

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA – PPGLL
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FELIPE BENICIO DE LIMA

**SOB O SIGNO DE JANUS:
UMA ANÁLISE DE *CLUBE DA LUTA* EM SUAS RELAÇÕES COM A FICÇÃO DISTÓPICA**

Maceió – AL

2017

FELIPE BENICIO DE LIMA

**SOB O SIGNO DE JANUS:
UMA ANÁLISE DE *CLUBE DA LUTA* EM SUAS RELAÇÕES COM A FICÇÃO DISTÓPICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinícius Matias

Coorientadora: Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti

Maceió – AL

2017

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- L732s Lima, Felipe Benicio de.
Sob o signo de Janus : uma análise de Clube da Luta em suas relações com a ficção distópica / Felipe Benicio de Lima. – 2017.
119 f. : il.
- Orientador: Marcus Vinícius Matias.
Coorientadora: Ildney de Fátima Souza Cavalcanti.
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística : Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2017.
- Bibliografia: f. 112-119.
1. Palahniuk, Chuck – Crítica interpretação. Clube de luta. 2. Ficção distópica.
3. Utopismo. 4. Narrativa. I. Título.

CDU: 820.09

 UFAL	UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA	 PPGLL
---	--	--

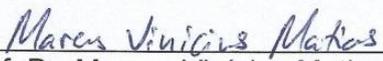
TERMO DE APROVAÇÃO

FELIPE BENICIO DE LIMA

Título do trabalho: "SOB O SIGNO DE JANUS: UMA ANÁLISE DE *CLUBE DA LUTA* EM SUAS RELAÇÕES COM A FICÇÃO DISTÓPICA"

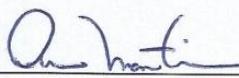
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:


Prof. Dr. Marcus Vinícius Matias (PPGLL/Ufal)

Examinadores:


Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/Ufal)


Profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)


Prof. Dr. Fernando Guilherme Silva Ayres (Ufal)

Maceió, 07 de abril de 2017.

À Izabel, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À minha família — Izabel, Airton e Beatriz —, pelo suporte material e afetivo que sempre me foi dado em todos esses vinte e poucos anos de existência, mas, de forma especial, por toda a paciência que tiveram e por todo amor que me deram durante esses dois anos de mestrado. Esse trabalho é tão meu quanto de vocês.

À Rayane, pelo amor, pela paciência, pelo companheirismo e pelo incentivo; por estar sempre presente e por me presentear sempre com a sua alegria e a sua sinceridade; pelos espaços do sono.

Ao prof. Marcus Vinícius Matias, meu orientador, pelos questionamentos, ponderações, reflexões e sugestões indispensáveis para a realização desta pesquisa; e por ter participado de minha trajetória acadêmica, desde a graduação, contribuindo de forma efetiva com a minha formação.

À profa. Ildney Cavalcanti, coorientadora dessa pesquisa, a quem sou muito grato por todas as oportunidades que tem me oferecido ao longo do meu percurso acadêmico, e por dedicar a mim e ao meu trabalho um carinho e uma atenção indispensáveis ao meu crescimento enquanto pesquisador e enquanto ser humano.

À profa. Ana Cláudia Aymoré Martins, por aceitar participar das bancas de qualificação e de defesa e pelas importantes contribuições para este trabalho.

À Analice, minha amiga, por dividir comigo, desde a graduação, as angústias e as alegrias da escrita; por me ajudar a ver através de um *scanner*, obscuramente.

Aos/Às companheiros/as do grupo de pesquisa Literatura & Utopia — Aline Maire, Arenato Santos, Arnaldo Henrique, Catarina Coelho, Claudenor Silva, Ednelson Jr., Fabiana Gomes, Janaína Vila Nova, Maria Luiza, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen, Ringo Star —, com quem pude (e posso) viver bons momentos de compartilhamento e de construção de conhecimento.

Aos/Às meus/minhas amigos/as “ovidianos/as” de ontem, hoje e sempre — Alisson, Glícia, Gyl, Jackeline, John, Tássia, Tamires, Val, Walleska —, pelos momentos de alegria, muito importantes durante o processo de escrita deste trabalho.

À Amanda Prado, ao Luiz Felipe e ao Richard Plácido, pelos exercícios literários sabatinos e por me ajudarem a ser um leitor melhor a cada dia.

Às/Aos colegas da pós-graduação — Bruno Ribeiro, Bruno Fellipe, Fellipe Ernesto, Gustavo Leão, Jian Callil e Virgínia Santos —, que ajudaram a tornar mais agradáveis esses dois anos de mestrado.

Ao Nilton Resende, pela sua indelével contribuição para a minha formação enquanto leitor.

À profa. Ana Maria Lisboa de Mello, por gentilmente me enviar materiais bibliográficos para a minha pesquisa.

Aos caríssimos Allan Nogueira, Diogo Souza e Nivaldo Vasconcelos, com quem pude compartilhar leituras e experiências no âmbito da literatura e do cinema.

À profa. Lígia Ferreira que, ainda na graduação, na disciplina de Pesquisa Educacional, me ajudou a desenvolver um projeto de TCC sobre *Clube da luta* que, posteriormente, veio a transformar-se no projeto de mestrado que deu origem a essa dissertação.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de pesquisa, fator determinante para que eu pudesse me dedicar exclusivamente ao mestrado e às atividades relacionadas ao presente trabalho.

Ao meu vizinho, Ivanildo, que — numa época em que isso ainda era feito com bastante frequência — me emprestou o DVD do *Clube da luta*.

At its roots, then, utopianism is the result of the human propensity to dream while both asleep and awake.

– *The three faces of utopianism revisited*, Lyman Tower Sargent

RESUMO

Sob a perspectiva dos Estudos Críticos da Utopia, o presente trabalho tem como objetivo analisar o romance *Clube da luta* (*Fight club*, 1996), de Chuck Palahniuk — e, de forma subsidiária, a sua adaptação fílmica homônima (1999), dirigida por David Fincher —, de modo a empreender uma leitura dessa obra como uma ficção distópica. Respeitando as especificidades estilísticas e temáticas das narrativas de Palahniuk e de Fincher — tais como o duplo, o ponto de vista, a ironia —, e através delas, procuro demonstrar como certos aspectos presentes em *Clube da luta* ecoam estratégias recorrentes em narrativas distópicas, enquanto outros tendem para uma reconfiguração dessas mesmas estratégias. Com base nisso, e de forma concomitante à análise, proponho uma reflexão sobre a distopia enquanto gênero literário, de forma a estabelecer um modo de leitura diferenciado que contemple obras que, em sendo distópicas, não o são da mesma maneira que as clássicas distopias do século XX.

Palavras-chave: *Clube da luta*; Ficção distópica; Utopismo; Narrativa.

ABSTRACT

From the perspective of the field of Utopian Studies, the present work aims to analyse the novel *Fight Club* (1996), by Chuck Palahniuk — and, in a subsidiary way, its homonymic film adaptation (1999), by David Fincher —, in order to enable a reading of this work as a dystopian fiction. Regarding the stylistic and thematic details of Palahniuk's and Fincher's narratives — such as the double, the point of view, the irony —, and through them, I seek to demonstrate how some aspects in *Fight Club* echo recurring dystopian narrative strategies, while others lean towards a reconfiguration of these very strategies. Based on this, and accompanying the analysis, I propose a reflection on the dystopia as a literary genre, in order to establish a different way of reading that includes works that, although dystopian, are not quite similar to the classic twentieth-century dystopias.

Keywords: *Fight Club*; Dystopian fiction; Utopianism; Narrative.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: VOCÊ NÃO FALA SOBRE O CLUBE DA LUTA

1.1 Do acaso ao Caos Organizado *11*

1.2 Eu sou um breve resumo da história de Jack *14*

1.3 Clube da luta, contendas da crítica *16*

2 À SOMBRA DA BABEL: REFLEXÕES SOBRE A FICÇÃO DISTÓPICA

2.1 A ficção distópica *31*

2.2 Repensando a ficção distópica a partir de *Clube da luta* *38*

3 A CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO DISTÓPICO DE *CLUBE DA LUTA*

3.1 A trajetória das personagens e o controle da linguagem *47*

3.2 O duplo e a trajetória das personagens *55*

3.3 Artifícios da construção narrativa *70*

3.4 O fio cortante da ironia na ficção utópica/distópica *82*

3.5 Entre a Utopia e a Anti-Utopia (ou Nós apenas somos) *94*

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOB O SIGNO DE JANUS *107*

5 REFERÊNCIAS *112*

1 INTRODUÇÃO: VOCÊ NÃO FALA SOBRE O CLUBE DA LUTA

1. 1 Do acaso ao Caos Organizado

Ao iniciar este trabalho, infrinjo a primeira regra do clube da luta — “Você não fala sobre o clube da luta” —, e me junto ao grupo de resenhistas, blogueiros/as, críticos/as e pesquisadores/as que também infringiram essa regra e se dedicaram ao estudo do romance de Chuck Palahniuk¹ e/ou do filme de David Fincher.² *Fight Club* (*Clube da luta* nas traduções para o português brasileiro³) foi publicado em 1996, nos EUA, e tornou-se mundialmente conhecido após ser adaptado para o cinema, em 1999, em filme produzido pela 20th Century Fox e estrelado por Brad Pitt, Edward Norton e Helena Bonham Carter.

Quando *Clube da luta* me escolheu para analisá-lo, antes mesmo eu de ter ingressado no curso de Letras, em 2009, eu não tinha a mínima ideia de por onde começar. Se hoje, mais de oito anos depois de ter conhecido essa obra, tenho plena convicção de que ela é atravessada por uma quantidade absurda de temas e questões (filosóficas, psicanalíticas, econômicas, narrativas), das quais muitas escapam de minha alçada, à época em que a conheci, eu sequer dispunha de uma palavra para designar a natureza da relação entre Jack e Tyler — duplo.

¹ Charles Micheal Palahniuk nasceu nos EUA, em 1962. *Clube da luta* foi seu romance de estreia e, desde então, já publicou 12 livros, entre romances (*Survivor*, 1999; *Snuff*, 2008; e outros), coletâneas de contos (*Haunted*, 2005; *Make something up*, 2015), ensaios (*Stranger than fiction*, 2004) e, mais recentemente, um livro para colorir (*Bait*, 2016) e um romance gráfico (*Fight club 2*, 2016). No Brasil, desde 2012, sua obra está sendo publicada pela editora Leya.

² David Andrew Leo Fincher nasceu nos EUA, em 1962. Começou sua carreira dirigindo videoclipes, trabalhando para artistas como Bruce Springsteen e Madonna. Seu filme de estreia foi *Alien 3* (1992). Já dirigiu 10 filmes — entre eles, *Se7en* (1995), *O curioso caso de Benjamin Button* (2008) e *Garota exemplar* (2014) — e recebeu vários prêmios. Seus últimos trabalhos foram como produtor e diretor de alguns episódios da série *House of Cards* (2013-).

