

## “The Fat Man in History”: da obesidade à antropofagia

Aline Amsberg de Almeida<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo, analiso o conto “The Fat Man in History”, publicado na década de 70 e sem tradução para o português, do australiano Peter Carey, que escreve a história de seis homens gordos que moram na mesma casa. Na análise, focalizo os temas da aceitação/rejeição do corpo gordo na sociedade - principalmente através da linguagem -, a ambigüidade do estigma carregado pelos personagens gordos, assim como a questão da antropofagia e sua relação com a produção de subjetividade(s).

**Palavras-chave:** Plasticidade do corpo. Peter Carey. Corpo gordo. Antropofagia

**Abstract:** In this text, I analyze the short story “The Fat Man in History”, published in the 70’s, by the Australian Peter Carey. The story is about six fat men who live in the same house. In this analysis, I focus on the themes of the acceptance/rejection of the fat body in society – given mainly through language –, the ambiguity of the stigma carried by the fat characters, as well as the matter of anthropophagy and its relation to the production of subjectivity/subjectivities.

**Keywords:** Plasticity of the body. Peter Carey. Fat body. Anthropophagy

“Sem Fantoni, todos iriam quase passar fome”<sup>2</sup> (CAREY, 1993, p. 13). É assim que vivem seis homens gordos dividindo a mesma casa: daquilo que podem roubar. A história se passa numa época em que “ser gordo é ser opressor, ganancioso” (Ibid., p. 10). Alexander Finch inicia o conto roubando lençóis e ostras

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria e História Literária – Unicamp. Bolsista FAPESP. Projeto: “A plasticidade do corpo nos contos de Peter Carey”. Orientador: Márcio Orlando Seligmann-Silva. E-mail: alineamsberg@gmail.com

<sup>2</sup> Todas as traduções de **The Fat Man in History** presentes neste trabalho são de minha responsabilidade.

defumadas. Sendo que os lençóis precisam ficar escondidos para que Fantoni não os veja e acuse Finch de “roubar luxo ao invés de comida” (Ibid., p. 14).

Fantoni é o líder do grupo “Homens Gordos Contra a Revolução”, bem como o “líder” do grupo de homens na casa. Moram ali, ainda, Glino, May, Milligan e o homem-que-não-conta-seu-nome, que mora na casa mas nunca revelou seu nome a nenhum dos outros. É como se os outros moradores ali fossem “um exército contratado, brigando pela causa de Fantoni” (Ibid., p. 14), causa esta que não é explicitada no conto - a especificação não vai além de “ensinar aos macaquinhos uma lição” (Ibid., p. 13) -, mas as ações que a envolvem ficam em torno de explodir a estátua 16 de Outubro e outros lugares. E para isso Fantoni precisa da dinamite que não é capaz de roubar.

Florence Nightingale é a moça que visita a casa para cobrar o aluguel. É seu trabalho. Ela é amiga dos seis homens que moram ali, sendo também amante de alguns, como indica a história. Na trama de desconfiança que ocorre dentro da casa, ninguém sabe ao certo, até o final do conto, com quem Florence se relaciona, embora visite secretamente Finch, o que é contado somente ao leitor. Uma série de acordos não verbais parece perpassar o conto: as visitas de Florence a Finch; os transeuntes na rua que não trombam com Finch; os adjetivos que aos poucos se tornam sinônimo de “gordo”; a idéia do que “eles” – a sociedade – esperam dos gordos.

Numa dessas visitas de trabalho, Florence e os homens gordos fazem uma pequena reunião com cerveja, música e dança. Todos são apaixonados por Florence e ela dança com todos eles na cozinha da casa. No final dessa visita, quando todos pagam o aluguel, Finch revela não ter o dinheiro no momento. Ao deixar a casa, Florence deixa cair um envelope, endereçado a Finch, no qual se lê:

Prezado Sr. Finch, o departamento lamenta informar que o senhor está com o aluguel atrasado. Se o assunto não for solucionado dentro dos sete dias estatutários, o senhor será convidado a encontrar outra acomodação. (Ibid., p. 24)

Eis a figura do dito que fica pelo não dito, figura central no conto.

Mais tarde, a partir de certo momento, paira entre alguns dos moradores da casa a suspeita de que Fantoni pretende comer Florence e, portanto, é necessário

que algo seja feito a respeito para salvar Florence. Fantoni, de acordo com May (um dos homens gordos) “*parece malvado, gosta de ser gordo*” (Ibid., p.26). De fato, Fantoni planeja comer Florence, como narra o final do conto, o que culmina numa cena tensa em que para salvar Florence, os homens acabam cozinhando Fantoni num banquete.

