

## **A COISA QUE SENTE EM AXILAS E OUTRAS HISTÓRIAS INDECOROSAS**

**Daniele Ribeiro Fortuna<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Este artigo parte de um breve histórico sobre o corpo para, em seguida, contextualizá-lo nos dias de hoje. Apresenta o corpo como ‘coisa que sente’ e o ‘pós-humano’, conceitos formulados, respectivamente, por Mario Perniola e Lucia Santaella. Com base nessa fundamentação teórica, analisa o corpo no livro *Axilas e outras histórias indecorosas*, de Rubem Fonseca.

**Palavras-chave:** Rubem Fonseca; corpo; coisa que sente.

### **A thing that feels in *Axilas e outras histórias indecorosas***

**ABSTRACT:** This paper starts with a short historical description of the body, which is, after that, contextualized nowadays. It presents body as a ‘thing that feels’ and as ‘post-human’, which are concepts conceived by Mario Perniola and Lucia Santaella respectively. Based on this theoretical foundation, it analyzes body in Rubem Fonseca’s book *Axilas e outras histórias indecorosas*.

**Keywords:** Rubem Fonseca; body; thing that feels.

### **Introdução**

Rubem Fonseca sempre foi um escritor obcecado pelo corpo. Desde seus primeiros livros, o corpo está presente em sua narrativa. Em “Intestino grosso”, um de seus contos mais conhecidos, que faz parte da coletânea *Feliz Ano Novo*, publicada pela primeira vez em 1975, Fonseca (2000, p. 466) já afirmava: “No meu livro *Intestino grosso* eu digo que, para entender a natureza humana, é preciso que todos os artistas desexcomunhem o corpo, investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. UNIGRANRIO, Duque de Caxias, RJ, Brasil. drfortuna@hotmail.com

entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações.”

Porém, mais do que investigar o corpo, Rubem Fonseca o vem retratando de todas as maneiras possíveis. Seu funcionamento é descrito minuciosamente. Segundo Silviano Santiago, Rubem Fonseca: “[...] é o prosador por excelência do *corpo* da nossa literatura: peitorais, costureiros, bíceps se entrecruzam com pernas, seios e bundas. Suas descrições do corpo dos atletas ou das mulheres são sempre antológicas, não só pela precisão de verdadeiro histologista, como ainda pelo encanto poético com que envolve nomes às vezes tão deselegantes”. (SANTIAGO, 1979, p. 192, grifo do autor.)

Objeto de desejo, objeto de desprezo, fixação dos libertinos, ódio dos assassinos. Objeto que provoca repulsa, fascínio, nojo, abjeção, pulsão sexual: o corpo em Rubem Fonseca está presente de várias formas. É parte intrínseca de seus personagens, indissociável de mente, alma ou sentimento.

Na verdade, o corpo na literatura de Rubem Fonseca apresenta características sintomáticas da contemporaneidade. Modificações, mutações, cirurgias plásticas, próteses, as possibilidades são várias. Mas como o corpo foi se modificando ao longo da História para chegar ao que é hoje: uma ‘coisa que sente’ (Perniola, 2005), um ‘corpo pós-humano’ (Santaella, 2008) e Michaud (2009)? E como é este corpo que vivencia uma ‘libido indumentária’ (Perniola, 2005) em um mundo no qual predomina o *sex appeal* do inorgânico (Perniola, 2005)?

O objetivo deste artigo é traçar um breve histórico do corpo na sociedade – Rodrigues (1995, 2008) e Le Goff e Truong (2010) – para, em seguida, explicar quais são suas principais marcas na contemporaneidade. Este texto pretende ainda mostrar que em seu livro *Axila e outras histórias indecorosas*, Rubem Fonseca apresenta em seus contos várias dessas características. O artigo analisará como o corpo retratado no livro, tomando como base o que Perniola (2005) e Santaella (2008) e Michaud (2009) denominam, respectivamente, de ‘coisa que sente’ e ‘corpo pós-humano’.

### **Uma breve história do corpo**

O corpo sempre esteve presente no imaginário social e na cultura. Na verdade, é impossível pensar a cultura sem relacioná-la ao corpo. Literatura, música, cinema, televisão – visualmente ou não, concretamente ou não, de uma forma ou de outra, o corpo sempre está lá. Mas a forma como ele é visto pela cultura e pela sociedade se modificou bastante ao longo do tempo.

Na Idade Média, o corpo era preguiçoso, pouco afeito ao trabalho. Dedicava-se às festas, o que era um indício de uma das suas principais características: o total pertencimento à esfera pública – “tudo era público, ou publicável: o comer, o excretar, o copular, o dormir, o parir, o vestir, o banhar, o morrer...” (RODRIGUES, 2008, p. 84) – em detrimento da esfera privada. Dessa forma, não havia ainda a separação entre o público e o privado. O foco era a liberdade em todos os sentidos, principalmente no que diz respeito aos orifícios: “era o corpo da boca que cospe, que vomita, que arrota, que exala hálito. Era corpo (*sic*) do ânus que expelle gases, do nariz que escorre...” (RODRIGUES, 2008, p. 84). Não existiam fronteiras entre o íntimo e o privado, assim, era um corpo que não se continha. Havia uma fusão entre corpo e mundo, com uma ênfase no baixo corporal.