³ A primeira tradução publicada no Brasil foi feita por Vera Caputo e saiu pela editora Nova Alexandria em 2000. Para a maioria das citações deste trabalho, utilizo a segunda e mais recente tradução, feita por Cassius Medauar, publicada pela editora Leya em 2012. Quando necessário, ao invés da tradução de Medauar, utilizarei a minha própria tradução (o que virá sempre indicado entre parênteses ou em nota de rodapé). Que não se depreenda disso qualquer demérito às escolhas de Medauar, apenas que, em determinadas situações, preciso dar ênfase ou analisar certos aspectos ou termos cuja significação, conforme entendida em minha leitura, não foi contemplada pela tradução publicada pela Leya. Em relação a essa tradução, faço apenas duas ressalvas: a primeira diz respeito à repetição de palavras, que é uma constante ao longo de todo o romance de Palahniuk, mas que Medauar optou por suprimir em vários momentos. No entanto, essa repetição — que, à luz dos manuais de “boa redação”, está associada a uma noção de texto mal redigido — possui uma significação importante dentro do escopo geral da narrativa: haja vista, por exemplo, o fato que, no original, a expressão *fight club* jamais é substituída por um pronome (*it*), sendo que as primeiras regras desse clube são justamente “Você não fala sobre o clube da luta”. A segunda ressalva diz respeito ao fato de que, na tradução, Medauar optou por juntar e transformar em orações subordinadas fragmentos que, originalmente, são constituídos de frases curtas, quase telegráficas. A escolha do tradutor, dessa forma, acaba por não recuperar algumas ênfases criadas por Palahniuk através da pontuação e, em termos estilísticos, não faz jus ao ritmo em *staccato* de certas passagens do romance. Obviamente, essas minhas ressalvas só vêm corroborar o fato de que a tradução não é uma atividade que compõem o campo daquelas ciências ditas exatas — na verdade, está bem longe disso.

Apesar disso, mesmo naquele período, digamos, mais ingênuo, eu tinha certeza de que havia algo de diferente naquele filme que me fora emprestado por acaso e ao qual assisti sem qualquer pretensão. Posteriormente, eu descobriria que o filme era uma adaptação de um romance. Li o romance. Adorei o romance. E passei a gostar ainda mais do filme.

Quando eu escolhi analisar *Clube da luta* — uma difícil empreitada, diga-se, uma vez que o romance possui uma estrutura fragmentada, em que as falas das personagens são repetidas por outras em outros contextos, e algumas cenas adquirem novo sentido à luz de novas descobertas, o que acaba confluindo para um efeito labiríntico na leitura —, além de todos aqueles temas e questões que me escapam, vi nessa obra um terreno fértil para discussões acerca da ficção distópica. Assim, a dissertação que ora se lê é o resultado de minhas incursões teórico-críticas e analíticas nesse universo ficcional no qual tive de lidar com, dentre outras coisas, um Caos Organizado.

Feito esse preâmbulo, posso delimitar de forma mais precisa os objetivos desta dissertação. Sob a perspectiva dos Estudos Críticos da Utopia, analiso *Clube da luta* (o romance e o filme), enfocando formas e temas caros à distopia, gênero ligado ao utopismo literário. Respeitando as especificidades estilísticas e temáticas presentes nas narrativas de Palahniuk e de Fincher, analiso como certos aspectos presentes em *Clube da luta* ecoam estratégias recorrentes em narrativas distópicas, enquanto outros tendem para uma reconfiguração dessas mesmas estratégias. Com base nisso, e de forma concomitante à análise, proponho uma reflexão sobre a distopia enquanto gênero literário, de forma a estabelecer um modo de leitura diferenciado que contemple obras que, em sendo distópicas, não o são da mesma maneira que as famosas distopias do século XX.

É necessário dizer, porém, que, embora trate do romance e do filme, a perspectiva da qual se fala é a dos estudos literários, e, por isso, a análise aqui empreendida dará ênfase ao romance de Palahniuk, analisando apenas alguns fragmentos específicos do filme de Fincher, para cotejar sequências, observando omissões, acréscimos e modificações na passagem de uma materialidade exclusivamente verbal para outra que aglutina várias linguagens. Quero deixar claro que tenho plena consciência de que, em uma adaptação, a relação entre o romance e o filme não se dá de forma hierárquica, pois que a diferença entre os dois não é de valor, e sim de natureza; e mesmo que o filme tenha sido realizado depois da obra literária (ou dela se originado), não deve ser dela subsidiário, pois, parafraseando Linda Hutcheon, o filme é um trabalho que é segundo, mas não secundário (2013, p. 13). Porém, penso aqui a adaptação como uma espécie de leitura (ou releitura do romance), como sugere Robert Stam (2008), o que implica dizer que “da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma

infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações” (STAM, 2008, p. 21). Ou seja, ao recorrer ao filme roteirizado por Jim Uhls e dirigido por David Fincher, o que quero é observar como foram lidos e interpretados (consequentemente ressignificados, omitidos ou potencializados) alguns aspectos presentes na obra literária. Ou seja, o filme será mais um meio de se chegar ao romance. Com isso, trago para o primeiro plano a obra de Palahniuk, geralmente subsidiária nos trabalhos sobre *Clube da luta* que, em sua maioria, detém-se ao filme.

O trabalho, então, encontra-se estruturado da seguinte forma: nesta introdução, faço uma breve apresentação da obra, seguida de uma revisão de sua fortuna crítica, de modo a demonstrar algumas das diversas leituras suscitadas por *Clube da luta*, tanto o romance quanto o filme, finalizando com uma pequena amostra de outros trabalhos que também enfocaram a relação entre essa obra e o utopismo.

No segundo capítulo, empreendo uma reflexão teórica acerca do gênero distópico, delimitando as suas relações com o fenômeno amplo do utopismo, bem como sua forma literária primeira, a utopia, da qual a distopia pode ser vista como um desdobramento. Além disso, reviso algumas teorizações acerca desse gênero literário, propondo modulações e reconfigurações de estratégias de leitura, como um meio de ampliar os horizontes da distopia, possibilitando a leitura de obras como o *Clube da luta*, cuja relação com esse gênero se dá de forma obtusa e até mesmo conflituosa.

No terceiro capítulo, procuro desvelar as várias particularidades que confluem para a construção do universo distópico de *Clube da luta*, partindo do estabelecimento das conexões dessa obra com a distopia, comparando-a aquelas obras que melhor ajudaram a definir a narrativa distópica no século XX — a saber, “A máquina para” (1909), de E. M. Forster, *Nós* (1924), de Yevgeny Zamyatin, *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1949), de George Orwell, e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood⁴ — traçando, dessa forma, pontos de convergência e divergência (ou repetição e reconfiguração) em relação às características que definem a distopia. Detenho-me especificamente à trajetória das personagens e ao controle da linguagem, mas também ao tema do duplo, à inter-relação entre as linguagens literária e fílmica, à alegoria e à ironia. Exploro também a tensa relação entre Utopia e Anti-Utopia que é instaurada na narrativa através da criação do *Project Mayhem* (uma espécie de nível 2 do clube da luta).

⁴ Entre parênteses, as datas das primeiras publicações de cada obra. No corpo do texto e nas referências constarão os anos das edições consultadas para o desenvolvimento deste trabalho.

1.2 Eu sou um breve resumo da história de Jack

Em termos estilísticos, *Clube da luta* (CL) é uma narrativa em primeira pessoa (mas há momentos em que o narrador se dirige diretamente ao interlocutor (“você”), o que faz com que haja também a narrativa em segunda pessoa) — no filme, isso é recuperado através do uso do *voiceover*⁵ —, que começa *in ultima res*, apresentando todos os acontecimentos em forma de um grande *flashback*, num estilo que já foi descrito como “fluxo de consciência minimalista”⁶ (RAMEY, 2012, p. 15). Essas menções ao *voiceover* e ao fluxo de consciência já evidenciam o quão importante para as construções literária e fílmica é a mente desse narrador — o que será devidamente discutido nos próximos capítulos.

Em linhas gerais, salvo algumas diferenças entre romance e filme, *Clube da luta* apresenta a história de um homem (doravante Jack⁷) que trabalha no setor de *recall* de uma grande empresa da indústria automobilística (cujo nome também não é mencionado⁸), sofre de insônia e consegue superar esse problema quando, seguindo o conselho do médico que se recusara a lhe prescrever remédios para dormir, passa a frequentar grupos de apoio para pessoas que sofrem com doenças debilitantes, tais como parasitas no cérebro, câncer nos testículos etc. No entanto, a sua melhora é a ameaçada no momento em que entra em cena Marla Singer, uma mulher que, como Jack, não sofre de doença alguma, mas frequenta os mesmos grupos de apoio: “a mentira dela reflete a minha”⁹ (CL, 24), ele pensa. Embora as

⁵ David Fincher recusou uma primeira versão do roteiro escrito por Jim Uhls, da qual haviam sido suprimidas as falas em *voiceover*. Fincher argumenta: “O monólogo interior é o que te dá uma espécie de contexto, uma espécie de humor. Sem a narração, a história é apenas triste e patética” (FINCHER apud RAMEY, 2012, p. 15).

⁶ Todas as traduções de textos teóricos e críticos da língua inglesa são de minha autoria, com exceção dos casos indicados nas referências. Por tratar-se de uma análise majoritariamente literária, indicarei em notas de rodapé apenas os originais em inglês do romance de Palahniuk.

⁷ O nome da personagem principal, que é também o narrador, não é mencionado no livro. No entanto, há um momento em que ele se depara com uma série muito famosa da revista *Reader’s Digest* em que os órgãos do corpo humano falam de si na primeira pessoa do singular — “Sou a Próstata do Joe”, por exemplo. O narrador, então, se apropria desse discurso e passa utilizá-la quando pretende falar sobre o que está sentindo — “Sou o Ducto Biliar Enfurecido do Joe”. Na adaptação fílmica, ao invés de Joe, o roteirista Jim Uhls optou por Jack — ambos são nomes masculinos muito populares em países de língua inglesa, geralmente empregados como sinônimo para pessoas comuns. Além disso, o fato de permanecer inominado tanto na narrativa literária quanto na fílmica já diz muito acerca de seus problemas identitários. Em consonância com a fortuna crítica de *Clube da luta*, ao longo deste trabalho, refiro-me ao narrador-personagem como Jack.

⁸ À época da escrita do romance, Palahniuk trabalhava como especialista em documentação de serviço (*service documentation specialist*) para uma empresa de caminhões chamada Freightliner. Seu trabalho consistia em realizar procedimentos de serviço, cronometrar o tempo em que isso era realizado e, por fim, fazer um relatório sobre o tempo gasto no reparo (Cf. PALAHNIUK, 2000). Pode-se dizer que essa experiência de Palahniuk tenha influenciado na construção do trabalho de Jack, pois, de forma semelhante, o trabalho do protagonista consiste em fazer relatórios sobre os acidentes envolvendo os carros da empresa para a qual trabalha, e, partir destes, decidir se será paga uma indenização para as vítimas ou se será feito um *recall*.

⁹ No original: Marla’s lie reflects my lie (p. 23).

duas personagens consigam encontrar uma forma de conciliação — dividindo os grupos entre si, de forma a evitar que ambos se encontrem —, a relação entre eles continua e se intensifica ao longo da narrativa.

O narrador leva uma vida sem nenhum grande propósito, baseada no consumo de bens materiais, conforme é possível observar no capítulo 5 do romance: “Você compra o sofá e fica satisfeito durante uns dois anos porque, aconteça o que acontecer, ao menos a parte de ter um sofá foi resolvida. Depois precisa do aparelho de jantar certo. Depois da cama perfeita. De cortinas. E do tapete”¹⁰ (CL, p. 50). Um dia, o apartamento em que vive (e com o qual possuía uma relação quase afetiva) explode. Jack, então, pede ajuda a Tyler Durden, um vendedor de sabonetes que conheceu em uma de suas viagens de trabalho. Os dois se encontram em um bar e Tyler oferece sua casa para o protagonista ficar, mas, antes de irem embora, Durden pede a Jack que lhe dê um soco no rosto. Os dois brigam. E gostam da experiência. Passam então a repeti-la nas semanas seguintes, e, com o tempo, mais e mais pessoas aderem à prática: eis o clube da luta.