### **Velocidade e lentidão**

Segundo Denise Sant’Anna, a lentidão precisa ser dissociada da velocidade, num movimento de dissolução do pensamento dualista que as opõe uma à outra. Se a velocidade, nas palavras de Sant’Anna, “*dota as coisas de uma mobilidade inusitada*” e a lentidão, por sua vez, “*realça a força de sua presença*” (2001, p.17), é possível entender como a lentidão pode ser pensada não como oposta à velocidade, mas como a possibilidade de não competir. Remetemo-nos ao jogo de velocidades e lentidões que ajudam a compor o devir, segundo Deleuze e Guattari (2007). Não estamos lidando com opostos simétricos, mas com elementos correlatos componentes de um único aspecto. O rizoma possibilita comportar ambos os elementos (velocidade e lentidão) num mesmo traço ou numa mesma linha, sem que um deles seja dependente do outro, num de seus caminhos que se conecta a tantos outros. A lentidão como escolha “*nada tem de passivo*” (Ibid., p.18).

A escolha da lentidão permite visibilidades e utilizações outras ao tempo. Não reduzi-lo ao descanso do corpo relativo ao esforço físico ou mental. Tal escolha permite tocar o ócio e, nele, os prazeres injustificados (Ibid., p. 18-19). A conquista da velocidade, que a partir da metade do séc. XIX aparece nos esportes, traz consigo uma nova ênfase à linha reta e, juntamente com ela, um fenômeno que podemos chamar de um “*elogio do plano*”: pistas para veículos de alta velocidade sempre mais retas e com o mínimo possível de ranhuras, obstáculos, interferências. Tudo para que o velocímetro não pare de aumentar sua marcação. A superfície lisa encontra outros tantos âmbitos da vida cotidiana, inclusive o corpo, lugar da existência humana, onde rugas de velhice, dobras de pele e gordura e partes salientes são logo evitadas pelo olhar. O automóvel hibridizado ao corpo humano forma um dos espécimes representantes do híbrido homem-máquina, o qual parece conferir à sua parcela humana a potência da fração não-humana, transformando-se

em velocidade e movimento que pretendem romper seus próprios limites e se desproverem dos corpos.

A lentidão, portanto, que traz seus prazeres específicos, é geralmente associada aos obstáculos – que devem ser reduzidos ao mínimo possível para uma otimização da velocidade. O prazer da comida em abundância, o obstáculo do peso corporal. É um peso a ser carregado, mas também transposto na busca da ultrapassagem das fronteiras do corpo, dos limites pessoais e da subjetividade.

Pessoas gordas constituem obstáculos para uma sociedade que não prevê nem deseja a presença de corpos imensos. Ao mesmo tempo, a distribuição arquitetônica da cidade, os aparatos de uso comum à maioria dos cidadãos e os acessórios e utensílios em geral (sejam artefatos e produtos no mercado, sejam aqueles disponíveis ao uso dos cidadãos), geralmente projetados com base no cidadão de porte “médio”, tamanho “médio”, a pessoa “média”, são obstáculos ao movimento dos corpos gordos. A diferença nos tamanhos dos corpos é pouco levada em conta nos projetos e arquitetura da sociedade da velocidade e, diria mesmo, evita-se que o seja. Não apenas como modo de segregação, mas também como tecnologia de opressão/repressão daqueles que são, por sua vez, também vistos como obstáculos para essa sociedade. Assim, a gordura dos corpos é lentidão e obstáculo tanto para eles próprios quanto para quem os olha e com eles convive.

‘Olha-se mais rápido um magro do que um gordo’ diria um desses padres ou cientistas fascinados por higiene [e] contemplar um gordo exige um tempo maior de quem o contempla, [...] para eles, a gordura liga-se ao turvo, ao esforço [...] promete movimento (Ibid., p. 23).

A gordura, portanto, é associada à lentidão, à presença, ao olhar demorado, não-econômico, ao peso material, ao obstáculo, ao corpo presente; enquanto a magreza lembra leveza, velocidade do olhar, agilidade, espírito, facilidade. A forma magra de um corpo é logo associada ao aerodinamismo que traz a economia das formas e do volume visando ao maior desempenho na velocidade (Ibid., p. 43). O corpo gordo significa a demora do olhar, a lentidão da espera, o acúmulo de curvas, dobras e relevos. Nesse sentido, o excesso que um corpo carrega funciona como *media*, aquilo que está no meio, entre, e, embora faça comunicação, dificulta a passagem. Um corpo gordo é um corpo de olhar mediado e não imediato, no sentido

de que o olho precisa enfrentar seus relevos, que causam dificuldade e constituem obstáculo ao olhar. Um *media* para ser transpassado.