Na alta Idade Média, esta situação começa a mudar e as manifestações corporais também se modificam, oscilando entre a repressão e a liberdade sexual. Segundo Le Goff e Truong, “o agente dessa reviravolta (...) é o cristianismo”, que transforma “pecado original em pecado sexual” (LE GOFF; TRUONG, 2010, p. 49). Já, de acordo com Rodrigues, “o pudor e a culpa efetivamente começaram a se ligar ao corpo e à sua visão, expressando o desprezo pelo carnal que, durante os séculos seguintes, guiaria ainda mais intensamente a sensibilidade no Ocidente” (RODRIGUES, 2008, p. 160).

Mas não é apenas a influência do cristianismo que atua nessa mudança da relação com o corpo. Surge, nesse momento, uma preocupação com a higiene. O solo urbano, no qual tudo desaguava, sem a menor preocupação com a limpeza, por exemplo, passa a ser pavimentado para impedir o surgimento das águas estagnadas, da lama e do lodo – “canalizar os rios, os esgotos, os excrementos, as urinas, as águas utilizadas; fechar tudo isso em um circuito que deveria desaguar longe – como o lixo, como os mortos” (RODRIGUES, 1995, p. 42). Com isso, o indivíduo – e sua higiene pessoal – também começa a entrar em evidência,

estabelecendo mais claramente as fronteiras entre o sujeito e o mundo, (re)definindo a noção de individualidade. Os limites privados do corpo devem ser “circunscritos e aprisionados” (RODRIGUES, 1995, p. 42).

O surgimento do capitalismo provoca outras transformações. O corpo medieval dá lugar ao que Rodrigues (1995, p. 42) denomina de “corpo-ferramenta”, cuja principal marca é tornar-se privado: “este corpo privado foi talvez a primeira conquista do burguês. Um corpo que (...) se transformou em instrumento de produção fundamental das primeiras empresas que se criaram em bases capitalísticas” (RODRIGUES, 1995, p. 42). A partir daí, o corpo volta-se para o trabalho e para o acúmulo de bens.

O sujeito torna-se proprietário exclusivo do próprio corpo e sabe definir a fronteira entre o seu eu e o mundo, entre o seu corpo e o corpo do outro. Fortalece-se, então, a noção de limpeza e a diferenciação entre as classes: aqueles que pertencem à classe burguesa não devem se misturar aos que pertencem às classes inferiores.

Com o avanço do capitalismo e o advento da industrialização, o corpo teve que ser parcialmente substituído pelas máquinas, sendo expulso das fábricas. Esse momento marcou o surgimento do corpo-consumidor. Segundo Rodrigues (1995, p. 60), “trata-se agora de um corpo que, em vez de se digerir nas rotinas das fábricas, passa a ter por função fundamental a de digerir em escala industrial os produtos que as máquinas cospem infatigavelmente”.

Agora o corpo é objeto e deve ser tratado como tal. Não apenas ele como um todo é um consumidor, como também suas partes. Por isso, a preocupação com cada uma delas. E, para cada parte, um especialista: *personal trainers*, dermatologistas, cirurgiões plásticos, tatuadores, *personal stylists*, cabeleireiros, manicures, tinturistas etc: “Liberado do dever de produzir, este novo corpo incorpora, portanto, o dever de consumir. Esta nova tarefa é vista como fruição, com prazer, fazendo coincidir o agradável e o obrigatório. Mais importante, o corpo-consumidor desperta uma nova sensibilidade: a do corpo sem calos, sem cicatrizes, sem marcas de trabalho...” (RODRIGUES, 1995, pp. 60-61)

Aos poucos, o corpo-consumidor vai se aproximando do corpo da atualidade, o corpo que é ‘coisa que sente’.

## O corpo hoje: pós-humano e ‘coisa que sente’

As transformações do corpo, até culminarem no que ele é hoje, estão intimamente relacionadas ao advento das novas tecnologias. A fotografia, por exemplo, passou a mostrar o sujeito em fragmentos, isolando os detalhes do corpo. O surgimento do cinema, por sua vez, implicou a “decomposição mecânica dos movimentos”, explorando a “pose a encenação elaboradas” (MICHAUD, 2009, pp. 543-545). Os avanços da medicina também contribuíram para essas mudanças, possibilitando não apenas a exploração interna, mas a fabricação de extensões.

