grande política da linguagem*, explica-nos com nitidez a condição estetizante da existência, a qual a literatura e as artes de maneira geral dariam vazão:

A arte é condição de existência do intelecto. Esta arte, no entanto, a que Nietzsche se refere insistentemente naquela época, não é a arte dos artistas, a arte como instituição e como obra, mas uma atividade propriamente criadora, uma força artística presente não somente no homem, mas em todas as coisas. Esta atividade estética não resulta de uma escolha, não é produto da vontade, mas consiste no movimento próprio do mundo. (MOSÉ, 2011, p. 79)

Nesse aspecto, a arte produzida pela humanidade é uma positividade, uma vez que vai ao encontro da articulação estética que é própria da vida. Logo, as artes, num segundo momento, são extensões da atitude originária estética. A literatura tentará essa extensão por meio da palavra, numa metáfora da metáfora da condição humana, pois transpõe para os textos o que já é estético por si só. Assim, tendo por base tal postura diante da palavra, poderíamos voltar ao conto fonsequiano, relendo-o como uma tentativa desenfreante e audaciosa de colocar a linguagem em movimento. Com esse propósito, não é à toa então a associação da atividade desenvolvida pela confraria com o gozo, com o gesto sexual, o qual demanda a saída de uma

condição estática para uma mobilidade fluida. Tal desejo encontra-se explícito nas palavras do narrador, quando ele afirma: “Como membro da Confraria dos Espadas eu acreditava, e ainda acredito, que a cópula é a única coisa que importa para o ser humano. Foder é viver, não existe mais nada, como os poetas sabem muito bem.” (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 526).

Essa cópula, embora esteja dentro do projeto brutalista de Fonseca, na tentativa de desarranjo de padrões, inclusive comportamentais, como já referimos anteriormente, pode ser compreendida também como a vontade de estetizar a palavra, de considerá-la enquanto criação e invenção constantes. Tal leitura não é descabida se nos atentarmos para a presença de alguns elementos no texto que não são “meramente decorativos”, mas pistas deixadas pelo autor para que façamos as intersecções entre a história 1 e a história 2. Em primeiro lugar, chama-nos atenção, além é claro do que já foi comentado sobre o título, a presença de poetas na Confraria. Em determinada passagem, o narrador utiliza-se de um parêntesis, um pouco como uma forma de disfarce, suavizando a informação, quando numa perspectiva ativa, deveríamos ler tal trecho em caixa-alta, já que permite a interconexão com as duas histórias do conto. Vejamos o fragmento, no qual o narrador menciona a escolha de um nome da confraria por um dos participantes: “Confraria dos Mãos Itinerantes, sugerido por um dos poetas do nosso grupo (tínhamos muitos poetas entre nós, evidentemente)” (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 526). Assim, embora queira nos informar que a confraria é constituída por outros tipos de indivíduos, com outras funções, o advérbio no final do período e o uso do parêntesis são significativos, se pensarmos, junto com Cortázar, que as estratégias dos contistas prezam pela intensidade e por não desperdiçar motivos, uma vez que o tempo e o espaço são limitados.

Acresce-se a isso, as várias referências a escritores e poetas ao longo do conto, como Eça de Queiróz, Walt Whitman, John Donne, Montaigne, Gustave Flaubert. Referências essas que, para um texto superficialmente visto apenas como de cunho sexual, extrapolam as expectativas comumente esperadas. Junto aos escritores, outro fato nos chamou a atenção, que foi a ocorrência dos vocábulos “simbólico” e “símbolo”. Se a intenção é lermos o conto a partir de um viés metaliterário, compreendendo que o conto seria uma tentativa de nos apresentar aspectos específicos do discurso artístico, então o destaque de tais vocábulos torna-se importante, pois alude à condição metafórica própria da literatura. Portanto, construir transposição de sentido está incluso no caráter simbólico do literário, não sendo aleatórias as ocorrências no texto de Fonseca, conforme demonstramos a seguir:

Confraria dos Mãos Itinerantes, sugerido por um dos poetas do nosso grupo (tínhamos muitos poetas entre nós, evidentemente), que ilustrou sua proposta

com um poema de John Donne [...] ainda que pertinente pela sua singeleza ao privilegiar o conhecimento através do tato, foi descartado por ser um **símbolo** primário dos nossos objetivos. (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 526, grifo nosso).