O corpo gordo, visto como território, é aquele em que as fronteiras são mais largas e mais distantes do que o corpo magro. A pele se estica, concedendo ao indivíduo um espaço maior no mundo, aumentando e se dilatando conforme o corpo se expande. E o corpo-território é aquele que permite experimentações, colonizações e movimentações das fronteiras, é o corpo plástico em que dentro e fora se relacionam, se desdobram e se fundem. Desta maneira - a visão do corpo como território passível de ser colonizado - Denise Sant'Anna mostra que a biotecnologia e os investimentos da economia de mercado elegem o corpo como última fronteira a ser transposta (Ibid., p. 75-76). A “memória encarnada” é manipulada nesse território. De forma que o gordo é uma expressão vívida da dimensão plástica do corpo, que permite inúmeras transformações e modificações. A expansão do espaço que ele ocupa no mundo é um aspecto dessa plasticidade. A metamorfose, de acordo com Sant'Anna, exige um contato constante com a realidade, além disso, caracteriza a humanidade e singulariza sua existência (2001).

Na obra *O Martírio do Obeso*, Henry Béraud narra a história de um personagem gordo que corre o mundo acompanhando em viagem a mulher por quem está apaixonado e que, por sua vez, foge do marido. As falas do personagem não cessam de repetir a expressão “bom gordo” referindo-se à sua tarefa de confortador e protetor da mulher com quem viaja. O personagem relata os adjetivos com que seu alfaiate se referia a ele durante o tempo em que engordava cada vez mais: “o senhor está um pouco forte [...] está forte [...] bem forte [...] possante [...] formidável [...] fenomenal [...] repugnante” (BÉRAUD, 1987, p. 30-31). Além disso, desafia seu interlocutor, com quem se reúne à noite para beber cerveja e imaginar sua expressão quando a mulher olha para ele e sorri, já que está convencido de que “a audácia de amá-la” (Ibid., p. 13) lhe é terminantemente proibida em razão de sua forma corporal. Afinal, diz ele, “gorda gente, boa gente” (Ibid., p. 10), “boa” no sentido apontado por Fischler (SANT'ANNA, 2005), o de que o “bom gordo” tem uma função a exercer na sociedade, a de pessoa simpática, divertida e acolhedora.

Ressaltando a “mania de humilhação” daqueles seres que “ocupa[m] tanto lugar na Terra” (BÉRAUD, 1987, p. 90), o personagem de *O Martírio do Obeso*, mostra como essa humilhação está atrelada ao formato do corpo, caindo na

linguagem na forma dos adjetivos como “João-balão” “bochechudo”, “barrigudo”, “bundudo” e das comparações com um “hipopótamo” e com as “baleias” (Ibid., p. 8). Mais tarde, o personagem menciona a associação da qual faz parte: os Cem-Quilos; na qual todos os membros pesam 100kg ou mais. É então que ele explica que a semelhança nas formas corporais é razão para que as pessoas se compreendam mutuamente e se unam.

Da mesma forma, os seis homens moradores da casa em “The Fat Man in History” fazem parte de uma associação, os “Homens Gordos Contra a Revolução”. Não apenas o peso acima dos 100kg, ou a semelhança de posicionamento político, os homens em ambas as histórias se reúnem pelas afinidades corporais. O corpo se transforma e, assim que muda através do peso (atingindo os 100kg), ou dentro da linguagem, encaixando-se aos adjetivos que outrora eram associados às pessoas em geral e agora designam os gordos, serve a alguma categoria que o dispõe em comum com outros corpos, permitindo e viabilizando assim sua associação por afinidades. Quando Finch é despedido de seu emprego como cartunista, foi dito a ele que era “geralmente desleixado no vestir e nas atitudes” (CAREY, 1993, p. 12) e ele pensa “será que ‘desleixado’ realmente significava ‘gordo’?” (Ibid., p. 12), mas não perguntou para não deixá-los com vergonha.

Anteriormente, o conto explica que “a palavra ‘gordo’ entrou sorrateiramente na língua como um novo adjetivo, como sinônimo para ganancioso, feio, fraco, preguiçoso, obscuro, mau, sujo, desonesto, indigno de confiança.” (Ibid., p. 11) Ou seja, num primeiro momento, a palavra “gordo” era usada como apenas um adjetivo e, mais tarde, outros adjetivos passaram a ser usados para substituir o primeiro em nome, talvez, de uma suposta “vergonha” coletiva existente, ou mesmo de uma delicadeza perversa, ambas parte do que o narrador em 3ª pessoa chama de “tirania da sutileza” (Ibid., p.11). Num olhar um pouco mais próximo, encontramos o código que são as significações e intenções implícitas, por baixo de outro código que é a língua.