Assumindo a posição de líder, Tyler dita as regras do clube da luta,¹¹ ao mesmo tempo em que se elege porta-voz de uma geração cuja maior crise não é financeira, e sim existencial. Durden também critica o estilo de vida baseado no consumo desenfreado, cuja força-motriz é a propaganda, que faz com que pessoas trabalhem em “empregos que odeiam para poder comprar coisas de que realmente não precisam” (p. 186), como ocorre no caso de Jack.

No entanto, o que surgiu como um pequeno agrupamento de pessoas unidas em prol de uma atividade de cunho violentamente recreativo, psicoterapêutico, acaba tomando grandes proporções, de tal forma que outros clubes da luta começam a surgir em vários lugares do país, como uma espécie de franquias. Neste momento, Tyler Durden revela-se um profeta anárquico que pretende utilizar o exército de membros dos clubes da luta para instaurar o caos social, por meio de intervenções urbanas radicais e, em um momento extremo, atos terroristas que, dentre seus objetivos, visam à destruição da civilização, mas não como “extinção”, e sim “diminuição”, uma forma de forçar “a humanidade a ficar em

¹⁰ No original: Buy the sofa, then for a couple of years you're satisfied that no matter what goes wrong, at least you've got your sofa issue handled. Then the right set of dishes. Then the perfect bed. The drapes. The rug (p. 45).

¹¹ Você não fala sobre o clube da luta; Você não fala sobre o clube da luta; Quando alguém diz “pare” ou fica desacordado, mesmo que esteja fingindo, a luta acaba; Uma luta por vez; Sem camisa e sem sapatos; As lutas duram o quanto tiverem que durar; Se for sua primeira noite no clube da luta, você tem que lutar (PALAHNIUK, 2012, p. 56-57).

hibernação ou remissão por tempo suficiente para que a Terra se recupere”¹² (CL, p. 155). A este segundo nível do clube da luta, Tyler dá o nome de *Project Mayhem*.¹³

No fim do romance — ou seja, de volta ao momento em que tudo começa —, o último ato do *Project Mayhem* é a explosão do edifício fictício Parker-Morris (o maior do mundo, com 191 andares), cuja destruição levará consigo o museu nacional, “que é o verdadeiro alvo de Tyler”¹⁴ (CL, p. 12). Já no filme, Durden planeja explodir os prédios que contém as informações referentes a cartões de crédito, com o intuito de zerar as dívidas e promover a quebra dos bancos financeiramente. Em ambos, romance e filme, também é parte do seu plano explodir-se e morrer como um mártir da sua causa revolucionária e anarquista. Nesses momentos finais da narrativa, o protagonista descobre que Tyler é, na verdade, seu duplo, que toma as rédeas da situação quando ele, o protagonista, dorme — por isso ele pensava que sofria de insônia. A partir de então, os esforços do protagonista concentram-se em tentar impedir Tyler (ou seja, a si mesmo) de concluir seus planos, o que o levará a atitudes drásticas. Romance e filme possuem desfechos distintos — o que será devidamente discutido no capítulo 3. Passo agora à discussão da fortuna crítica de *Clube da luta*, expondo e comentando alguns pontos importantes da narrativa que já foram anteriormente discutidos por outrem.

1.3 Clube da luta, contendas da crítica

Embora o filme de Fincher não tenha sido um sucesso de público na época de seu lançamento,¹⁵ e apesar de o romance de Palahniuk só ter ganhado visibilidade internacional depois da adaptação cinematográfica,¹⁶ *Clube da luta* tem figurado entre as obras mais comentadas nas últimas duas décadas — ainda mais agora, com o lançamento de *Clube da*

¹² No original: humanity to go dormant or into remission long enough for the Earth to recover (p. 125).

¹³ “Projeto de Ações Violentas”, na tradução de Vera Caputo, e “Projeto Desordem e Destruição”, na tradução de Cassius Medauar. “Mayhem” pode designar uma situação fora de controle, atitudes de cunho violento praticadas de forma aleatória, dano, destruição etc. Na ausência de um equivalente adequado em português e, tendo feito esta nota explicativa, manterei a expressão em língua inglesa no corpo do texto.

¹⁴ No original: which is Tyler’s real target (p. 14).

¹⁵ Em lista divulgada pelo site *Box Office Mojo*, no ranking de filmes com maior arrecadação financeira em 1999, *Clube da luta* ficou em 39º lugar, atrás de produções como *A múmia*, de Stephen Sommers, *American pie*, de Paul & Chris Weitz, e *A bruxa de Blair*, de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick. Cf. “1999 worldwide grosses”. O filme só conseguiu obter lucro após ter sido lançado em DVD.

¹⁶ No entanto, antes da adaptação cinematográfica, o romance havia sido um dos premiados do Pacific Northwest Book Awards, de 1997 — juntamente com *Na natureza selvagem*, de John Krakauer —, e vencedor do Oregon Book Awards, também de 1997, na categoria ficção.

luta 2 (2016), um romance gráfico, com roteiro de Palahniuk e arte de Cameron Stewart, que dá continuidade aos eventos narrados no livro de 1996. Aqui no Brasil, em comemoração aos 20 anos da publicação da primeira edição, a editora Leya lançou no segundo semestre de 2016 uma “edição de colecionador” do romance de Palahniuk, incluindo, entre os extras, o roteiro de Jim Uhls, que ainda não havia sido publicado em português.¹⁷

Clube da luta é uma obra que tem suscitado inúmeras discussões — duplo, crítica à sociedade consumista, estetização da violência, niilismo, crise da sociedade pós-moderna —, sob diferentes perspectivas teórico-críticas, desde aquelas mais voltadas a aspectos formais da narrativa, passando pelas que se enveredam pela psicanálise, pela filosofia, ou as que abordam questões de gênero, identitárias e as que enfocam questões socioculturais. Uma rápida incursão em sua fortuna crítica revela, principalmente, a pluralidade de leituras que são possíveis a partir do romance e do filme — e essa é uma obra cuja fortuna crítica é extensa, tendo em vista o seu pouco tempo de vida em comparação com outros já consagrados clássicos, tanto da literatura quanto do cinema. A exemplo disso, basta dizer que em apenas duas décadas já foram publicados três livros inteiramente dedicados ao romance/filme. São eles: *You do not talk about Fight Club: I am Jack's completely unauthorized essay collection* (2008), editado por Read Mercer Schuchardt; *Studying Fight Club* (2012), de Mark Ramey; e *Fight Club* (2012), editado por Thomas E. Wartenberg como parte da série *Philosophers on Film*, da editora Routledge;¹⁸ além de uma infinidade de capítulos de livros, artigos em periódicos, trabalhos publicados em anais de congressos, resenhas em jornais, revistas, *blogs* etc. — sem contar as várias obras, literárias ou fílmicas, que citam ou fazem menção a *Clube da luta*.¹⁹

¹⁷ Em um dos extras da edição especial publicada pela Leya, Natália Bridi salienta as contradições que envolvem a produção de uma “edição de luxo” de uma obra que, dentre outras coisas, critica o consumismo. Diz ela: “Ironicamente, para criar o retrato dessa ‘geração infeliz’, *Clube da luta* também se tornou um produto de consumo de massa [...]. É essa inconsistência que torna o livro e seus produtos ainda mais especiais, uma possibilidade metalinguística única em que a obra de arte é ao mesmo tempo ‘solução’ e ‘problema’” (BRIDI, 2016, p. 466-467).

¹⁸ Há ainda os livros *Dark eye: the films of David Fincher* (2004), de James Swallow, e *David Fincher: films that scar* (2010), de Mark Browning, e *Sacred and immoral: on the writings of Chuck Palahniuk* (2009), de Jeffrey A. Sartain, os quais têm como foco as obras do diretor e do escritor estadunidenses.

¹⁹ Há muitas referências feitas a *Clube da luta* e, não sendo este o foco da presente pesquisa, limito-me a citar apenas alguns casos mais atuais e próximos de nosso contexto. Em 2015, o diretor e roteirista Sam Esmail afirmou que o filme de David Fincher foi uma grande inspiração para a criação da série de TV *Mr. Robot* (2015-) (Cf. SULLIVAN, 2015). Nesse seriado, um grupo de *hackers* invade o sistema de uma megacorporação, que atua em praticamente todos os campos do comércio, e destrói todas as informações relativas a débitos financeiros, promovendo a quebra dessa grande empresa e liberando as pessoas de suas dívidas — numa atitude que ecoa o *Project Mayhem*. Não bastasse isso, o protagonista Elliot Alderson descobre, no fim da primeira temporada, que o *hacker* para quem ele trabalhava — o Mr. Robot do título — é, na verdade, seu falecido pai, ou seja, uma alucinação que só existe em sua cabeça. Em uma outra série de TV, *Better Call Saul* (2015-), de Vince Gilligan e Peter Gould, há uma cena da segunda temporada em que Jimmy McGill, ao ver Mike Ehrmantraut

Figura 1 — *Better Call Saul*



Fonte: *Better Call Saul*, 1ª temporada (2015).

Algo que pode ilustrar a importância e o impacto artístico e cultural dessa obra é o fato de que, desde 2009, *Clube da luta* passou a ser uma das opções de filmes a serem analisados como requisito para ingressar no *A2 Film Studies*, promovido pela WJEC, no Reino Unido, figurando ao lado de *Tempos modernos* (1936), de Charles Chaplin, e *Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock (RAMEY, 2012, p. 7). O próprio Chuck Palahniuk, no posfácio da edição de 2005 de *Clube da luta*, menciona alguns fatos que também ilustram a reverberação do livro e do filme na sociedade: pessoas que entraram com ação judicial para ter seu nome modificado para Tyler Durden; uma linha de roupas masculinas da Versace, com “visual clube da luta”; modelos da Gucci desfilando pela “passarela sem camisa e com olhos roxos, machucados, ensanguentados e com curativos”; um congresso ocorrido na Universidade da Pensilvânia, em que “acadêmicos dissecavam o *Clube da luta* usando de Freud a esculturas leves, passando por dança interpretativa”; e pichações e camisas com os dizeres “Tyler Durden vive” e “Salvem Marla Singer”, respectivamente (PALAHNIUK, 2012, p. 261-263). Em suma, *Clube da luta* deixou uma marca indelével no imaginário social.

com um olho roxo, diz: “Já sei. Primeira regra do Clube da Luta, certo?” (Figura 1). Ainda no campo audiovisual, mas agora numa vertente mais cômica, há a paródia *Jane Austen’s Fight Club* (2012), em que personagens do universo ficcional da escritora inglesa se veem em situações semelhantes àquelas apresentadas em *Clube da luta*, e encontram na violência uma atividade ao mesmo tempo recreativa e libertária (Figura 2). No âmbito literário, um trabalho que reelabora aspectos do *Clube da luta* de forma bastante criativa é o conto “Matemorra (narrativa-metralhadora)” (2006), de Paulo Sandrini, que, através do fluxo de consciência e da escrita sem pontuação, mostra o conflito entre duas vozes divergentes dentro da cabeça de uma personagem que está prestes a cometer um ato de violência. Dadas as circunstâncias em que a personagem está inserida — no cinema de um shopping e com uma metralhadora na mão —, é possível inferir que o conto, em uma de suas camadas de construção, faz uma menção ao caso ocorrido em 3 de novembro de 1999, quando o estudante Mateus da Costa Meira, munido de uma submetralhadora, invadiu uma sala de cinema do Morumbi Shopping, em São Paulo, e desferiu vários tiros contra as pessoas que estavam assistindo ao filme *Clube da luta* (Cf. FERREIRA, 2004.).