[...] o termo Espada como sinônimo de Fodedor veio do mundo marginal, espada fura e agride, assim é o pênis tal como o veem, erroneamente, bandidos e ignorantes em geral. Sugeri que se algum nome **simbólico** fosse usado por nós deveria ser o de uma árvore ornamental. (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 526, grifo nosso).

Enfim, a mulher do poeta deixara de sentir prazer na cópula, na verdade ela queria a viscosidade do esperma dentro da sua vagina ou sobre a sua pele, essa secreção pegajosa e branca lhe era um **símbolo** poderoso da vida. (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 528, grifo nosso).

Nessa perspectiva, o simbólico aparece não só explicitamente na voz do narrador, mas também por meio de procedimentos que merecem ser destacados, como a insistência na procura pelo nome da confraria. O gesto de nomear seria uma tentativa de se conseguir uma notoriedade para a confraria, ou poderíamos ler, para a literatura, que, no seu bojo, por ser antimetafísica, é atópica, sem legitimidade, sem configuração precisa. Desse modo, no gesto do narrador, é possível identificar de maneira irônica o caráter informe do discurso literário e sua existência, desde a origem, ilegítima, como ressaltamos no trecho:

Ainda me lembro de quando nos reunimos para escolher o nome da nossa Irmandade. Argumentei, então, que era importante para nossa sobrevivência que tivéssemos nome e finalidade respeitáveis, dei como exemplo o que ocorrera com a Confraria de São Martinho, uma associação de apreciadores de vinho que, como o personagem de Eça, venderiam a alma ao diabo por uma garrafa de Romanée-Conti 1858, mas que ficou conhecida como uma fraternidade de bêbados e, desmoralizada, fechou suas portas, enquanto a Confraria do Santíssimo, cujo objetivo declarado é promover o culto de Deus sob a invocação do Santíssimo Sacramento, continuava existindo. Ou seja, precisávamos ter título e objetivo dignos. (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 525).

Dignidade que seria de difícil construção no meio social, pois o literário, além do teor subversivo que lhe é inerente, considerando sua natureza de recriar a realidade, de refratá-la por meio da linguagem, transgredindo o próprio procedimento homogeneizador da palavra, ainda sofre com a busca por uma delimitação específica que a ancoraria em algum entendimento, como salienta Dominique Maingueneau, no livro *Discurso Literário*:

O uso de “discurso literário” mostra-se, pois, arriscado para abordar regimes da literatura que não o prevalecente há dois séculos, e cuja perenidade, por outro lado, não está garantida.

Portanto, “discurso literário” soa ambíguo. De um lado, designa em nossa sociedade um verdadeiro tipo de discurso, vinculado a um estatuto pragmático

relativamente bem caracterizado; de outro, é um rótulo que não designa uma unidade estável, mas permite agrupar um conjunto de fenômenos que são parte de épocas e sociedades muito diversas entre si. Seria talvez necessário introduzir aqui uma distinção entre o discurso literário, reservado ao regime da literatura moderna, a *discursividade* literária, que acolhe as mais diversas configurações, admitindo assim uma irreduzível dispersão de discursos literários. (MANGUENEAU, 2009, p. 9) (aspas e itálico do autor).