Finch, por exemplo, reflete sobre como foi produzida “esta única idéia que afetaria sua vida tão drasticamente: ser gordo é ser um opressor, ser ganancioso, ser pré-revolucionário.” (Ibid., p. 10) Impossível dizer exatamente quais suas origens, mas é verdade que antes disso, a imagem do “bom gordo” era alimentada pelo próprio Finch, quando assinava seus *cartoons* no jornal como “‘Teddy’ e, quando

incluía a si mesmo num desenho, ele era sempre um homem desnorteado, redondo, com um traseiro grande, apenas observando as excentricidades do mundo, com olhos paternais e sorridentes” (Ibid., p. 10).

Mais tarde, com a nova maneira de ver e nomear os gordos, a mudança do olhar do mundo sobre Finch fez com que seu olhar sobre si mesmo, conseqüentemente, também se transformasse. Seus *cartoons* agora, quando o retratavam, faziam-no como “um de seus próprios ‘americanos gordos’: grotesco, ganancioso, um inimigo do povo” (Ibid., p. 10). A própria fala de Finch quando conversa com May sobre a idéia de Fantoni comer Florence reflete o pensamento já arraigado nele mesmo: “ele *parece* malvado, *gosta* de ser gordo” (Ibid., p. 28). Na frase, uma coisa é como conseqüência da outra: parece malvado *porque* gosta de ser gordo.

### **O gordo duplo: um estereótipo ambíguo**

“Sem Fantoni, todos iriam quase passar fome [...] Fantoni tem contatos em todo lugar. Ele consegue arranjar comida. Consegue arranjar qualquer coisa” (Ibid, p. 13). Segundo Claude Fischler, os obesos não são tolerados pela sociedade contemporânea lipofóbica (SANT’ANNA, 2005, p. 69), porém, o gordo carrega uma ambivalência, caminha entre o bom gordo simpático e o gordo repugnante, evitado pelos não tão gordos, aquele que recebe os olhares atravessados por onde passa. Fishcler reflete sobre essa situação questionando sobre tal ambivalência: “Somos lipófilos ou lipófobos?” (Ibid., p. 70) Ou seja, nós – a sociedade como um todo, gordos e magros – amamos nossos simpáticos bons gordos (grupo do qual faz parte o personagem de Henry Bétaud) ou odiamos os seres “desleixados no vestir e nas atitudes”, como escreve Carey?

Fischler conclui o raciocínio oferecendo esta saída:

A fonte principal do paradoxo é que a imagem do gordo é profundamente ambivalente. Os homens gordos não são percebidos de maneira unívoca [...] através do nosso corpo, em especial de nossa corpulência, passam significados sociais muito profundos. Um dos mais importantes é o seguinte: a corpulência traduz aos olhos de todos a parte da comida que nós nos atribuímos, isto é, simbolicamente, a parte que tomamos para nós, legitimamente ou não, na distribuição da riqueza social. Nosso corpo é um signo imediatamente interpretável por todos (Ibid., p. 70-71)

Assim, o que um indivíduo toma para si numa sociedade dotada de recursos finitos – aqui, penso a comida – acumula-se e compõe o corpo deste indivíduo, de certa forma denunciando-o por tornar visível essa apropriação da parte que cabe a cada um.

Desse modo, Finch já chegou a ficar “envergonhado com sua gordura [...] quando as pessoas tinham fome” (CAREY, 1993, p. 11). A vergonha aqui mostra a auto-acusação de um homem gordo quando percebe que seu corpo o denuncia. Ao caminhar na rua, percebe que, embora as ruas da cidade estejam muito movimentadas, ninguém tromba com ele, que no sinal para os pedestres, ele pára distante das multidões, “parece ser um acordo mútuo” (Ibid., p. 11). E, no entanto, uma vez em casa, é visitado, juntamente com seus companheiros de moradia, pela bela Florence Nightingale, que encontra entre eles conforto e amizade.

À figura duplamente estereotipada do gordo é atribuída essa “suspeita” de que fala Fischler (SANT’ANNA, 2005, p. 70). Uma suspeita de que aquele corpo maior do que a maioria dos outros corpos tomou para si mais do que a parte que lhe era cabida. Tomou o que era de outrem. Roubou. De modo que Carey dota seus personagens em “The Fat Man in History” desse estereótipo e mais: da culpa que carrega o corpo que, além de roubar, não consegue fugir da acusação quando seu corpo é a um tempo evidência, ferramenta e depósito do roubo efetuado.

Vivendo com seus companheiros daquilo que podem roubar, Finch reflete sobre a situação em que vive, comparando-a com a prisão, ambiente destinado também àqueles que, via de regra, cometeram algum “crime” dentro da sociedade:

Glino certa vez disse (das prisões), “Se você alguma vez já esteve dentro de um lugar daqueles, você jamais gostaria de estar dentro de outro”.