Figura 2 — Jane Austen's Fight Club



Fonte: YouTube.

Apesar disso, desde o seu lançamento, essa é uma obra que tem gerado muitas controvérsias, havendo quem, à época do lançamento do filme, o condenasse por ser “uma celebração da violência” (EBERT, 1999), “um inadmissível ataque à decência pessoal. E à própria sociedade” (WALKER, 1999), e até mesmo quem afirmasse que ele flertava com “alguns dos aparatos culturais e intelectuais do fascismo” (BRADSHAW, 1999), e se alinhava a uma ameaçadora tentativa de restauração do nazismo (WALKER, 1999). Essas afirmações, acredito, são muito provavelmente motivadas pelo forte apelo visual e sonoro²⁰ das cenas de luta e pelo modo de organização paramilitar do *Project Mayhem*.

Dentre as críticas negativas (a maioria sobre o filme), talvez a de Henry Giroux seja, a meu ver, uma das mais injustas e, por conseguinte, mais problemáticas. Apesar da acurada análise de traços relacionados ao consumismo, à violência e à masculinidade presentes no filme, Giroux acaba deixando de lado as especificidades da narrativa e detém-se apenas a questões de ordem política, social e econômica. *A priori*, não há qualquer problema em sua perspectiva analítica — afinal, o fato de existirem os estudos fílmicos e os estudos literários não deslegitima ou impede a análise de filmes ou livros feita por pessoas de outras áreas,

²⁰ Em entrevista concedida a Geoffrey Kleinman, quando perguntado se não estava surpreso com o fato de a adaptação fílmica de seu romance não ter tido problema com o MPAA — órgão responsável pela definição da classificação indicativo dos filmes —, Chuck Palahniuk, sem necessariamente deixar claro se esta informação é ou não verdadeira, afirma que, quando o filme foi para os cinemas, foram retirados “os sons de impacto das cenas de luta”. Com isso, o filme recebeu a classificação indicativa “R” (de Restrito), o que significa que o filme possui conteúdo adulto e que jovens com menos de 17 anos devem estar acompanhados de seus responsáveis. Segundo Palahniuk, Fincher fez de tudo para que o filme não recebesse classificação NC-17, o que significaria que apenas pessoas acima de 17 anos poderiam assistir. No entanto, quando o filme foi para distribuição, “esses sons poderiam, de alguma forma, ter encontrado seu caminho de volta” (PALAHNIUK, 2000). Outra prova de que a parte sonora do filme tem um importante papel é o fato de que a única categoria em que *Clube da luta* concorreu ao Oscar de 2000 foi edição de som.

munidas de outros aparatos teóricos (ou mesmo de outra natureza), até mesmo porque, por vezes, tanto a teoria literária quanto a teoria do cinema servem-se dos conhecimentos da psicanálise, da filosofia, da história etc. para empreender seus processos de interpretação —, no entanto, as exigências de caráter político, social e econômico feitas por Giroux acabam fazendo com que a obra não seja analisada enquanto tal. Afirmações como

Clube da luta ignora completamente questões circunjacentes à ruptura dos sindicatos, à redução da força de trabalho estadunidense, ao extensivo fechamento de empresas, à redução, à terceirização, à eliminação do estado de bem-estar, ao ataque às pessoas de cor e às crescentes disparidades entre ricos e pobres (GIROUX, 2001, p. 13);

ou “*Clube da luta* não fornece qualquer entendimento de como hierarquias de gênero, mediadas por uma misógina economia psíquica, estimula a violência masculina contra mulheres” (GIROUX, 2001, p. 19) demonstram que as inquietações de Giroux não estão de todo adequadas à materialidade do filme em análise, o que faz com que ele interpele a narrativa à espera de resoluções para problemas de outra ordem — alguns, sequer tangenciados pelo próprio filme.

E Henry Giroux parece não estar sozinho em sua visão de cinema enquanto “máquina de ensino” e “uma forma de pedagogia pública” (2001, p. 6) — em outras palavras, uma visão que minimiza (ou ignora) aquilo que caracteriza os gêneros ficcionais em detrimento de uma visão normativa da arte, galgada em critérios muito particulares. No já citado posfácio de *Clube da luta*, Palahniuk relata que “um professor de faculdade falando à *National Public Radio* disse que o livro era um fracasso porque não abordava o tema do racismo” (PALAHNIUK, 2012, p. 268). Por essa perspectiva, que julgo equivocada, o romance aqui estudado (e grandes clássicos da literatura universal, como *A divina comédia*, *Hamlet*, *Dom Quixote*) não passaria de uma sequência infinita de fracassos: porque não aborda o problema do trabalho infantil, da evasão escolar, da imigração, do buraco na camada de ozônio etc.

Um equívoco que parece ocorrer a muitos/as comentadores/as de *Clube da luta* é lê-lo e/ou vê-lo como uma espécie de manifesto, manual de instruções ou mesmo um projeto social, exigindo dele respostas para o mundo extradiegético — muito provavelmente por conta do tom anarco-messiânico do discurso de Tyler Durden, potencializado, no filme, pelo ar carismático que Brad Pitt empresta à personagem. O romance e o filme, de fato, suscitam muitas questões concernentes ao nosso atual modo de vida, desde o consumo desenfreado ao vazio existencial, mas — uma vez que o universo ficcional cria e estabelece suas próprias formas de significação, e, em se tratando especificamente de *Clube da luta*, cuja narrativa é toda construída sob a perspectiva de um personagem com sérios transtornos psicológicos —,

acredito ser tão injusto quanto equivocado o ato de culpar uma obra por esta não responder de forma satisfatória aos questionamentos e inquietações do/a leitor/a ou, pior ainda, por não contemplar todos os aspectos extradiegéticos que este/a leitor/a julga necessário estarem presentes na obra.

Mas nem só de detratores é composta a fortuna crítica de *Clube da luta*. Houve também aqueles/as que, por diferentes razões, teceram comentários positivos sobre o livro e o filme. Ron Hogan, por exemplo, afirma que o romance de Palahniuk “tornou-se um dos brilhantes precursores da cultura anti-corporativa-consumista do fim do milênio” (HOGAN, 1996), o que se deve, acredito, às ações *antiestablishment* do *Project Mayhem*. Já para Evan Sult, enfocando a violência e o nihilismo presentes na narrativa, a escrita de Palahniuk é *outré* e “o principal objetivo da sua ficção é transformar a doença em força e capacidade”. E completa: “No mundo invertido por ele criado, violência é intimidação, assim como a anarquia é uma expressão de esperança” (SULT, 1999). Esses exageros e inversões apontados por Sult estão profundamente ligados à ironia de que se serve Palahniuk para construir sua narrativa, e, em uma perspectiva diacrônica, pode-se inclusive encontrar paralelos entre esses traços da prosa palahniukiana e as inversões irônicas presentes no gênero sátira. Stuart Jeffries também assinala as particularidades do universo ficcional de Chuck Palahniuk, no qual, “olhos roxos e lábios inchados são sinais de saúde espiritual por parte dos outrora alienados jovens de colarinho branco” (JEFFRIES, 2000), libertos do estado letárgico em que se encontravam graças ao clube da luta — o que pode ser exemplificado com o seguinte trecho do romance:

Você viu aquele garoto que trabalha na copiadora. Há um mês você viu aquele moleque que não consegue se lembrar de arquivar um pedido ou colocar folhas coloridas entre folhas de cópias, mas que foi um deus por dez minutos quando você o viu tirar o fôlego de um representante de contas com o dobro de seu tamanho, cair sobre ele e socá-lo até que ficasse desacordado e tivesse que parar²¹ (CL, p. 57).

Em resenha sobre o filme, Janet Maslin (1999), caracteriza *Clube da luta* como “visionário e perturbador”, e afirma que, comparado a *Se7en* (1995), produção anterior de Fincher, ele é um filme “muito menos macabro [...] e notavelmente mais sério”, que “tenciona explorar a sedução da violência em uma cultura ainda mais perigosamente regimentada, desumanizada”. De fato, boa parte das ações e das falas de Tyler Durden tende a uma espécie de desvelamento dos mecanismos de controle e de padronização da sociedade, contra os quais

²¹ No original: You saw the kid who works in the copy center, a month ago you saw this kid who can't remember to three-hole-punch and order or put colored slip sheets between the copy packets, but this kid was a god for ten minutes when you saw him kick the air out of a account representative twice his size the land on the man and pound him limp until the kid had to stop (p.48-49).

ele e seus seguidores lutam, transformando a violência numa forma de linguagem, ao mesmo tempo subversiva e redentora.

Muitos/as comentadores/as de *Clube da luta* costumam compará-lo ao filme *Beleza Americana*, de Sam Mendes, pois, além de terem sido lançados no mesmo ano, ambos apresentam narrativas em que “empresários tradicionais se rebelam contra as noções de masculinidade da classe-média” (MASLIN, 1999). Nesse sentido, Susan Faludi (1999) tece sua argumentação dando ênfase à crise a que seriam expostos os homens “saturados com imagens comerciais de masculinidade”, aprisionados em um ciclo de consumo e de modos de comportamento pré-definidos. Para Faludi, *Clube da luta* é “um incisivo drama de gênero” que, apesar de parecer tão sangrento quanto *Cães de Aluguel* (1992), de Quentin Tarantino, pode também ser visto como uma versão “gótica” de *Thelma & Louise* (1991), de Ridley Scott. As abordagens que enfocam questões de gênero acabam sendo uma constante na fortuna crítica de *Clube da luta*, e mesmo que nessa, como em outras perspectivas, não haja um consenso no que concerne ao modo como a obra articula essas questões, é salutar a sua revisão o para o entendimento de alguns aspectos do romance e do filme.

Kelly Robinson (2011), por exemplo, critica o pressuposto de Tyler — “O que você vê no clube da luta é uma geração de homens criados por mulheres”²² (CL, 58) — que coloca o feminino como produtor da cultura de consumo, o que faz com que, uma vez inseridos nessa cultura, os homens sejam usurpados de sua masculinidade, feminizados. Para Robinson, “a narrativa sobre a feminização do indivíduo (masculino) pelas forças sociais (femininas) é uma ficção sedutora que possui a força da ideologia — ou seja, ela não é entendida como ideológica porque foi naturalizada como ‘realidade’” (ROBINSON, Kelly, 2011). Em *Clube da luta*, segundo Robinson, exemplos dessa feminização podem ser encontrados “na obsessão que as personagens masculinas têm por compras, no predomínio do modelo terapêutico de afeto, na passividade produzida dentro do burocratizado ambiente de trabalho dos escritórios” (ROBINSON, Kelly, 2011). Ao final de seu argumento, Robinson — que, inclusive, critica a leitura feita por Susan Faludi, afirmando que esta, “apesar de seu feminismo”, acaba sendo “seduzida pela tese da feminização” —, num tom de apelo, declara que já é hora de “abandonar a ideia de que homens são feminizados pela cultura de consumo e a ideia de qualquer hibridismo nos limites entre masculino e feminino produz uma crise na cultura americana” (ROBINSON, Kelly, 2011). Cynthia A. Stark (2012), também analisando de forma negativa a representação dos papéis sociais de gênero, além de problematizar as noções

²² No original: What you see at fight club is a generation of men raised by women.

de masculino e feminino também discutidas por Robinson, tece uma crítica ao fato de que a única forma de redenção encontrada pela personagem Marla é juntar-se a um homem (que, dentre outras coisas, a havia tratado mal anteriormente), o que denota um alto grau de falta de “autorrespeito” por parte da personagem, além de reforçar o binarismo e a heteronormatividade nessa narrativa.