Segundo Michaud, o corpo na arte do século XX pode ser classificado de corpo mecanizado, corpo desfigurado e corpo da beleza. O corpo mecanizado do início do século XX relacionava-se com a prática dos esportes, com a racionalização do trabalho e com as políticas de higiene das populações. O que importava era a *performance* e a celebração. Os horrores da Primeira e da Segunda Guerras influenciaram o surgimento do corpo desfigurado, desolado e violentado. Por fim, com a evolução da cirurgia estética e de todos os tipos de modificações corporais, apareceram o corpo da beleza e um outro tipo de corpo mecânico, o homem “pós-humano” (MICHAUD, 2009, p. 551).

De acordo com Santaella (2008, p. 192): “(...) o pós-humano representa a construção do corpo como parte de um circuito integrado de informação e matéria que inclui componentes humanos e não humanos, tanto *chips* de silício quanto tecidos orgânicos, *bits* de informação e *bits* de carne e osso.”

Tanto o homem pós-humano como o corpo da beleza caracterizam-se pelas mutações possibilitadas pelas cirurgias estéticas, pela dietética, pelo *body-building*, pelos enxertos, pelas cirurgias de mudança de sexo e as possibilidades de modificação genética e clonagem. Além da lógica do espetáculo, é possível observar uma mudança dos limites, que se tornam tênues. Para Michaud (2009, p. 552), “(...) sentimos que nossos corpos não têm mais exatamente os contornos de antigamente. Já não sabemos muito bem quais são seus limites, o que é possível ou lícito, o que pode ser mudado no corpo sem que mudemos de identidade ou não.”

A noção de corpo pós-humano aproxima-se do que o filósofo italiano Mario Perniola denomina de ‘coisa que sente’. Segundo ele, a época atual vem testemunhando uma mudança no sentir, o que acaba implicando transformações na maneira pela qual o corpo se situa no mundo, na cultura e na sociedade. Para Perniola (1993, p. 12), “os objectos (*sic*), as pessoas, os acontecimentos apresentam-se como algo já sentido, que vem ocupar-nos com uma tonalidade sensorial, emotiva, espiritual já determinada”. Por isso, o sentir assume agora uma dimensão anônima e impessoal, na qual predomina também o que Mario Perniola chama de ‘coisa que sente’: “Dar-se como uma coisa que sente e agarrar uma coisa que sente, esta é a nova experiência que se impõe ao sentir contemporâneo. [...] parece que as coisas e os sentidos já não lutam entre si, mas tenham tecido uma aliança graças à qual a abstração mais distanciada e excitação mais desenfreada sejam quase inseparáveis e muitas vezes indistinguíveis”. (PERNIOLA, 2005, p. 21)

Abstração distanciada e excitação desenfreada. Duas sensações tão díspares, que, na atualidade, se confundem ou se alternam. O sujeito se abstrai da realidade em que vive ou se deixa excitar por ela, sem, entretanto, entrar realmente em contato com o que o cerca. Ou por outra: a realidade parece, hoje, tão abstrata, que o sujeito não pode fazer nada além de acompanhar o fluxo — o fluxo das imagens, o fluxo da velocidade como a informação circula, o fluxo do tempo, o fluxo dos acontecimentos. Para Perniola (2005), os sentidos e as coisas se unem, permitindo o acesso a uma sexualidade neutra, uma nova sensibilidade quase anestésica. Ainda assim, a sensibilidade não é anulada. O que acontece é a transformação dessa sensibilidade em uma “experiência deslocada, descentrada, livre da intenção de atingir um objetivo” (PERNIOLA, 2005, p. 22). Não há mais objetivos específicos ou profundos a serem atingidos, até porque já não existem grandes expectativas ou utopias:

Exaurida a grande tarefa histórica de confrontar-se com Deus e com o animal, que remonta no Ocidente ao período dos antigos gregos, agora é a coisa que exige toda nossa atenção e propõe a interrogação mais premente: ela se tornou o centro das perturbações e a promessa da felicidade. [...] Aos movimentos verticais, ascendentes rumo ao divino ou descendentes rumo ao animal, sucede um movimento horizontal na direção da coisa: esta não se encontra nem acima nem abaixo de nós, mas ao nosso lado, de um lado, ao redor de nós. (PERNIOLA, 2005, p. 23)

Dessa maneira, de acordo com Perniola, o homem transita por linhas sempre horizontais e já não se sente mais Deus nem animal, mas uma coisa que sente. E essa coisa, que possui sexualidade neutra, não é uma máquina, mas simplesmente uma roupa, que é feita de vários tipos de tecidos que se sobrepõem. Como coisa, quando alguém se relaciona com o corpo do parceiro, seus tecidos se misturam com os tecidos do outro, criando uma outra coisa — “Surge”, então, “um corpo estranho, ou melhor, uma roupa estranha que não pertence a ninguém” (PERNIOLA, 2005, p. 29).

Nessa ‘libido indumentária’ (como classifica Perniola), não há orgasmo, mas um estupor infinito. A sexualidade neutra abre caminho para a coisa atemporal, na serena e eterna simplicidade do mundo inorgânico. Já não existe diferença entre a carne humana e o material que recobre um objeto. O filósofo italiano acredita que o sentir neutro se assemelha às experiências com as drogas, principalmente o ópio e seus derivados. O indivíduo que faz uso de entorpecentes parece se sentir como coisa — é o ápice da artificialidade máxima — e depara-se constantemente com um mundo inanimado e opaco, como é o mundo do inorgânico.