Esta noite Finch pode vê-lo deitado em seu beliche numa cela, tocando o “Danúbio Azul” e o albatroz e olhando fixamente para o teto. Ele pensa se hoje é tão diferente daquele tempo: eles passam os seus dias deitados em suas camas, com medo de sair, pois não gostam do jeito como as pessoas os olham. (CAREY, 1993, p. 23)

Como aponta Anthony Hassal, no conto, assim que Finch passa a fazer parte do grupo “Homens Gordos Contra a Revolução”, ele assume seu destino como um “bode espiatório”, após haver descoberto que “se metamorfoseou de um campeão

para um inimigo do povo”<sup>3</sup> (1998, p.27). Deriva daí, também, essa sensação de uma prisão vivida na casa, os homens gordos presos como o soldado preso no deserto no conto “A Windmill in the West”, ou os personagens presos em seus duplos manufaturados em “American Dreams”, ou ainda a boneca presa dentro do corpo de Nile em “Peeling, todos contos publicados no volume intitulado “The Fat Man in History”, título do conto aqui analisado, não por acaso, como veremos mais tarde.

A prisão é também metafórica, como coloca ainda Hassal, os personagens dos contos em sua maioria e, visivelmente no conto “The Fat man in History”, estão presos em “desemprego, inatividade, pobreza e dependência” (ibid., p.27). Características que reforçam a classificação dada à literatura de Peter Carey como pós-colonial, quando lembramos que a Austrália – país de origem de Carey – foi usada durante muitos anos como uma colônia penal do Reino Unido. Neste conto, o ambiente é quente, sufocante e árido, lembrando o ambiente de um deserto (cenário literal de “A Windmill in the West”), ambiente típico australiano.

No início do conto, Finch rouba lençóis e ostras defumadas. Ao chegar em casa, incerto se conseguiu escapar com a mercadoria, pensa que talvez esteja sendo seguido até o lugar onde mora para que descubram o que mais ele já roubou. A sensação parece ser a mesma que o levou a ter vergonha de ser gordo quando as pessoas passavam fome: culpa por ter uma atitude incontrolável, por não ter controle de si. Afinal, ele e seus companheiros *precisam* roubar. Já em seu quarto, Finch observa as coisas roubadas e seu olhar para em um a pequena estátua de Buda que “roubou para o aniversário de Fantoni, mas de alguma maneira ficou para si mesmo” (Ibid., p.11). Olhando para a pequena estátua, também gorda, Finch oscila entre a sensação de pena e afetividade pela estátua “ele se acusa de amor-próprio, mas reflete que um pouco de amor-próprio é importante para um homem gordo nesta época” (Ibid., p.11). Fica visível, portanto, a identificação do homem com a estátua e o início do conto gira em torno do eixo roubo-culpa.

O gordo, portanto, é visto na sociedade, segundo Fischler, como o transgressor das leis não escritas. Além de tomar para si “mais do que a sua parte” (SANT’ANNA, 2005, p. 74), transgride as regras do comer, do prazer, do auto-controle, entre outras regras implícitas do comportamento social e coletivo. Ao obeso cabe a responsabilidade, se não o *dever*, de devolver à sociedade o que lhe tirou.

---

<sup>3</sup> Todas as traduções de **Dancing on Hot Macadam** presentes neste artigo são de minha responsabilidade.

Daí surgem os bons gordos, os cidadãos recíprocos no jogo social de uma troca simbólica, dando uma possível resposta à pergunta: “o que o obeso pode restituir à coletividade?” (Ibid., p. 74). No imaginário coletivo social, diversão, conforto, fidelidade.

No conto “The Fat Man in History”, a figura dessa restituição muda, indo para outro extremo. À sociedade os gordos devolvem a hostilidade com que a linguagem os transformou em “ganancioso[s], feio[s], fraco[s], preguiçoso[s], obsceno[s], mau[s], sujo[s], desonesto[s], indigno[s] de confiança” (CAREY, 1993, p. 11). O objetivo de Fantoni, por exemplo, é “ensinar aos macaquinhos uma lição” (Ibid., p. 13). Como líder do grupo “Homens Gordos Contra a Revolução” e provedor da maior parte da comida da casa, o que ele deseja é conseguir dinamite para explodir a estátua 16 de Outubro. Mais tarde, Florence Nightingale sugere a Finch que, ao invés de explodirem a estátua, eles a comam. Comer a estátua seria mais do que participar da troca social simbólica, além de uma espécie de vingança, seria fazer o que é esperado dos homens gordos:

talvez vocês devam comê-la.

[...]

Florence Nightingale diz, é o seu papel, não é? Os comedores? Vocês deveriam comportar-se a caráter, da maneira como eles esperam que façam. Vocês deveriam comer tudo. Comer o Comitê de Setenta e Cinco. [...]

Ele diz, um banquete.

Ela junta as mãos para fazer um megafone e diz, Os Homens Gordos Contra a Revolução comeram o General Kooper.