Porém, aqueles/as que leem de forma positiva os aspectos relacionados às questões de gênero em *Clube da luta*, encontram justamente em Marla uma das figuras que subvertem os padrões associados ao feminino e ao masculino, manifestando traços de comportamento que podem, inclusive, ser caracterizadas como feministas. Segundo Kate Robinson (2011), “Marla não é uma habitual ou facilmente identificável [como] personagem feminista”, o que faz com que algumas leituras feministas possam “repudiar o romance [*Clube da luta*] como misógino”. E completa: “Marla não é a personagem feminina que com quem as mulheres podem facilmente se identificar” (ROBINSON, Kate, 2011). Apesar disso, como afirma Michele Ferris (2006), Marla, “ao criar para si uma identidade que segue contra a corrente, ela reconhece e rejeita os ideais patriarcais de beleza, sucesso e felicidade”, e, abrindo mão dessas ideologias, acaba tornando-se “uma das personagens mais fortes de *Clube da luta*” (FERRIS, 2006). Diferente de Kelly Robinson, Ferris relaciona ao patriarcado, e não ao feminino, a sociedade de consumo, o que implica dizer que, nessa perspectiva, Marla, tanto quanto Jack e Tyler, é uma agente ativa na luta contra o consumismo desenfreado que caracteriza a sociedade ficcional apresentada em *Clube da luta*. De maneira semelhante, embora sem o enfoque feminista, Charles Guignon (2012) afirma que, apesar de “seu comportamento bizarro e aparentemente codependente, ela [Marla] manifesta uma coesão e estabilidade de caráter que vai muito além do que qualquer homem no filme demonstra” (GUIGNON, 2012, p. 48).

Como o/a leitor/a há de ver nos próximos capítulos, o meu argumento alinha-se a essa perspectiva que enxerga as construções de gênero como subversivas em *Clube da luta*, com uma ênfase especial no poder transgressor catalisado pela personagem Marla (como uma herdeira da tradição de personagens secundárias da ficção distópica).

Outro aspecto geralmente abordado nos comentários críticos sobre *Clube da luta* é o homoerotismo — muitas vezes como assunto subsidiário nas discussões que enfocam gênero, mas não se restringe a essas abordagens. Para Vox Day (2008), por exemplo, o romance de Palahniuk é uma alegoria para uma relação homoerótica e, “em um mundo sem metáforas, este livro com certeza teria sido publicado como *Clube da Foda*” (DAY, 2008, p. 150). Day, assim como Ferris e Thomas Peele (2001), encontra em várias passagens do romance e do

filme traços que revelam o quinhão homoerótico dessa obra, como, por exemplo, na cena de abertura (Figura 3), em que Tyler está com um revólver na boca de Jack: entendendo-se a arma como “um símbolo fálico de poder” (FERRIS, 2006), o “simbolismo” evocado por essa cena seria “óbvio” (PEELE, 2001). Segundo Cynthia Stark, “[e]m todos os aspectos, a exceção do sexual, Tyler e o narrador são íntimos” (STARK, 2012, p. 71), compartilhando sentimentos, pensamentos e experiências. Na adaptação fílmica, esse subtexto é reforçado em uma cena (Figura 4) em que Jack, que está preparando o café, arruma a gravata de Tyler, enquanto a narração *voiceover* diz: “Durante a semana a gente era Ozzie e Harriet” (UHLS, 2016, p. 275), fazendo uma alusão ao famoso casal do *sitcom* norte-americano *The adventures of Ozzie and Harriet* (1952-1966). Mas o homoerotismo não fica restrito a essas duas personagens (que, afinal, são a mesma). Ainda seguindo a leitura “simbólica” (ou alegórica), Vox Day chama atenção para o fato de que há uma constante troca de fluidos corporais entre as personagens masculinas: primeiramente, as lágrimas, no grupo de apoio para homens com câncer nos testículos, e, posteriormente, sangue e suor, no clube da luta. Em ambos os casos, a personagem de Robert Paulson (ou Big Bob) interage com Jack: como bem observa Jesse Kavadlo (2008), se, num primeiro momento (no grupo de apoio), os “tetões de cadela”²³ de Bob são uma fonte de alívio para o narrador — uma vez que é abraçado a Bob que Jack consegue chorar e, então, dormir —, num segundo momento (no clube da luta), esses mesmos seios são utilizados para asfixiar Jack.

Figura 3 — Tyler coloca o cano no revólver na boca de Jack



Fonte: *Clube da luta* (1999).

²³ No original: bitch tits.

Figura 4 — No café da manhã na Paper Street, Jack arruma a gravata de Tyler



Fonte: *Clube da luta* (1999).

Um rápido olhar para a condição de Bob pode revelar mais um traço de subversão dos padrões de gênero em *Clube da luta*: ele é um ex-fisiculturista que, por conta do consumo excessivo de anabolizantes, desenvolve um câncer, tem seus testículos removidos e desenvolve grandes seios, o que é explicado pelo narrador nos seguintes termos: “Ele tem tetos porque sua dose de testosterona é muito alta e, se você aumenta demais o nível desse hormônio, o corpo produz mais estrogênio para balancear”²⁴ (CL, p. 16). É a complexa condição dessa personagem que possibilita Peele afirmar que “Bob habita um espaço *queer*” dentro da narrativa, ou seja, “ele se encontra na divisa entre homem e mulher, uma vez que tem seios, mas não tem testículos” (PEELE, 2001, p. 863). Isso, segundo Peele, suscita questionamentos como o que é ser “um homem sem testículos” ou “um homem com seios”, e — de forma alternativa, entendendo Bob como uma mulher — o que “significa ser uma mulher com pênis” (PEELE, 2001, p. 863). É dessa forma que a teoria *queer* também possibilita uma perspectiva de leitura de *Clube da luta*.

Em se tratando da dimensão que envolve o processo cinematográfico de filmagem e distribuição de *Clube da luta*, Amy Taubin (1999), revelando o estranhamento que seria posteriormente amiúde discutido por outros/as críticos/as e estudiosos/as que viriam a escrever sobre *Clube da luta*, afirma que a obra traz à tela “ideias que você dificilmente encontra veiculadas de forma tão aberta em qualquer filme de Hollywood” (TAUBIN, 1999). Levar o romance de Palahniuk às telas, com produção da 20th Century Fox, é algo tão audacioso quanto controverso, afinal, um dos alvos do filme (ou melhor, de Tyler) são as grandes empresas e a propaganda: “Somos os filhos do meio da história”, afirma Durden,

²⁴ No original: Bob has tits because his testosterone ratio is too high. Raise the testosterone level too much, your body ups the estrogen to seek a balance.

“criados pela televisão para acreditar que um dia seremos milionários, astros de filme ou da música, mas não seremos”²⁵ (CL, p. 206) — “E estamos muito, muito putos”, acrescenta Jim Uhls (2016, p. 321) no roteiro.

Art Linson, um dos produtores do filme, é bem pragmático ao falar sobre essa questão:

Isso é muito simples. Você tem Brad Pitt e David Fincher juntos pela primeira vez depois de *Se7en*. Na última vez que esses caras trabalharam juntos, o filme rendeu \$300 milhões no mundo todo. Eles [os produtores] estão olhando para o custo disso e pensando, “Nós não seremos mortos por causa disso, não importa o que aconteça”. Eles não estão pensando, “Nós temos que colocar isso na tela. Eu nasci para fazer esse filme”. Nenhum executivo pensa assim (LINSON apud RAMEY, 2012, p. 32).

No entanto, isso não apaga o jogo de ironia (e autoironia) que envolve a adaptação e distribuição do filme pela Fox, acrescentando-se a essa discussão o fato de ser uma celebridade hollywoodiana, Brad Pitt, a pessoa que encarna as atitudes e dá voz aos pensamentos de Tyler Durden, tal como o citado anteriormente.²⁶

Mas Taubin também comenta outros aspectos do filme, e faz elogios à sua estética, alegando que “é necessário um novo vocabulário para descrever a vertiginosa representação do tempo e do espaço em *Clube da luta*”. E também, ecoando indiretamente algumas questões suscitadas por Maslin e Faludi, Taubin afirma que esse é “um filme de ação que é todo sobre interioridade”. É seguindo essa linha de pensamento que James Berardinelli (1999) afirma que essa narrativa é um “casamento entre adrenalina e inteligência”, cujo “estilo cinético, abordagem visceral, enredo atraente e poderosa mensagem social” fazem com que ele possa ser considerado o *Laranja Mecânica* (1972) dos anos 1990. Essa menção ao filme de Stanley Kubrick, que é uma adaptação do romance homônimo de Anthony Burgess publicado uma década antes, é algo muito relevante para os propósitos do presente trabalho, uma vez que conecta a obra de Palahniuk/Fincher à tradição das narrativas distópicas do século XX. A relação entre essas duas obras será mais bem analisada quando da discussão da violência na distopia.

Clube da luta foi objeto de análises as mais diversas, publicadas em periódicos ou coletâneas de artigos e ensaios. Dos aspectos abordados nessas análises, a relação com o campo da filosofia é uma constante, havendo textos que possuem como base teórica o pensamento de Friedrich Nietzsche (SKEES, 2012), o existencialismo de Jean-Paul Sartre

²⁵ No original: We are the middle children of history, raised by television to believe that someday we’ll be millionaires and movie stars and rock stars, but we won’t (p.165).

²⁶ Para mais comentários a respeito dessas contradições, cf. Sult, 1999; Giroux, 2006, p. 212; Skees, 2012, p. 19-20; Kavadlo, 2008, p. 20.

(VACKER, 2008), e há até quem estabeleça as conexões entre *Clube da luta*, Platão e Descartes (BAUER, 2012). Outra abordagem recorrente é a que se debruça sobre a psicologia das personagens, principalmente sobre as questões relacionadas à identidade (MINERBO et al., 2006; MANO, WEINMANN, 2013).

Mas há também trabalhos que se colocam em outra chave, propondo análises que eu caracterizaria como inusitadas em se tratando da obra em questão. Desse nicho, é possível citar, por exemplo, a leitura de Galvin P. Chow (2008), segundo quem *Clube da luta* é uma versão adulta do quadrinho *Calvin & Hobbes*, de Bill Watterson, na qual Jack seria Calvin e Tyler, seu amigo imaginário, o tigre Hobbes. Chow vai ainda mais longe ao afirmar que o G.R.O.S.S. (Get Rid of Slimy Girls [Livre-se de meninas pegajosas]), grupo criado por Calvin, é uma versão prototípica do clube da luta. Para Uri Dowbenko (2008), *Clube da luta* é uma obra que revela segredos sobre um suposto programa secreto de controle de mentes, responsável por induzir pessoas à violência através de mensagens subliminares — Dowbenko, inclusive, usa como “base teórica” um livro (*Paperclip dolls*, de Annie MacKenna) que é um relato de uma pessoa que alega ter sobrevivido e se recuperado da exposição a essas técnicas de controle da mente. Há ainda o trabalho de Ben Caplan (2012), cujo argumento central é de que *Clube da luta* é, na verdade, uma comédia romântica, e tudo que é feito por Jack/Tyler, o é apenas para conquistar Marla. Em seu livro, Mark Ramey cita até uma “análise” feita por um site cristão norte-americano chamado *Screen It*, em que são catalogados todos os palavrões ditos no filme: no mínimo, “75 palavras f”, “19 palavras ‘s’”²⁷ etc. (RAMEY, 2012, p. 50).