Na sexualidade neutra, o corpo é mera extensão da roupa (e não o contrário). Nesse sentido, maquiagem, tatuagem, ginástica, *hair dressing*, dietética, aeróbica, *body building*, cirurgia plástica e engenharia genética são estratégias para que o homem se transforme na coisa que sente. Perniola afirma que:

Quando seu parceiro afunda os dedos em sua vulva ou quando os lábios de sua amante lhe descobrem o pênis, vocês não são excitados pela ideia antiquada de que os seus corpos renascem e se reanimam, mas sim por outra bem mais atual: vocês são uma roupa senciente! Deste modo, não há mais nenhuma interrupção, nenhum hiato entre vocês e o sentir. Vocês não contam com uma vida que vai e vem, mas sim com o tecido do qual não mais conseguem separar-se. (PERNIOLA, 2005, p. 63)

Perniola acredita que o imediatismo dessa experiência apaga a identidade, o sujeito, a unidade. O que importa é o aqui e o agora. A coisa que sente percebe tudo de forma neutra, impessoal e anônima e também é assim percebida.

A suspensão é outra marca do *sex appeal* do inorgânico. O que existe para além da dor, do medo, do sofrimento, da alegria, da paixão, do prazer se não a

suspensão? Uma espécie de interrupção, em que tudo está indeterminado e poroso. Não há interioridade na coisa que sente, porque o interior não se diferencia do exterior. Tudo é externo em si e em geral. É uma sexualidade na qual tudo está sempre disponível, não há obstáculos a serem transpostos. De acordo com Mario Perniola, através da sexualidade neutra temos acesso à realidade:

A sexualidade neutra, não a dor, nos fornece a realidade como efeito especial: enquanto permanece na dor, é impossível evitar a alternativa entre dúvida sobre aquilo que sentem realmente os outros e a certeza privada, incomunicável, solipsista, de quem diz para si: 'eu sei aquilo que entendo!' Na sexualidade inorgânica, tais problemas caem porque um impessoal 'se sente' ocupa o lugar das formas do sentir subjetivo. (PERNIOLA, 2005, p. 139)

Como coisa que sente, o sujeito se comporta de maneira impessoal. Apagam-se as fronteiras entre seu corpo e o mundo. Apaga-se a identidade entre o seu corpo e o corpo do outro. Explode, enfim, a separação entre o eu e o não eu, interior e exterior, seres humanos e coisas.

Este corpo sem identidade é um dos temas principais da obra de Rubem Fonseca, principalmente, de seus livros de contos.

### ***Axilas e outras histórias indecorosas***

No livro *Axilas e outras histórias indecorosas*, de Rubem Fonseca, o corpo é mais do que simples assunto que atravessa todas as narrativas: é um personagem pelo qual, de alguma forma, os outros personagens se mostram obcecados. Porém, o corpo não aparece de maneira completa, inteira, mas, sim, em fragmentos ou caracterizado de maneira específica. As narrativas são como uma câmera de vídeo que circula pelos ambientes, colocando em *close* diferentes partes do corpo ou de elementos que com ele se relacionam: axilas, dedos, sapatos, perucas, remédios, veneno etc. O corpo, no livro de Rubem Fonseca, constitui-se no que Perniola denominou de 'coisa que sente' e que, como afirmado anteriormente, relaciona-se ao 'corpo pós-humano'.

No conto "Axilas", por exemplo, o narrador tem fixação por essa parte do corpo. Ele acredita que "a axila da mulher tem uma beleza misteriosamente inefável que nenhuma outra parte do corpo feminino possui. A axila, além de atraente, é



poética” (FONSECA, 2011, p. 25). Quando o personagem conhece Maria Pia, o que chama sua atenção é sua axila. Ele a vê tocar violino, vislumbra parte de sua axila e se encanta.

A axila, para o narrador, é um órgão que proporciona prazer sexual – “o lugar perfeito para a língua” (FONSECA, 2011, p. 26) –, característico do que Perniola denomina de ‘libido indumentária’, segundo a qual, “As dobras do sexo feminino não são diferentes das reentrâncias do tecido traseiro, a pele que escorre ao longo da haste do sexo masculino se parece com o forro de uma cadeira de braços [...]” (PERNIOLA, 2005, p. 30).

O narrador tenta se aproximar de Maria Pia, oferecendo-lhe uma carona após um concerto. Ao parar o carro em frente à casa dela, ele não resiste e tenta beijar seu braço, próximo à axila. A personagem o rechaça, empurrando-o com força, mas, ainda assim, o narrador não desiste de seu desejo, que é poder aproximar-se das axilas de Maria Pia.