Ele diz, e o General Alvarez.

Ela diz, o Empório Central foi devorado na noite passada, enormes excrementos foram encontrados na Avenida 16 de Outubro. (Ibid., p.18-19)

O grupo “Homens Gordos Contra a Revolução” então pretende dar o troco. Afinal, antes da revolução, ser gordo não era ser mau, sujo e preguiçoso. Ser gordo era bom: “antigamente, gordo bom, não gordo ruim” (Ibid., p. 19). Esse movimento parece ser o mesmo do qual fala o personagem de Béraud, o da passagem de significação do gordo no curso do tempo, quando leva a moça amada ao museu capitólio e explica, mostrando as figuras de Nero, Celígula e outros, o quando eram ora amados pelas mulheres, ora ferozes tiranos. (BÉRAUD, 1987, p. 75). Talvez uma

espécie de revolução também tenha ocorrido na visão do personagem de *O Martírio do Obeso*. Um tipo de revolução sutil, baseada na forma do corpo: não mudaram os gordos, mas a idéia que se faz deles, assim como no conto de Carey, onde parece ser mais súbita e marcada. Se outrora ser gordo era sinônimo de saúde forte e um corpo abundante era visto como próspero e opulento, hoje, o gordo é doente, descontrolado, com problemas genéticos.

Já no conto “A Mulher Ilustrada” de Ray Bradbury, Emma Fleet chega ao consultório de um médico pesando 201kg. Ao perceber que ela não deseja emagrecer, o médico consente que Emma conte sua história. Logo no início da narrativa, a mulher conta que quando seu atual marido a conheceu exclamou: “a senhora é adorável!” (BRADBURY, 1983, p.128). Em resposta ao espanto de Emma com alguém que “tolera [sua] gordura (Ibid., p. 129), o homem responde:

A senhora não é gorda [...]. A senhora é ampla, grande, maravilhosa. Miguel Ângelo teria amado a senhora. Ticiano teria amado a senhora. Da Vinci teria amado a Senhora. Eles sabiam o que estavam fazendo naquele tempo. Tamanho. O tamanho é tudo. (Ibid., p. 129)

Este homem é Willy Fleet. Ele casa com Emma para poder exercer no corpo dela sua arte: a ilustração. Nos oito anos de casamento, Willy tatuou Emma, a imensa “tela que ele procurou a vida toda” (Ibid., p. 132).

Quando tem o corpo inteiro tatuado, Emma percebe o início do desinteresse do marido e começa a aumentar a quantidade de comida que ingere, para que sua pele estique ainda mais e então o marido tenha novos espaços para tatuar. O corpo gordo representa também aquele território em vias de expansão, com fronteiras expandidas e sempre a ponto de o serem ainda mais. A pele que pode se esticar para comportar aquilo que entra. Emma Fleet comia e engordava mais e mais, para aumentar a superfície da tela destinada ao trabalho do marido.

Em “The Fat Man in History”, o corpo gordo como território encontra análogo na própria casa em que os homens moram. Assim como a pele se estica para comportar mais conteúdo ou mais corpo, a casa dos homens gordos, quando ganhou um morador a mais, também aumentou de tamanho. As “novas extensões” são dois cômodos agregados à casa posteriormente para servirem de quartos, dos quais um é ocupado por Finch e o outro permanece vazio.

## “Você é o que você come”

“Ele realmente vai fazer. *Realmente*, vai fazer” (CAREY, 1993, p.26). May e Finch discutem sobre a questão de Fantoni comer Florence Nightingale, enquanto caminham na rua às 4h da manhã. Ambos tentam elaborar um plano para impedir Fantoni de comê-la. Mais tarde, dia claro, Finch trabalha para Fantoni cavando um buraco no quintal da casa, pois é dessa maneira que conseguirá ganhar o dinheiro suficiente para pagar o aluguel. Contudo, ele “não consegue crer que ele, Alexander Finch, está cavando uma churrasqueira para cozinhar uma linda moça chamada Florence Nightingale no jardim dos fundos de uma casa” (Ibid., p.28).

O que acontece quando a idéia do “comer muito”, comumente associada aos indivíduos gordos, ultrapassa o “comer demais” e se estende para o “comer tudo”? Se, como afirma a artista Fernanda Magalhães em instalação analisada por Luana Tvardovskas, “os grandes representam fartura” (TVARDOVSKAS;RAGO, 2007), no caso dos homens em “The Fat Man in History” o oposto é verdadeiro: além de comerem o que podem roubar, alguns ainda parecem precisar investir em outras fontes. Entretanto, não é este o motivo para que Florence Nightingale esteja prestes a ser devorada na casa, a razão para tal ato está explicada no “raciocínio” que Fantoni pede para que Finch escreva:

### *Raciocínio por A. Finch*

O texto a seguir é um plano de ação sugerido para os “Homens Gordos Contra a Revolução”.