Embora alguns dos trabalhos citados até então não contribuam diretamente para a perspectiva de análise aqui desenvolvida — e, em alguns casos, mesmo não concordando com certas abordagens —, julguei importante trazê-los para esta introdução, como uma forma de evidenciar o fato de que uma mesma obra pode ser interpretada de maneiras diferentes por diferentes leitores/as. Inclusive, em entrevista concedida ao *The Onion A.V. Club*, quando perguntado se havia “uma maneira errada de ler sua obra”, Chuck Palahniuk respondeu:

Não. Eu aceito toda aquela ideia do Roland Barthes sobre a morte do autor. As pessoas irão trazer o seu próprio conjunto de conhecimentos, sua própria experiência, a qualquer coisa [que façam]. Isto provavelmente será, para elas, algo que contradiz o que isto foi para você. Eu não posso controlar isso, então, sequer irei me preocupar (PALAHNIUK, 2002).

²⁷ S de “shit”, que significa “merda”.

Com base nisso, posso afirmar que a minha leitura não é a correta, mas é mais uma tentativa de entender essa obra, ou pelo menos aquilo que nela escolhi analisar: o utopismo, e, mais especificamente, a distopia. E essa reflexão, acredito, será a minha contribuição tanto para os/as interessados no romance de Palahniuk e no filme de Fincher quanto para aqueles/as cujo interesse é o gênero distópico. Embora esta não seja uma obra constantemente referida como distópica, como afirma Tom Moylan,

alguns textos pretendidos (e marcados internamente) como utopias ou distopias (*ou talvez não escritos dentro de uma estratégia utópica/distópica*) podem ser recebidos pelos leitores e leitoras como utópicos ou distópicos de acordo com seus próprios julgamentos estéticos e políticos (MOYLAN, 2016, p. 91-92, grifos meus).

Evidentemente, outras pessoas já teceram comentários sobre essa relação entre o *Clube da luta* e a distopia, alguns de caráter mais informal, como as publicações em *blogs* pessoais, e outros, mais comprometidos com a reflexão teórica, como no caso dos artigos acadêmicos. Do primeiro grupo, cito aqui os textos de Stevie²⁸ (2010) e Kevin Eng (2015), os quais, mesmo sem o embasamento teórico que caracteriza a pesquisa acadêmica (ou livres das amarras do jargão acadêmico), refletem sobre o próprio gênero distópico. Eng, por exemplo, revela em seu texto um estranhamento seguido de iluminação no que concerne à distopia: como todas as distopias que havia visto até então eram ficção científica, logo, para ele, “a ficção distópica sempre foi também ficção científica” (ENG, 2015), um pensamento que é amplamente difundido entre pesquisadores/as e diletantes, mas que é posto em cheque por obras como *Clube da luta*, uma vez que nem o romance nem o filme lançam mão de artifícios científicos (ou pseudocientíficos) na construção de seu universo ficcional. Nesse ponto, os textos de Eng e Stevie dialogam: eles reconhecem que a ausência da projeção da trama em um espaço-tempo futuro faz com que a distopia seja o aqui-e-agora que nos cerca. Stevie, cujo texto é uma análise comparativa entre os romances *Admirável mundo novo* e *Clube da luta*, termina a sua reflexão afirmando que enquanto a obra de Huxley contém um alerta acerca da

sociedade superficial, espiritualmente estéril, impulsionada pelo consumo que nós herdaremos se, enquanto raça, tomarmos as decisões erradas, *Clube da luta* é uma acusação do mundo que escolhemos para nós mesmos, não menos profundo, não mais significativo e não menos distópico daquele que Huxley esperava que nós evitássemos (STEVIE, 2010).

Além de chamar a atenção para esta quebra nos protocolos narrativos da FC distópica, o que acaba levando a uma nova reflexão acerca dos parâmetros utilizados para a definição da distopia enquanto gênero literário, a constatação a que chega Stevie sobre a condição do

²⁸ Em seu *blog*, o autor identifica-se apenas com o primeiro (que pode, inclusive, ser fictício).

mundo contemporâneo parece realmente inevitável. Infelizmente, até estudiosos/as do utopismo também compartilham dessa opinião, a exemplo de Tom Moylan que, no prefácio de *Distopia: fragmentos de um céu límpido*, afirma que “[a] Terra em 2016 é, sem dúvida, um mundo distópico” (MOYLAN, 2016, p. 16).

A tônica desses tempos sombrios tem estado presente em muitas obras de grande circulação, de forma mais acentuada naquelas da virada do século, haja vista, por exemplo, o número de produções cinematográficas (algumas distópicas) cujo argumento central consiste em um questionamento dos limites da realidade ou mesmo uma denúncia da artificialidade de realidades pré-fabricadas, tais como em *Cidade das sombras* (1998), de Alex Proyas, *O show de Truman* (1998), de Peter Weir, e *Matrix* (1999), das irmãs Wachowski. É possível dizer que *Clube de luta* também se insere nesse grupo de filmes, mas com a substancial diferença de que a realidade doentia vivenciada pelas pessoas daquela sociedade ficcional não foi construída nem é mantida por forças outras que não essas próprias pessoas (aí incluso o próprio protagonista), fato que torna ainda mais complexa a distinção entre as tendências que procuram romper com o controle do sistema e as forças mantenedoras desse sistema — ou a clássica oposição hollywoodiana entre mocinhos e bandidos. Bernard Bradshaw (1999), apesar da crítica negativa que fez ao filme, conseguiu capturar como poucos/as a complexidade dessas relações ao caracterizar Tyler Durden como um “anti-herói *zeitgeist*”, ou seja, aquele que, tendo captado o espírito de sua época, chega à conclusão que o melhor a ser feito é destruir a civilização e o que ela construiu para poder salvar a Terra.

Dos estudos que enfocaram a relação entre *Clube da luta* e distopia a partir de uma perspectiva acadêmica (ou seja, ao mesmo tempo munidos e reféns do jargão da academia, diferente dos dois comentários mencionados acima), cito também dois trabalhos: o de Richard Erlich (2001)²⁹ e o de Philip E. Wegner (2003).

Wegner, além de *Clube da luta*, analisa *Ghost Dog: the way of a samurai* (1999), de Jim Jarmusch. Em seu texto, a partir das teorizações de Tom Moylan, ele discorre sobre as características da distopia, chamando atenção para o fato de que muitas obras distópicas, quando não tendem quase que completamente para a Anti-Utopia (como nas distopias clássicas), conservam em si, pelo menos, o seu “vírus dormente” (como no caso das distopias críticas). O argumento central de Wegner é que, “mais que um vírus, tal tendência em direção à Anti-Utopia deveria ser concebida como uma herança *genética* na própria estrutura formal

²⁹ O texto de Erlich, disponibilizado pelo próprio autor na plataforma Academia.edu, trata-se de uma “cópia para leitura”, provavelmente utilizada por ele para a fala proferida na 26ª conferência anual da Society for Utopian Studies, ocorrida em Outubro de 2001, em Buffalo-NY.

da distopia, um legado de suas raízes nas tradições da literatura naturalista” (WEGNER, 2003, p. 170). Como consequência disso, grande parte das narrativas distópicas do século XX terá como característica o desejo por uma mudança radical que, no entanto, não consegue encontrar os meios de vir a ser, o que as fará oscilar “entre a abertura radical da Utopia e o fechamento asfixiante do Naturalismo” (WEGNER, 2003, p. 173), o que, para Wegner, é o que acontece na obra de Palahniuk/Fincher.

Já o texto de Richard Erlich, embora breve, estabelece algumas conexões entre *Clube da luta* e a tradição dos utopismos literários. Para ele, tanto o romance quanto o filme possuem elementos de uma “sátira sofisticada”. Além disso, Erlich elenca uma série de espaços eutópicos (ou seja, bons lugares) dentro daquele universo ficcional, que vão desde os grupos de apoio frequentados pelo protagonista à “eutopia primitivista de caça e coleta” (ERLICH, 2001, p. 4) que é vislumbrada por Tyler e que seria alcançada por meio do *Project Mayhem*. Em uma afirmação que fica entre o chiste (pelo tom paródico) e a advertência, Erlich afirma que a

A Primeira Regra da crítica ao *Clube da luta* é sempre lembrar-se de que as personagens principais são pessoas doentias. E as personagens secundárias e menores também têm seus problemas. E a Segunda Regra da crítica ao *Clube da luta* é escutar cuidadosamente o que essas personagens têm a nos dizer (ERLICH, 2001, p. 2).

A primeira regra sugerida por Erlich é um importante lembrete para evitar que os/as leitores/as críticos/as da obra em questão façam como Giroux, que, segundo Kavadlo, acaba substituindo “o que o filme e o romance *descrevem* por aquilo que eles, derradeiramente, *prescrevem*” (KAVADLO, 2008, p.21). A segunda regra de Erlich, que estabelece uma relação paradoxal com a primeira — e que, justamente por isso, capta tão bem o espírito irônico presente no romance e no filme —, tem uma forte relação com o que afirma Gustavo Bernardo, em outro contexto, quando da análise de *Dom Quixote*: “O louco aparece na ficção para declarar verdades incômodas” (BERNARDO, 2010, p.68). Em suma, embora apresentem sérios problemas psicológicos, identitários, as personagens de *Clube da luta* têm muito a dizer sobre o universo ficcional em que habitam e sobre a própria narrativa a qual estão textualmente imbricadas, mas isso não significa que elas são capazes de formular e emitir respostas coesas para problemas que existam dentro ou fora da ficção.

2 À SOMBRA DA BABEL: REFLEXÕES SOBRE A FICÇÃO DISTÓPICA

2.1 A ficção distópica

Como é de se esperar, qualquer trabalho que se proponha a investigar um conceito há de se deparar com uma gama de possibilidades de definição, que se completam ou se excluem mutuamente, oferecendo várias rotas de entrada, entroncamentos e bifurcações que exigem do/a pesquisador/a, ao mesmo tempo, uma postura mais flexível no que diz respeito às várias formas de leitura e interpretação de obras e conceitos, mas também uma delimitação muito lúcida de seus objetivos, de forma a evitar perder-se nos caminhos teóricos que, de tão plurais, muito facilmente convertem-se em labirintos. Em se tratando do estudo das distopias e utopias, a situação não é diferente. “Como na maioria dos assuntos”, afirma Lyman Tower Sargent, “existem discordâncias no que tange à definição” (SARGENT, 2010, p. 5). Darko Suvin, por sua vez, é menos tranquilizador em sua visão sobre essas discordâncias: “O discurso em torno da utopia (e do utopismo) não está longe da Torre de Babel” (SUVIN, 2003, p. 188). Diante disso, entendo como necessária uma explanação, ainda que breve, do utopismo, ao qual a utopia e a distopia estão ligadas de forma indissociável.

De acordo com Sargent, algo que acaba confundindo muitas pessoas, mas é um passo importante para dar início à discussão, é a devida diferenciação entre o utopismo “enquanto categoria geral e a utopia enquanto gênero literário”, entendendo-se o primeiro como “os sonhos e pesadelos que dizem respeito à maneira pela qual grupos de pessoas organizam suas vidas e que normalmente vislumbram uma sociedade radicalmente diferente daquela na qual vivem esses/as sonhadores/as” (SARGENT, 2010, p. 5), e o segundo como o gênero cuja obra fundadora é a *Utopia*, de Thomas More.