A atitude complexa diante do literário aparece na história 1 quando o narrador, ao insistir pelo nome, recebe de resposta dos pares de que a confraria já nasceria “desmoralizada” e que, sendo assim, não haveria motivo da procura pelo nome. Lendo o conto, pelas lentes do metadiscorso, é possível enxergar plausibilidade na postura do narrador e dos pares, uma vez que tanto a insistência no nomear quanto a dessacralização do objetivo da confraria aponta para procedimentos peculiares ao literário. Como tentamos demonstrar, o intuito estético da literatura permite que a palavra rompa com o legado metafísico, cuja consequência teria sido a construção de um efeito encapsulador do signo linguístico, limitando-o a um instrumento que se presta à condensação da multiplicidade própria da existência. O nomear, nesse sentido, é, conforme Mosé, “impor identidade ao múltiplo, ao móvel, é forjar uma unidade que a pluralidade das coisas não apresenta” (MOSÉ, 2011, p. 72). Quando o narrador insiste em nomear não haveria essa imposição, mas sim a prática de uma movimentação semântica que retira a palavra de sua função simplificadora frente ao mundo. Vale lembrar que o narrador traz à confraria a possibilidade da contradição, do desarranjo de pontos de vistas, promovendo a discussão, e, assim, instalando um ambiente de alteridade, ainda que dentro do espaço circunscrito da confraria masculina.

Nesse ambiente, em que trouxe a discordância, a movimentação da palavra, os confrades se deixam ser tomados pelo gesto do narrador e iniciam o trabalho em torno da elaboração sígnica. Alguns nomes são sugeridos e, entre eles, aparece, coerentemente, “Confraria dos Apreciadores da Beleza Feminina”, numa referência provocativa ao conceito clássico de estética, no qual as formas e equilíbrio são cultivados. Segundo o narrador-personagem, o nome “foi considerado reducionista e esteticista, não nos considerávamos estetas no sentido estrito, Picasso estava certo ao odiar o que denominava jogo estético do olho e da mente manejados pelos *connaisseurs* que ‘apreciavam’ a beleza e, afinal, o que era ‘beleza’?” (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 525-526). O questionamento, a indagação e o compartilhamento das ideias vanguardistas do cubismo confirmam o caráter desestabilizante tanto social quanto linguístico do discurso literário, trazido à tona pela escolha do nome. Afinal, a literatura está

sempre a nos perguntar, a nos reconstruir, inserindo-nos em compreensões fluidas e fragmentadas acerca da vida, desarrumando, portanto, a sedimentação e linearidade a que fomos submetidos.

Desestabilização que também constatamos no provisório consenso do nome da associação, “Confraria dos Espadas”, posto que nem todos concordaram e que, na escolha, deixa transparecer o grau de dissociação social incrustado no epíteto, como ilustra a passagem destacada:

Enfim, depois de muita discussão, acabou sendo adotado o nome Confraria dos Espadas. Os irmãos mais ricos foram seus principais defensores: os aristocratas são atraídos pelas coisas do **submundo**, são fascinados pelos **delinquentes**, e o termo Espada como sinônimo de Fodedor veio do mundo **marginal**, espada fura e agride, assim é o pênis tal como o veem, erroneamente, **bandidos** e ignorantes em geral. (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 526) (grifos nossos)

Claro que na referência aos irmãos mais ricos, na história 1, nota-se um viés altamente sarcástico, em que aponta para as perversidades próprias da camada socialmente favorecida, procedimento que podemos encontrar em outros textos fonsequianos. Mas, na história 2, o que nos interessa é frisar como a confraria teria se constituído a partir de valores, consoante mencionados, desagregadores, ilegítimos, atópicos. Esse caráter de marginalidade pode ser transferido para a especificidade do discurso literário, o qual se faz por trajetos errantes, sem um centro definidor, adquirindo feições desestruturantes, principalmente em textos que flertam, a todo momento, com o “submundo”, como é o caso dos contos de Rubem Fonseca. Além da violência pungente, incita-nos a conviver com figuras marcadas pela inaptidão social e pelo descompasso com as amarras sociais. No caso de “A Confraria dos Espadas”, faz-nos chegar ao literário a partir do interdito sexual, rompendo, assim, com os estigmas em torno de valores e da própria língua. Nessa ação, quebra a centralidade, o poder, o qual envolve a palavra metafísica.