Como o objeto de fixação do personagem não é Maria Pia, mas sua axila, ele a ataca com um cassetete, sem se importar que a violinista perca os sentidos: “Ela caiu desmaiada no chão, mas notei que respirava como se estivesse dormindo. Tirei a blusa que ela usava, levantei os seus braços e contemplei fascinado as axilas de Maria Pia, que beijei e lambi e chupei demoradamente” (FONSECA, 2011, p. 32). Em seguida, o narrador leva o corpo de Maria Pia até a janela e o joga na rua.

O personagem vive uma sexualidade neutra, na qual quem dita as ordens não é o parceiro, mas o próprio mundo das coisas que sente. Embora, para entrar no universo da coisa que sente, seja preciso dizer, como afirma Mario Perniola (2005, p. 39), “faz de mim o que quiser”, a sexualidade neutra não acarreta uma relação de submissão, na qual existe uma oferta absoluta e incondicional. Só se pode penetrar no universo do *sex appeal* do inorgânico se o corpo estiver totalmente disponível para tudo aquilo que um sentir impessoal prescreve, o qual implica anonimato e disponibilidade — mas não submissão ao parceiro, e, sim, às ‘regras do jogo’ do mundo do *sex appeal* do inorgânico.

Assim, o narrador busca vivenciar essa disponibilidade impessoal e irrestrita. Ao final do conto, ele vai ao enterro de Maria Pia e conhece sua irmã gêmea: “Enquanto Maria Pia era sepultada fiquei perto da irmã como um lobo faminto, o

coração disparado, esperando uma oportunidade para ver suas axilas” (FONSECA, 2011, p. 34).

Outro exemplo dessa libido indumentária, em que o sentir assume dimensão anônima e impessoal são os contos “Mordida” e “*Confiteor*”.<sup>2</sup> Em “Mordida”, o narrador só se interessava por mulheres que lhe permitissem morder “principalmente as costas e as nádegas” (FONSECA, 2011, p. 131). Já em “*Confiteor*”, o protagonista descobre que sente prazer em espancar suas parceiras.

Embora a sexualidade implique violência, ela é neutra, impessoal e anônima, pois está relacionada ao fetichismo, na medida em que o que o caracteriza é a sua arbitrariedade. Ao contrário do ídolo, por exemplo, que representa a imagem de um ser divino, o fetiche não representa nem reproduz ninguém — “ele se dá aqui/agora em seu ser coisa, em sua universalidade abstrata, que prescinde completamente de qualquer ligação com um espírito ou com uma forma determinada.” (PERNIOLA, 2005, p. 67)

Com isso, os personagens de ambos os contos só sentem prazer ao realizar o seu fetiche. Em “Mordida”, o narrador revela:

Virei-a de bruços e dei uma dentada nas suas costas, com pouca força. Depois dei uma mais forte.  
Ela gemeu. “Assim eu não gosto, tem que ser mais leve.”  
Esfriei. Gosto de dar dentadas que deixam marcas, marcas visíveis, marcas fundas. (FONSECA, 2011, p. 131)

No conto “*Confiteor*”, o protagonista passa a bater nas namoradas depois que uma lhe propõe fazer isso. A princípio, ele reluta, mas depois percebe que não pode mais realizar-se sexualmente sem apelar para esse artifício: “E passei a bater em Camila antes mesmo que ela pedisse” (FONSECA, 2011, p. 197). O personagem, então, espanca continuamente sua parceira, até que um dia emprega tamanha violência que quebra sua costela. Posteriormente, ele a mata, atingindo o máximo do prazer – “(...) enquanto ela agonizava, morrendo estrangulada por mim, eu gozei com um imensurável ardor” (FONSECA, 2011, pp. 197-198) – e depois lança seu corpo ao mar.

---

<sup>2</sup> Grifo do autor

A partir daí, o narrador procura vítimas para espancar e, em seguida, jogar no mar: “O corpo de Lulu teve o mesmo destino marítimo do corpo de Camila. E depois também outro, e mais outro. E outro.” (FONSECA, 2011, p. 199). Não existe culpa, apenas a excitação desenfreada durante o ato e a abstração distanciada depois, típicos da sexualidade neutra.

Como no corpo descrito por Perniola, o corpo de *Axilas e outras histórias indecorosas* está sempre em mutação por meio de técnicas médicas e/ou artifícios químicos. Vários de seus contos descrevem personagens que fizeram plástica. Em “Livre-alvedrio”, por exemplo, o narrador, o investigador Guedes (antigo personagem de Rubem Fonseca, que já aparecera antes no romance *Bufo & Spallanzani*) relata seu encontro com a esposa de um suicida, descrevendo-a: “Loura, bonita à custa de bisturis e botoxes, magra, dessas que diariamente fazem massagem e vão à academia para manter a forma física” (FONSECA, 2011, p. 59).