É sugerido que os Homens Gordos deste estabelecimento persigam um curso de amor militante, através do consumo corporal um membro sênior da revolução, um oficial da revolução, ou um membro ou monumento da revolução (p. ex. a Estátua de 16 de Outubro).

Tal ato seria, aos olhos da revolução, típico. Os Homens Gordos desta sociedade têm sido implicitamente acusados de (entre outras coisas) amar demais a comida, amar a si mesmos tanto a ponto de exclusão da revolução. Comer um membro ou monumento da revolução seria visto como um modo de voltar esse amor em direção à revolução. **Comer é um total e literal ato de consumação. Os Homens Gordos incorporariam em seus próprios corpos tudo aquilo que poderia ser bom e nobre na revolução e excretar aquilo que é ruim.** Em outras palavras, os corpos dos Homens Gordos purificarão a revolução. (CAREY, 1993, p.28, ênfase minha)

O texto acima não é exatamente um manifesto, como o conhecido Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, que começa afirmando que “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” O “raciocínio” – como chama Fantoni quando pede que Finch o escreva – começa sugerindo um “plano de ação” ao grupo do qual fazem parte, visando à purificação da revolução. Por afirmar o comer como um “total e literal ato de consumação”, o raciocínio permite aos gordos que se utilizem daquela carga que a sociedade coloca como um peso a mais nas costas dos gordos, a acusação indireta que paira no ar, aquela que diz que o gordo “roubou” ou tomou mais do que a sua parte dos recursos existentes, e aponta o gordo como aquele indivíduo que come tudo. Ou seja, o “raciocínio” permite e incentiva os gordos a agir “da maneira como eles esperam que façam” – “eles”, “os outros”, “a sociedade”.

Levi-Strauss separa a antropofagia de uma “antropoemia” (do grego *emein*, que significa vomitar), esta última sendo, ao contrário da primeira, o ato de vomitar o outro ao invés de devorá-lo (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 366). No conto é possível perceber o gesto de antropoemia adotado pela sociedade ao expulsar os gordos de seu convívio e seu lugar – “gordo bom”. Mais tarde, então, a antropofagia aparece dentro do grupo dos homens gordos seguida de um ato parecido com a antropoemia: comer um ser humano e mais tarde excretar aquilo que não serve. A diferença entre a antropoemia e a excreção é que a primeira atira longe aquilo que não pôde ser digerido e a segunda se livra do que não serviu após ter passado pelo aparelho digestivo. Não por acaso, assim que termina de escrever o “raciocínio”, Finch “sobe para ir ao banheiro e tenta, sem sucesso, vomitar.” (CAREY, 1993, p.28)

Já Sueli Rolnik explica que o movimento antropofágico de 1920 (associado ao manifesto de Oswald) trouxe como fórmula cultural e social a idéia de que o outro é para ser devorado ou abandonado, já que “não é qualquer outro que se devora” (ROLNIK, 2008, p. 204). A antropofagia seria a escolha pela aproximação com o outro no ato de devorá-lo, absorvê-lo, ingerindo-o ao nível máximo e incorporando suas partículas. Aos olhos de Rolnik, a atitude antropofágica viabiliza uma verdadeira cartografia da subjetividade, no sentido de que o antropófago está constantemente se transmutando, se transformando e absorvendo outros de modo a fazer do sujeito um ser efêmero em sua individuação. Antropofagizar, portanto, seria misturar através da ingestão e incorporação do outro muitos corpos, resultando numa transmutação constante, o contrário de ter – ou “ser” – uma identidade fixa. Como no

“raciocínio”: incorporar “tudo aquilo que poderia ser bom e nobre [...] e excretar aquilo que é ruim” (CAREY, 1993, p.28)

No conto, o consumo literal da carne humana; e, fora dele, como aponta Rolnik, o consumo cultural do outro que possibilita a hibridização do antropófago, a contestação da idéia identitária como algo imutável e essencial ao indivíduo. No lugar, entra uma subjetivação constantemente reconfigurada através de agenciamentos, criações e recriações num processo cartográfico de desterritorializações e reterritorializações (a autora, em diálogo com Deleuze e Guattari, utiliza o vocabulário dos filósofos). Para a autora, o processo de subjetivação contemporâneo não só está intimamente conectado aos movimentos antropofágicos como também é constituído de seus fluxos, mobilizado por seu desejo e miscigenado pelas ingestões e assimilações corporais que proporciona.