No conto, o poder é destituído na fissura pelo orgasmo sem ejaculação, na não materialização do gozo. É, desse modo, a construção de uma postura desafiadora e, ao mesmo tempo, prazerosa, pois proporciona ao homem, pensando em Bataille, a saída de uma condição permanente de descontinuidade para a efemeridade de um instante inebriante, de puro êxtase. Um êxtase pela palavra, pelo movimento incessante, pelo exercício constante de elucubrações, como deixa antever o personagem na história 1, ao narrar:

Nós, da Confraria dos Espadas, sabíamos que o homem, livrando-se de sua atrofia simiesca, apoiado pelas peculiares virtudes de sua mente (nosso

cérebro não é, repito, o de um orangotango), poderia ter vários orgasmos consecutivos sem ejacular, orgasmos que lhe dariam ainda mais prazer do que aqueles de ordem seminal, que fazem do homem apenas um instrumento cego do instinto de preservação da espécie. E esse resultado nos encheu de alegria e orgulho, havíamos conseguido, através de elaborados e penosos exercícios físicos e espirituais, alcançar o Múltiplo Orgasmo Sem Ejaculação, que ficou conhecido entre nós pelo acrônimo MOSE. (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 527).

Como havíamos alertado desde o início, espera-se uma atitude responsiva ativa do leitor, para que não fique preso apenas à irreduzível literalidade da história 1 e perceba as matizes possíveis a ser compartilhadas com o conto, pois como afirma Piglia: “a arte de narrar é um arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia” (PIGLIA, 2004, p. 114). Nesse pressentimento, o gozo, embora não perca sua carga semântica e social de interdição, pode ser lido como a encenação de um texto incomodativo que não quer buscar o centro ou término, mas que se lança desenfreadamente na contramão, desorganizando as convicções, cultivando as ambivalências próprias do erotismo. Nesse aspecto, não há como não conectarmos ao pensamento de Roland Barthes, em *O prazer do texto*, quando na distinção entre texto de prazer e de fruição, ele comenta acerca do segundo: “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (BARTHES, 1987, p. 22).

O texto de fruição, ou de gozo, é o fascínio dos participantes da confraria; é por ele, que os confrades mantêm em segredo a prática. Prática essa que, embora sigilosa, como expõe o narrador-personagem – “não posso revelar que ‘exercícios’ eram esses, pois o juramento de manter o segredo me impede. A rigor eu nem mesmo poderia falar do assunto, ainda que desta maneira” (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 527) – é revelada pela verticalidade da leitura, quando compreendemos que a reunião de “fodedores” é o lugar de desenvolvimento do contraditório, do ambivalente, do marginal, daqueles que não se conformam mais a padrões já constituídos, configurando, todavia, um não-lugar, em que a alteridade seja pulsante. Barthes chama a atenção para a possível construção do informe:

Uma tal sociedade só poderia ocorrer, só poderia mover-se em plena atopia; seria contudo uma espécie de falanstério, pois as contradições nela seriam reconhecidas (e portanto restringidos os riscos de impostura ideológica), nela a diferença seria observada e o conflito acometido de insignificância (sendo improdutor de prazer). Que a diferença se insinue sub-repticiamente no lugar do conflito. A diferença não é aquilo que mascara ou edulcora o conflito: ela

se conquista sobre o conflito, ela está para além e ao lado dele. (BARTHES, 1987, p. 22-23).