Já em “O disfarce e a euforia”, a narrativa se inicia com a seguinte descrição: “Ele escondia todos os disfarces. As operações plásticas no rosto e no corpo, as limpezas diárias de pele, as massagens, os exercícios numa academia, também diariamente, os implantes de cabelo e de dentes (...) (FONSECA, 2011, p. 115). Nesse conto, aliás, o personagem Z faz uso de cocaína, o que o fez descobrir o segredo da juventude eterna. Sua imagem no espelho confundia-se à realidade, tornando-se um simulacro. Ele já não percebia qual corpo era a cópia e qual era o original:

Começou a usar cocaína diariamente. Agora ele a injetava na veia. Passou a ter uma estranha e agradável alucinação: ao se olhar no espelho, Z via a sua imagem cada vez mais jovem. E quanto mais aumentava a dose, mais a imagem ficava rejuvenescida. Ele não precisava mais pintar os cabelos, submeter-se àquelas desagradáveis cirurgias plásticas, fazer massagens diariamente, nem frequentar academias cheias de gente desagradável. Ele descobriu uma fórmula mágica para obter o segredo da juventude eterna. (FONSECA, 2011, pp. 116-117)

A cocaína tornou-se a substância responsável por deter sua degradação física. Enquanto Z vivia essa realidade opaca, tudo estava bem, mas quando saiu da neutralidade, não resistiu e morreu. Antes de falecer, Z testemunhou um diálogo entre os dois médicos que lhe prestavam assistência:

Um perguntou para o outro que idade o paciente teria. O outro respondeu e Z entendeu tudo o que ele dizia: bem, ele costumava pintar o cabelo, mas parou há algum tempo e já começa a ficar grisalho na raiz; a pele enrugada, uma certa flacidez corpórea... Eu diria que ele tem mais de noventa anos.

Z não ouviu mais nada.

Os médicos disseram que nesse momento Z sofreu um enfarto do miocárdio e faleceu. (FONSECA, 2011, p. 117)

A decadência física é uma constante em *Axilas...* No livro, há ainda diversos personagens que fazem uso de substâncias químicas ou outros artifícios para deter esse processo ou apenas para tornar o corpo mera extensão da roupa, ou seja, coisa que sente. Tais substâncias provocam também o apagamento dos limites entre interior/exterior e realidade/opacidade. O corpo perde sua forma, seus limites, suas margens nítidas, pois é um “agregado amorfo que acolhe indiscriminadamente porque continua indiferente quanto à permanência daquilo que recebe” (PERNIOLA, 2005, p. 84).

Em “Amar seu semelhante”, ainda que à revelia, o narrador/protagonista é obrigado a escutar as observações de seus conhecidos. Um deles lhe diz: “Quando resolvi escolher uma mulher para casar decidi que ela devia ser principalmente bonita.” O protagonista detesta as pessoas e nunca se interessa pelo que elas pensam. Constantemente, é importunado por sujeitos que querem lhe contar histórias. Ao tentar entender por quê, ele reflete: “(...) queria descobrir o que havia na minha fisionomia que despertava nas pessoas aquela mania de contar coisas para mim (...). Ainda bem que os músculos dos meus braços e do meu peitoral estavam bastante rígidos. Faço levantamento de peso na academia todos os dias.” (FONSECA, 2011, p. 189).

Como o corpo é roupa, extensão, não importa muito quem o habita – para frasear o filme do cineasta espanhol Pedro Almodóvar *A pele que habito* –, mas apenas sua aparência. Embora haja alguns contos em que os personagens valorizam a inteligência, a questão da beleza é sempre citada, quando não é colocada como condição *sine qua non* para um relacionamento – ou até mesmo uma vida – bem-sucedido. No conto “Paixão”, o narrador é um escritor que se casa com a advogada Nely por interesse financeiro, que frequentemente o pressiona a arrumar um emprego. Um dia, cansado de conviver com Nely, suas reclamações e sua feiúra

– “Ela tem o corpo feio, seios caídos, bunda mole, barriga flácida (FONSECA, 2011, p. 93)” –, o personagem resolve assassiná-la. Para tanto, segue a sugestão do cirurgião Amâncio, que o aconselha a arranhar a pele de Nely com uma agulha infectada com tétano. Se, na libido indumentária, o interior não se diferencia do exterior, então, o formato do corpo como roupa, extensão, é muito importante. Nesse sentido, o corpo é um objeto e o ato sexual um rito de contemplação e utilização desse objeto.

O personagem revela ainda o que ele considera “fazer amor com paixão”: “Fazer amor com paixão exige um rito, um protocolo, uma pompa, uma solenidade. Mas para isso é preciso que o corpo da mulher seja muito bonito, perfeito (...)” (FONSECA, 2011, p. 92) Em seguida, como num manual de instruções, ele descreve o ato em minúcias, explicando o que deve ser feito. A relação sexual é como vestir uma indumentária nem sempre simples de se usar, há que se obedecer a determinadas regras. E ao se ater a essas regras, o hiato entre os corpos deixa de existir. É uma experiência imediata, na qual o que importa é o aqui e o agora, o momento em que os corpos se misturam formando uma nova roupa.