Assim que os moradores da casa confirmam a suspeita de que Fantoni pretende comer Florence Nightingale, armam um esquema para salvá-la. O-homem-que-não-conta-seu-nome ainda não sabe do plano, portanto os outros correm ao seu quarto no intuito de contar-lhe o esquema, porém encontram-no na cama com Florence. É então que, em meio ao embarço e desembarço que a situação provoca, chega Fantoni e quer saber o que está acontecendo. O capítulo seguinte traz uma cena antropológica: Glinó está vomitando, após ter sido obrigado a comer um pouco de Fantoni, May aparece escutando seu único disco e Finch pensa que também deveria vomitar.

Devorar o outro, portanto, no conto agrega as três possibilidades já mencionadas. Vomitar, excretar e absorver partículas do corpo alheio. Glinó é vegetariano, portanto o corpo de Fantoni não lhe serve, Milligan, Finch e May provavelmente digeriram o que lhes foi favorável e excretaram o resto. O-homem-que-não-conta-seu-nome, contudo, traz a máxima absorção corporal do outro, o que ocorre quando a relação com o outro fica tão próxima ao ponto de que este seja totalmente incorporado. Imediatamente em seguida ao banquete,

O-homem-que-não-conta-seu-nome ficou com o roupão arruinado. Foi empapado com sangue. Ele senta na cozinha agora, vestindo a roupa branca de safári de Fantoni. Ele senta lendo a correspondência de Fantoni. Ele sugeriu que fosse chamado de Fantoni, caso a polícia aparecesse, e de qualquer maneira seria melhor se ele fosse mesmo chamado de Fantoni.

O-homem-que-não-conta-seu-nome fez residência no quarto de Fantoni. Todos já estão acostumados com ele agora. Ele é conhecido como Fantoni. (Ibid., p. 32)

Deste modo, o processo de subjetivação e a plasticidade do corpo no conto estão inseparavelmente ligados, de forma que os processos de desterritorialização e reterritorialização, bem como o jogo de velocidade e lentidão, constroem esse processo, fazendo com que o corpo antropófago, que devora literalmente outro corpo, utilize este outro corpo para se adaptar e circunscrever dentro de suas fronteiras a sua subjetividade. O território se modifica, aumenta, transmuta suas formas na percepção e suas forças na esfera da sensação, mas também se reatualiza:

Finch não consegue dormir. [...] Ele pula por cima de Glino e entra na cozinha.

Ele diz, posso tomar um drinque, por favor, Fantoni?

*É um alívio poder chamá-lo por algum nome.* (Ibid., p.32)

A idéia de consumir subjetividades sugere movimento, nomadismo, mas também por vezes assenta-se no território, mesmo para que posteriormente possa voltar a seguir um fluxo outro, mudar de direção. É o devir-outro que encontra terreno profícuo no ato antropofágico, como mostra o capítulo final do conto, nas palavras de Florence Nightingale, quando diz que “Os resultados a seguir foram reunidos do estudo de 23 ‘Fantonis’ sucessivos.” (Ibid., p.33) Tal é a primeira frase do último parágrafo do conto, uma pronúncia significativa, se pensarmos que esse parágrafo faz parte de um capítulo escrito em forma de introdução ao um estudo e que “The Fat Man in History” é o primeiro conto do livro, bem como o conto-título do volume.

Além do “Fantoni” e do “aparente-Fantoni”, a composição do grupo permaneceu inalterada. Enquanto pode ser admitido que estudos até o momento estão em um estágio prematuro, os resultados certamente justificam a continuação de experimentos com grupos ainda maiores. (Ibid., p.33)

Neste momento, Florence também passa por uma metamorfose, embora não detalhada como a de Fantoni, e se chama Nancy Bowlby. Assim, o livro pode ser lido como um grande estudo, entre outros temas, da alteridade e sua relação com a

metamorfose e a antropofagia, um ensaio sobre a plasticidade do corpo e sua capacidade de transformação nas relações com outros corpos, introduzido pelo conto “The Fat Man in History” e caminhando pelos muitos Fantonis ao longo do livro.

## REFERÊNCIAS

BÉRAUD, Henri. **Martírio do Obeso, O**. Tradução de Ariovaldo Vidal. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

BRADBURY, Ray. “A Mulher Desenhada” in: **Máquinas do Prazer, As**. Tradução de Luísa do Lago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

CAREY, Peter. **The Fat Man in History**. New York: Vintage books, 1993[1980].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível” in: **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**, vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

HASSAL, Anthony. **Dancing on Hot Macadam: Peter Carey’s Fiction**. Queensland: University of Queensland Press: 1998.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ROLNIK, Sueli. “Antropofagia Zumbi” in: **Azougue: Edição Especial 2006-2008**. Organização Sérgio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

\_\_\_\_\_. “Subjetividade e Antropofagia” in: **Gilles Deleuze: Uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

\_\_\_\_\_. (org.). **Políticas do Corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.