Os estudos de Sargent, que é bibliógrafo e um pesquisador que tem dedicado a maior parte de sua vida ao estudo do utopismo, com trabalhos publicados (escritos e reescritos) desde a década de 1960, possui uma característica peculiar e, em certos aspectos, de grande valia para o estudo do utopismo — sua obsessão taxonômica. Desde seus primeiros ensaios, esse pensador vem desenvolvendo uma espécie de glossário dos estudos utópicos, definindo cada uma de suas manifestações textuais (utopia, eutopia, antiutopia, distopia, utopia crítica etc.). Uma importante divisão proposta por Sargent, que é amplamente aceita entre os/as pesquisadores/as da área, diz respeito às três faces do utopismo. São elas: a utopia literária, a prática utópica e a teoria social utópica. Aqui o foco é a primeira dessas três manifestações do

utopismo — muito embora as reflexões sobre a literatura utópica acabem, inevitavelmente, estabelecendo relações com as outras duas faces.

A palavra *utopia* foi criada por Thomas More para dar nome à ilha existente em sua obra ficcional publicada em 1516.³⁰ Essa obra “descreve um Estado imaginário sem propriedade privada nem dinheiro, preocupado com a felicidade coletiva e a organização da produção” (NEVES, 1997, p. 6), e com base em rígidos princípios éticos. A organização social dessa ilha é descrita de forma que, em comparação com a Inglaterra do século XVI, pareça tratar-se de um mundo melhor. No entanto, a palavra inventada por More é um trocadilho criado a partir dos sufixos gregos *eu* e *ou*, que faz com que *utopia* tanto possa significar *bom lugar* (*eu* = bom, *topos* = lugar) como também *lugar nenhum* (*ou* = não) (ERICKSON; ERICKSON, 2006); ou seja, a utopia pode ser entendida como o bom lugar que não existe. Por conta dessa proposital ambiguidade, alguns/mas pesquisadores/as da área dos Estudos Críticos da Utopia, quando querem enfatizar que determinada obra (ou determinado espaço dentro de uma obra) descreve uma sociedade melhor, preferem utilizar o termo “eutopia”. Em termos formais, o livro escrito por Thomas More emula gêneros anteriores e contemporâneos à sua criação, tais como o diálogo socrático (estabelecendo, inclusive, uma forte relação intertextual com *A República*, de Platão), as alegorias medievais, a sátira, os espelhos de príncipe, a narrativa de viagem, dando origem a um gênero híbrido, posteriormente exercitado por outros/as autores/as.³¹

Como a utopia “nega as contradições em um sistema social forjando visões do que ainda não é realizado na teoria ou na prática” (MOYLAN, 1986, p.1-2), ao longo dos anos, o gênero utópico foi passando por mudanças, de forma a sempre tecer críticas e gerar imagens alternativas de esperança significativas para os momentos sócio-históricos em que eram gestadas — muito embora, diga-se, grande parte da ficção utópica escrita ao longo dos séculos continua a significar, estética e politicamente, nos dias de hoje. No século XX, a “crítica mais radical de que o gênero é capaz fugiu para as montanhas da negatividade e

³⁰ O título original da obra é *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* [Livrinho realmente de ouro, não menos útil que divertido, sobre o melhor estado de uma república que existe na nova ilha Utopia]. Posteriormente, em 1551, o livro foi traduzido para o inglês por Ralph Robinson e passou a ser referido apenas como *Utopia*.

³¹ Conforme explica Sargent (2010), embora a palavra *utopia* tenha sido criada por More no século XVI, a ideia da utopia é muito mais antiga, sendo possível encontrar traços utópicos no Éden cristão, na Idade do Ouro da mitologia grega, na festividade da Saturnália romana, no mito do Jardim do Pessegueiro chinês, na Cocanha medieval etc. Após More, uma vez estabelecidas as bases do gênero utópico, muitos/as escritores/as se aventuraram na criação de suas próprias utopias, dentre as quais estão *Cidade do Sol* (1602), de Tommaso Campanella, *Nova Atlântida* (1624), de Francis Bacon, *Looking Backward* (1888), de Edward Bellamy, entre outras.

ressurgiu como a distopia, uma narrativa que retrata uma sociedade pior do que a existente” (MOYLAN, 1986, p. 9). É certo que traços da distopia já existiam na literatura anterior ao século XX, porém, é a partir desse momento que esses traços são desenvolvidos em uma forma narrativa distinta.³²

Moylan (2016) considera o conto “A máquina para”, do britânico E. M. Forster, publicado em 1909, como a obra que, à maneira da *Utopia*, condensa, de uma forma significativamente nova, certas tendências narrativas que, em maior ou menor grau, já estavam presentes em obras anteriores (Mary Shelley, Jack London, H. G. Wells) que viriam a se tornar recorrentes nas ficções distópicas do século XX. Essa história de Forster se passa em um mundo pós-apocalíptico em que as pessoas vivem no subsolo, uma vez que a superfície da Terra é (supostamente) inabitável. Subtraídas do contato humano, residindo em pequenos cubículos equipados para prover todas as suas necessidades, as pessoas vivem ao mesmo tempo aos cuidados e sob o controle da Máquina. Há neste conto, segundo Moylan, “um típico conflito distópico entre a ordem estabelecida e o potencial dissidente” (MOYLAN, 2016, p. 30). Neste caso, a ordem estabelecida é a própria Máquina que, “[o]riginalmente produzida para servir à humanidade [...] (como as inteligências artificiais de contos e filmes de ficção científica posteriores), atingiu autonomia e agora gerencia seus criadores” (MOYLAN, 2016, p. 31); o dissidente potencial é Kuno — personagem caracterizado por Moylan como um “desajustado” naquela sociedade —, que questiona e se insurge contra o modo de vida imposto pela Máquina.

Se nas narrativas utópicas o *bom lugar* é geralmente um *outro lugar*, ao qual se tem acesso apenas através do relato de alguém que lá esteve — como ocorre no livro de More, por exemplo, em que o navegante português Rafael Hitlodeu viaja à ilha de Utopia, aprende as características daquela sociedade e retorna à Inglaterra para relatar sua experiência —, nas distopias, “o texto normalmente começa diretamente no terrível mundo novo” (MOYLAN, 2016, p.80-81). Apesar disso, “o elemento de estranhamento textual permanece em efeito, pois ‘o foco é frequentemente sobre a personagem que questiona’ a sociedade distópica (BACCOLINI, 1992, p. 140)” (MOYLAN, 20016, p.81), como a personagem do conto de Forster. E mesmo que não haja uma

trama eutópica de deslocamento, educação e retorno do visitante, a distopia gera seu próprio relato didático no encontro crítico que ocorre quando o/a

³²Até mesmo o termo *distopia*, significando “mal lugar”, já havia aparecido antes, no romance *Apollo's golden days* (1747), de Henry Lewis Younge, e em um discurso proferido pelo filósofo John Stuart Mill no Parlamento inglês, em 1868 (SARGENT, 2005, p. 154-155).

cidadã/o confronta, ou é confrontado/a, pelas contradições da sociedade que é apresentada desde a primeira página (MOYLAN, 2016, p. 81).

Assim, é por meio do “relato didático” que é dada às personagens (mas, principalmente, a nós, enquanto leitores/as) a explicação acerca do modo de funcionamento das sociedades totalitárias das narrativas distópicas. Exemplos desse artifício, presente em várias narrativas do gênero, podem ser encontrados nos diálogos entre o Sr. Selvagem e Mustafá Mond, em *Admirável mundo novo*, e entre Winston Smith e O’Brien, em *1984* (na célebre cena de tortura que ocorre no quarto 101), ocasiões em que estão face a face os desajustados e os representantes do poder hegemônico.

Dando prosseguimento à definição das características da ficção distópica— e mais uma vez por contraste —, cito esta diferenciação que faz Sargent entre a distopia e a eutopia, fazendo um paralelo com a tradição das lamentações³³:

A distopia tradicional era uma extrapolação do presente, que envolvia um alerta [em relação ao futuro]. A eutopia diz que se você tem se comportado de determinada maneira, será recompensado com isso. A distopia, como na tradição das lamentações, diz que se você tem se comportado de determinada maneira, é assim que você vai ser punido (SARGENT, 1994, p. 8).

Mesmo maniqueísta, essa colocação de Sargent revela mais uma característica marcante das distopias — o alerta de um porvir trágico, catastrófico. Muitas narrativas distópicas apresentam sociedades futurísticas, nas quais os problemas do tempo histórico do/a autor/a são projetados de forma exagerada, como se observados através de uma lente de aumento. Ou seja, o alerta mencionado no argumento de Sargent está sempre carregado de uma certa crítica e funciona como um modo de especular acerca de onde chegará determinada sociedade, no futuro, caso alguns problemas do presente não sejam resolvidos.

De fato, cada uma das três narrativas consideradas como aquelas que consolidaram as bases da narrativa distópica — *Nós*, *Admirável mundo novo* e *1984*—, criticam e satirizam tendências totalitárias emergentes na primeira metade do século XX. Evanir Pavloski (2014) assim define esse conjunto de obras: “Zamiatin, Huxley e Orwell representam, em suas obras, sociedades nas quais a estabilidade foi indiscutivelmente alcançada, tendo como custo, entretanto, a erradicação de qualquer forma de liberdade individual” (PAVLOSKI, 2014, p. 73).

³³ Em inglês, *jeremiad* é o nome utilizado para caracterizar textos em prosa ou verso, escritos em tom lamurioso. Esta palavra é um epônimo, em homenagem ao profeta Jeremias, que escreveu o *Livro das lamentações*, no qual descreve a destruição de Jerusalém pelo imperador babilônico Nabucodonosor. Em seus argumentos, Jeremias afirma que tal destruição é uma punição divina por conta dos pecados cometidos pelo povo de Jerusalém.

Acredito que se, como afirma Ruth Levitas, as três funções potenciais da utopia são “compensação, crítica e mudança” (2001, p. 28), na distopia — enquanto espelho invertido da utopia, como alega o senso comum — as características determinantes seriam a privação, a alienação e a padronização, pois, nesses romances, as personagens são: 1) privadas do acesso aos fatos históricos e à literatura (uma vez que os meios de comunicação e as fontes de conhecimento são controlados e comprometidos pela ideologia dos Estados), bem como do direito à livre expressão (em alguns casos, como em *1984*, a privação também está relacionada aos elementos básicos da subsistência, como alimentação); 2) obrigadas a se conformarem com a atual situação social, sobretudo porque, com o apagamento da História, já não há com o que comparar a situação em que vivem; isso, somado ao fato de que qualquer comportamento que venha a divergir da política do poder hegemônico acarreta punições severas, faz com que as personagens vivam em estado de constante alienação; 3) forçadas a aderir a um padrão de vestimenta e comportamento que tende a excluir traços de individualidade.³⁴

Krishan Kumar (2013) afirma que “os alvos da distopia têm sido algumas das mais queridas pedras-de-toque (o que outros/as têm chamado de ‘grandes narrativas’) da modernidade: razão e revolução, ciência e socialismo, a ideia de progresso e a fé no futuro” (KUMAR, 2013, p. 19). E, de fato, os romances Zamyatin, Huxley e Orwell, cada um a seu modo, questionam as “grandes narrativas” da modernidade, bem como satirizam as aspirações utópicas na criação de regimes igualitários que, como utopias deterioradas, acabam transformando-se em verdadeiras tiranias.