Como já foi dito, de alguma maneira, os personagens estão sempre buscando modificar seus corpos – a favor da estética ou de seus interesses. Entretanto, o corpo que não pode ser modificado gera descontentamento ou uma angústia, que pode culminar na sua eliminação. Nesse sentido, o conto “O disfarce e a euforia”, citado anteriormente, é um exemplo: ao perceber que seu corpo atingira a decadência física, o personagem Z não resiste e morre.

Outros dois exemplos se apresentam no início do livro. No primeiro conto, “Sapatos”, o personagem é desdentado – condição, aliás, que aparece frequentemente na literatura de Fonseca. Em “Intestino grosso”, o narrador afirmava:

O que falta, sempre, é dentes. (...) Assim, vai-se um dente, e depois outro, até que o cara acaba ficando somente com um ou dois, ali na frente, apenas para lhe dar um aspecto pitoresco e fazer as plateias rirem, se por acaso ele tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo num jogo com o Vasco. (FONSECA, 2000, p. 461)

Em função da falta de dentes, o narrador de “Sapatos” tem dificuldade de arranjar trabalho: “Não está fácil arranjar emprego. Topo fazer qualquer coisa, mas

sei que tenho problemas, como esse dente faltando na frente, um buraco feio que eu sei que causa impressão ruim.” (FONSECA, 2011, p. 9). Outro problema que o aflige é não ter sapatos, tema em torno do qual gira boa parte da trama.

O narrador ganha um par de sapatos da mãe, a qual, por sua vez, os havia recebido de seu patrão. Porque os sapatos estão apertados, o protagonista necessita ‘amansá-los’, o que causa bolhas nos seus pés. As bolhas se transformam em calos, mas ele insiste. Quando, finalmente, os pés haviam deixado de incomodar, o personagem é abordado pela polícia em casa: o patrão de sua mãe a estava acusando pelo roubo dos sapatos.

O personagem se dirige, então, à delegacia. Lá encontra o patrão de sua mãe, que parece reparar nos pés – “Quando entrei na delegacia, vi que o putro do patrão da minha mãe olhou para os meus pés e deve ter ficado feliz de ver as sandálias nojentas que eu estava usando” (FONSECA, 2011, p. 13) – e na falta de dentes do protagonista – “Quando eu falei, o putro do patrão notou que eu não tenho o dente da frente e ficou satisfeito em ver o fodido que eu era (...).” (FONSECA, 2011, p. 13).

Embora, ao final, o patrão retire a queixa contra a mulher e devolva os sapatos ao narrador, é patente, ao longo da narrativa, a angústia que a situação causa: a falta de dentes, a falta de sapato, as bolhas nos pés, as dores, os calos... O corpo que não pode ser modificado é um fardo a ser carregado com tristeza.

Em “Bebezinho lindo”, a insatisfação com o corpo que não pode ser modificado culmina em morte. Uma mãe tem um filho com síndrome de Down. Quando pequeno, Dudu é um bebê lindo, que chama a atenção das pessoas na rua pela sua beleza. Conforme vai crescendo, diferenças começam a aparecer em seu corpo – os olhos ficam amendoados e o pescoço, mais curto. O médico descreve detalhadamente para a mãe as outras mudanças que o corpo de Dudu sofrerá:

(...) mudanças físicas vão ocorrer. Está vendo este espaço entre o dedo grande, que chamamos de hálux, e o segundo dedo? Tende a aumentar. E a língua vai ficar protusa, protuberante, a ponte nasal, achatada. (...) seu filho corre um certo risco de sofrer de problemas cardíacos, de doença do refluxo gastroesofágico, de otite, de apneia, de disfunções da glândula tireoide. (FONSECA, 2011, pp. 19-20)

A mãe se angustia: “(...) eu só pensava que o meu bebezinho ia ficar feio, aquilo me fazia me sofrer muito, como um menininho tão lindo ia se tornando tão... (...) feio.” (FONSECA, 2011, p. 20) Com passar dos anos, a decadência física atinge não apenas o filho, mas também a mãe: “Quando fez trinta anos era um homem gordo, careca, feio. Eu também ficara feia, cadavérica (...)” (FONSECA, 2011, p. 20).

Um dia, quando cozinava, a mãe é abordada por Dudu, que se tornara agressivo. O personagem pega a carne que estava sobre uma tábua de cortar e esfrega na cara da mãe. Ela o empurra e, sem querer (?), crava uma faca no peito do filho, e ele morre. Nesse momento, ela deixa o cadáver de Dudu sangrando no chão, dirige-se ao quarto, abre uma gaveta e pega uma foto de seu filho quando era bebê – “Dudu, o bebezinho mais bonito do mundo” (FONSECA, 2011, p. 20)

Outro tema fundamental do livro, que é apresentado diversas vezes, é a questão da gordura corporal. As personagens consideradas bonitas ou desejáveis são sempre magras, como é possível perceber quando o narrador se refere à personagem de Maria Pia, do conto “Axilas”: “Maria Pia era fina, toda ela, eu sabia, desde o início, vendo-lhe apenas os braços” (FONSECA, 2011, p. 25). Em “Intolerância”, ao procurar uma mulher para se relacionar, o narrador afirma: “(...) eu não sou exigente, ela tinha que ter bunda bonita, magra, peito pequeno e bons dentes.” (FONSECA, 2011, p. 109). Ele assassinara sua mulher por ela, além de chata, ter ficado gorda – “(...) a bunda dela foi pro beleléu, ficou cheia de celulite” (FONSECA, 2011, p. 108). Dessa forma, a gordura é associada à decadência, à feiura e até mesmo ao tédio.