Nesse ambiente de constante alteridade, é pertinente a referência a escritores dissonantes no trato literário, como John Donne, Flaubert e Whitman. Todos os três possuem produções literárias com consistentes traços de alteridade, haja a vista a sátira e o erotismo de Donne, destoantes dos poemas classicistas da época; a crítica contundente de Flaubert, que o envolveu no lendário julgamento, no qual ela afirma ser Madame Bovary; e a visão contemporânea de Whitman, em pleno século XIX. Tais referências, presentes no conto, confirmam a interpretação construída de que o MOSE (Múltiplo Orgasmo Sem Ejaculação) associa-se alegoricamente ao gesto de criação literária. Criação que, como vimos, a partir de Barthes, é atópica, não homogênea e complexa. Não à toa, a confraria durou apenas seis meses. A revelação de um dos confrades de que a mulher teria descoberto o segredo do MOSE foi derradeiro para desencadear a inquietude em todos. Aos poucos, outros confrades confessaram que passavam pelo mesmo problema, conforme se lê no trecho: “Logo outros Confrades disseram que enfrentavam o mesmo problema, que suas mulheres começavam a achar artificiosa, ou então assustadora, aquela inesgotável ardência.” (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 528).

Vale ressaltar que, apesar da confraria ser exclusivamente masculina, os homens são temerosos às mulheres e almejam que elas também gozem, como explica o narrador: “[...] pois nós, da Confraria dos Espadas, queremos (necessitamos) que nossas mulheres gozem também. Esse é nosso moto (não o cito em latim para não parecer pernóstico, já usei latim antes): Gozar Fazendo Gozar.” (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 528). Além disso, há outros indícios presentes no conto que corroboram a visão menos inflexível, como o poema de Walt Whitman que, pelo título “A Woman Waits for Me”, parece apontar para uma postura machista, mas que não se confirma pelo conteúdo, já que nos apresenta o retrato de uma mulher forte e um sujeito poético desejoso de compartilhar projetos afetivos e sexuais.

Nessa linha de pensamento, é pertinente o fato de ser a partir da mulher que houve um novo desarranjo na confraria, possibilitado a desestruturação do que já está estabelecido. Um dado novo que trouxe mudanças num ambiente que se propunha ao gozo, à desestabilização, à alteridade. Portanto, ter sido a mulher quem propiciou o término da entidade traz também a compreensão do quanto a diferença está sempre a perfazer os caminhos do discurso literário. Discurso que exige transformações constantes, como o narrador-personagem esclarece na

história 1, ao comentar o término da confraria: “Continuamos tendo uma mulher à nossa espera, mas essa mulher tem de ser trocada constantemente antes de descobrir que somos diferentes, estranhos” (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 528). Além do signo “mulher”, como metáfora do novo, destacamos a condição do informe, do “estranho”. Tal sentimento confirma o quanto os participantes, inclusive o narrador-personagem, alegorias do literário, compreendem-se, agora, como criaturas dissonantes e que estão sempre a gerar desconforto entre os que o cercam, num processo semiótico desconcertante e dinâmico, conforme nos informa as últimas palavras do narrador: “Não podemos nos apaixonar, pois nossas relações são efêmeras. Sim, eu também me tornei um monstro e meu único desejo na vida é voltar a ser um macaco.” (FONSECA apud MORICONI, 2001, p. 528).

Efemeridade e monstruosidade que ressoam atributos do literário, seja pela sua tentativa de capturar o instante fugidio da realidade, seja pelo seu caráter de não conformação com os dogmas sociais e linguísticos. Desse modo, numa leitura vertical, Rubem Fonseca, instiga-nos a ler o conto, utilizando-se de procedimentos criativos inerentes à própria criação literária, num jogo estético de interpretação, que nos seduz pela virtualidade de sentido e pelas penumbras deixadas pela história 1 na elíptica história 2.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, A. (Org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução: Vera da Costa e Silva [et. al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DICIONÁRIO HOUAISS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- DICIONÁRIO DE LÍNGUA PORTUGUESA MICHAELIS. São Paulo: Melhoramentos, 2010.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

- FONSECA, Rubem. A confraria dos Espadas. In: MORICONI, Ítalo (organizador). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O viajante e sua sombra*. Tradução: Antônio Carlos Braga e Ciro Mirolanza. São Paulo: editora Escala, 2007.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto. In: *Formas breves*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Artigo recebido em agosto de 2020.
Artigos aceito em setembro de 2020.