Como corpo é vestimenta, coisa que sente, os personagens tentam se livrar dessa roupa, modificando sua condição de gordo. No conto “Gordos e magros”, o narrador frequenta diariamente a *Chocolaterie*, uma loja que vende chocolates. Segundo ele, a clientela é formada, em sua maioria, por mulheres gordas ou que estão engordando. Ele mesmo, obeso, costuma contemplar o corpo das chocólatras: “As nádegas cada vez mais globulosas, a pneumaticidade chocante das cinturas (...), as esfericidades agressivas dos seios, os grossos braços cheios de celulite. Ficava imaginando como seriam as coxas delas: um horror.” (FONSECA, 2011, p. 146) Até que o narrador se apaixona por Jéssica, “uma mulher muito bonita, magra” (FONSECA, 2011, p. 146), como se beleza e magreza fossem sinônimos.

Eles passam a se encontrar e a conversar com frequência. Um dia, o narrador se declara. Jéssica reage dizendo que precisa confessar algo, mas não explica o que é. A partir daí, a personagem desaparece da loja e o narrador entende que fora rejeitado em função da sua aparência física.

O eu do personagem confunde-se com seu corpo. Sua identidade está ligada à sua pele e, para mudar de identidade e ser aceito, precisa mudar também de pele. Com o objetivo de resolver o problema, procura um médico que lhe aconselha uma gastroplastia, um procedimento que diminui a capacidade do estômago.

Após alguns meses, o personagem emagrece sessenta quilos e volta à *Chocolaterie*. Depois de um tempo, encontra Jéssica, que, finalmente, faz a prometida confissão: ela não se interessara pelo narrador, porque era lésbica. Aproveitou e apresentou-lhe Íris, a namorada. O protagonista encerra a narrativa dizendo que estava “feliz, porém frustrado. Dois sentimentos conflitantes. Não estava feliz porra nenhuma.” (FONSECA, 2011, p. 152)

Embora tenha ‘mudado de roupa’, não realizou seu desejo. No conto “Beleza”, para que esse tipo de frustração não se repetisse, o narrador, clínico geral, resolve matar suas pacientes antes que elas ficassem como Elza, “feia, gorda, envelhecida, deprimida” (FONSECA, 2011, p. 122). Ele passa a envenená-las. Assim, elas não precisaram transformar sua ‘coisa que sente’. Ficariam belas para sempre.

Outro personagem que despreza gordas é o narrador de “O vendedor de livros”. Ele, inclusive, é pago para matar uma mulher gorda: “Dona Lúcia abriu a porta. Estava vestida com um penhoar desabotoado que permitia que se vissem os seus peitos gordos caídos sobre a barriga. Matar um bucho daqueles não deixaria ninguém com remorso.” (FONSECA, 2011, p. 162) O personagem não sente culpa, mas age como se estivesse cumprindo um dever ao se livrar de uma roupa velha, uma coisa que já não vale nada.

### **Considerações finais**

No livro *Axilas e outras histórias indecorosas*, o corpo extrapola seus limites se confundindo com o mundo. É ‘coisa que sente’, é ‘pós-humano’. Pode ser modificado com os objetos e substâncias do mundo, que podem ser inseridos,



enxertados. Ou pode ainda se valer das coisas do mundo para ser retalhado, transformado.

O corpo, neste livro – e em outros de Rubem Fonseca – representa o que se vive na contemporaneidade: uma realidade por vezes opaca, na qual tudo se confunde. As fronteiras do corpo de um sujeito se entrelaçam às fronteiras de outro, tornando-se uma coisa só. Mas a essa coisa não se dá muita importância. Ela pode ser descartada a qualquer momento.

### Referências Bibliográficas

FONSECA, Rubem. Feliz Ano Novo. In: \_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Axilas e outras histórias indecorosas*. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MICHAUD, Yves. Visualizações – o corpo e as artes visuais. In: COURTINE, Jean-Jacques. *História do corpo*. Vol. 3. Petrópolis, Vozes: 2009.

PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

\_\_\_\_\_. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: ECA, USP; Studio Nobel, 2005.

RODRIGUES, José Carlos. *Higiene e ilusão*. Rio de Janeiro: Nau, 1995.

\_\_\_\_\_. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.

SANTAELLA, Lucia. *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Errata. In: FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

Recebido em 27/01/2015.

Aceito em 26/02/2015.