Moylan (2016) refere-se aos três romances supracitados (e ao conto de Forster) como “distopias clássicas”, uma vez que foram eles os responsáveis por tipificar esse gênero, estabelecendo as suas características temáticas e formais, ainda na primeira metade do século XX. Há nessas distopias clássicas, segundo Moylan, uma tendência ao final fechado em termos de possibilidades de mudança da sociedade ficcional, uma vez que as tentativas de modificação dos paradigmas dos Estados totalitários são cooptadas pelo poder hegemônico, fazendo com que essas sociedades distópicas, ao fim das narrativas, permaneçam da mesma

³⁴ É importante ressaltar que esses traços, que aqui denomino como constituintes do gênero distópico, podem muito facilmente ser encontrados já na *Utopia* de More. Como afirma Ana Cláudia Aymoré Martins (2007, p. 55), “na construção deste ‘Estado de Bem-Estar Público’, as expressões individuais ‘indesejadas’ (cobiça, luxúria, agressividade) são eliminadas por meio de um cuidadoso processo educativo que privilegia o racional em detrimento dos desejos e dos instintos”, e isso, somado ao fato de que “severos castigos são impostos aos que cometem adultério, excedem-se no prazer da ociosidade ou renegam a existência de Deus”, revela “o latente, mas poderoso, autoritarismo” que acomete às utopias. Assim, a complexidade da obra do humanista inglês, sapientissimamente alicerçada na ambiguidade e na ironia, faz com que o próprio texto já contenha em si o seu oposto, ou a sua própria crítica.

forma como se apresentavam no início, deixando as possibilidades de mudança (quando há) para além das páginas do livro.

Com base nas reflexões teóricas de Sargent, Ildney Cavalcanti, Raffaella Baccolini e Peter Fitting, Moylan sinaliza uma nova guinada na ficção distópica que ele, como os/as citados/as, chama de “distopia crítica” — muito embora cada um/a dos/as estudiosos/as citados/as por Moylan tenha identificado e conceituado essa categoria em pesquisas anteriores e/ou paralelas à dele e a partir de perspectivas distintas. De modo geral, como nas utopias críticas das décadas de 1960 e 1970, essas distopias revelam um grau de autorreflexividade no que concerne às limitações dos projetos utópicos/distópicos e à consciência do uso da linguagem “como ele mesmo um ato de esperança” (CAVALCANTI apud MOYLAN, 2016, p. 152) dentro do universo opressor das distopias. Mas, sobretudo, o que há de mais significativa nelas é o fato de trazerem para dentro da narrativa os enclaves eutópicos que, na distopia clássica, ficavam sempre para além das páginas do livro, apenas no nível da possibilidade (quando havia). “As novas distopias críticas”, afirmam Baccolini e Moylan, “permitem aos/às leitores/as e aos/às protagonistas a esperança de resistir ao fechamento: o final ambíguo, aberto, desses romances mantém o impulso utópico *dentro* da obra” (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 7, grifo dos/as autores/as), como pode ser observado em *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood, e *He, she and it* (1991), de Marge Piercy.

Atento a essas nuances da narrativa distópica, Moylan reconhece que, embora elas sejam pessimistas — porque forjam em suas construções sempre os piores cenários do destino da humanidade —, não o são da mesma maneira: há as que apresentam um pessimismo utópico, já outras, um pessimismo antiutópico. A primeira forma está ligada ao que Søren Baggesen, com base na discussão dos conceitos de *Latenz* e *Tendenz* do filósofo alemão Ernst Bloch, chama de pessimismo militante, que vê o mundo como “ainda não resolvido”, enquanto a segunda deriva do pessimismo resignado, que vê o mundo como “já decidido” (BAGGESEN, 1987, p. 35-36). Moylan, então, elenca três possibilidades de configuração que podem ser adotadas pelas distopias:

Embora todo texto distópico ofereça uma apresentação detalhada e pessimista da pior das alternativas sociais, alguns afiliam-se com uma tendência utópica quando mantêm um horizonte de esperança (ou pelo menos convidam leituras que o façam), enquanto outros apenas parecem ser aliados distópicos da Utopia à medida que retêm uma disposição antiutópica que exclui toda possibilidade de transformação; e ainda outros negociam estrategicamente posições ambíguas em algum lugar ao longo do *continuum* antinômico [entre Utopia e Anti-Utopia] (MOYLAN, 2016, p. 84).

Ao distinguir essas três formas de configuração da narrativa distópica, Moylan propõe uma definição mais flexível para esse gênero ficcional e circunscreve a complexa relação que ele estabelece com as categorias mais amplas da Utopia e da Anti-Utopia — as quais Moylan grafa com letras maiúsculas para que não se confundam com as suas respectivas formas textuais (utopia e antiutopia).

Conforme havia salientado no início desta seção, a falta de consenso terminológico nos estudos sobre utopia acaba gerando um efeito babélico (para usar a imagem de Suvin). O que acontece é que alguns/mas pensadores/as, ao longo de suas reflexões, vão criando seus próprios vocabulários, o que faz com que, às vezes, um mesmo conceito possa ser nomeado de forma distinta num/a e noutra/a autor/a — embora haja casos em que a divergência não é apenas de ordem terminológica. Grosso modo, no caso em questão, a Utopia a que se refere Moylan, enquanto categoria mais ampla, distinta de sua manifestação textual (a utopia), possui estreitas similaridades com o conceito de utopismo conforme definido por Sargent. Por ser um fenômeno mais abrangente, a Utopia englobaria a utopia, ou, dito de outra maneira, esta última, enquanto forma textual, seria uma das manifestações da primeira. O par antinômico Utopia - Anti-Utopia, de Moylan — ou, melhor dizendo, esse modo de reflexão acerca do fenômeno da Utopia em que a consideração de sua nênese antitética se faz necessária e imprescindível para o seu entendimento como um todo —, pode ser encontrado nas reflexões de Sargent como utopismo e antiutopismo, e ainda em Kumar, como posicionamento utópico e posicionamento antiutópico (*utopian and anti-utopian temperament*) — em todos os casos, remetendo a noções abrangentes, que englobam desde as manifestações mais ontológicas, como os sonhos, à teoria social e política, das comunidades intencionais aos artefatos artísticos.

Embora adote uma perspectiva que amalgama as categorias mais amplas e as suas formas textuais — pois o que postula como posicionamentos utópicos e antiutópicos restringe-se ao nível da intenção autoral —, e apesar de considerar antiutopia e distopia como termos equivalentes, Krishan Kumar tece importantes reflexões sobre o par antinômico em questão: “como um pesadelo para seu sonho, como um trocista e malévolo *doppelgänger*, a antiutopia tem perseguido a utopia desde o início”, pois que “o próprio anúncio da utopia provocou quase que imediatamente o eco zombeteiro, contrário, da antiutopia” (KUMAR, 1987, p. 99-100). Kumar assinala a interdependência entre essas duas forças sócio-históricas, mas afirma que a relação entre elas não é “simétrica, igual”, uma vez que a “antiutopia é moldada pela utopia e dela se alimenta de forma parasitária” (KUMAR, 1987, p. 100). Para Kumar, a utopia seria uma espécie de modelo “original”, enquanto a antiutopia, a sua “cópia”,

“uma imagem distorcida, vista em um espelho quebrado” (KUMAR, 1987, p. 100). Apesar disso, Kumar reconhece que esse par — com seu constante jogo de “desafio e resposta” — jamais conseguiu separar-se completamente, “nem poderiam”, pois sua “união era [e é] uma necessidade para a sua mútua continuidade de sobrevivência” (KUMAR, 1987, p. 26).

Em seus estudos, Sargent assim define a antiutopia: “uma sociedade não existente, descrita de forma minuciosa e normalmente localizada em um tempo e espaço que o/a autor/a desejou mostrar a um/a leitor/a contemporâneo/a como uma *crítica ao utopismo ou a uma eutopia específica*” (SARGENT, 1994, p. 9). Embora, de fato, essa crítica ao utopismo ou a uma eutopia em particular seja um dos traços distintivos da antiutopia, é bem verdade que esses mesmos traços também podem ser encontrados em textos utópicos³⁵ ou distópicos. Por ser escrita ao estilo de um verbete, essa definição tende a simplificar um pouco uma discussão mais profunda, mas não está incorreta. O fato é que o texto antiutópico não apenas manifesta uma crítica ao utopismo ou a uma eutopia: enquanto expressão textual da Anti-Utopia, a ficção antiutópica, com seu eco zombeteiro e sua forma especular distorcida, posiciona-se no extremo oposto da Utopia, conservando uma postura resignada, calcada na desesperança, o que, dentre outros aspectos, manifesta-se pela sua tendência narrativa ao final fechado (em oposição ao final em aberto) em termos de possibilidade de mudança dos paradigmas da sociedade ficcional apresentada nessas obras. É seguindo semelhante raciocínio que Moylan sugere “denominar o texto que recusa qualquer esperança e esforço utópicos uma *antiutopia* e o que entra na contenda entre Utopia e Anti-Utopia (aparecendo numa posição diferente em cada texto) uma *distopia*” (MOYLAN, 2016, p. 69). Nesse sentido, confundir distopia e antiutopia seria um equívoco, da mesma forma que pensar que o contrário da utopia seria a distopia.

2.2 Repensando a ficção distópica a partir de *Clube da luta*

Para empreender uma leitura de *Clube da luta* sob a perspectiva dos Estudos Críticos da Utopia, e, de forma mais específica, para ler *Clube da luta* como uma obra distópica, preciso ir de encontro a, ou melhor — para dizê-lo de forma mais suave —, repensar algumas teorizações acerca do utopismo que muito se aproximam de axiomas. No entanto, não se trata de apontar deméritos no pensamento deste/a ou daquele/a pensador/a, mas apenas uma tentativa de ampliar os horizontes da distopia enquanto gênero literário.

³⁵ Cf. nota 36, acima.

No prefácio de *Distopia: fragmentos de um céu límpido*, Tom Moylan, lembrando uma lição básica de metodologia científica, pede aos/às seus/suas leitores/as que não usem as suas teorizações “sem antes analisar cuidadosamente a relação disso com a especificidade de seus próprios estudos”. E aconselha:

entendam o paradigma crítico oferecido aqui; depois, no momento seguinte, o leve para o novo contexto do seu estudo em questão; e, finalmente, critique e mude o paradigma original na produção dessa nova análise, para que assim ele, o paradigma, possa dialogar, de forma precisa e eficiente, com a condição e com o ponto de vista da sua nova situação (MOYLAN, 2016, p. 24).

É com base nesse pensamento que me proponho a revisar alguns paradigmas desse campo de estudos. E para iniciar esta reflexão, trago a já bastante conhecida e amplamente aceita definição de utopia de Sargent: “uma sociedade não existente, descrita de forma minuciosa e normalmente localizada em um *tempo e espaço* que o/a autor/a desejou mostrar a um/a leitor/a *contemporâneo/a* como *melhor* que a sociedade em que este/a leitor/a vive” (SARGENT, 1994, p. 9, grifos meus). Para definir a distopia (ou utopia negativa), Sargent apenas substitui o comparativo *melhor* por *pior*.

Se, por um lado, entendo a importância epistemológica das definições, que geralmente servem como pontos de partida para uma discussão crítica e aprofundada a respeito de determinados conceitos, por outro, não desprezo o caráter sempre problemático dessas tentativas de delimitação de ideias complexas e dinâmicas. Reconheço que a supracitada definição de Sargent é de uma concisão e uma clareza fundamentais para o entendimento do conceito em questão, porém, preciso reconsiderar alguns termos do excerto para poder configurar uma hermenêutica da distopia que contemple a análise de *Clube da luta* aqui empreendida.

O primeiro aspecto que gostaria de problematizar é o “tempo e espaço” do qual fala Sargent. Na ficção distópica, esse tempo geralmente é o futuro, seja ele próximo ou distante. Como é sabido, o deslocamento espaço-temporal é uma característica recorrente na ficção científica, e “[o] entendimento de que a sociopolítica não pode mudar sem que todos os outros aspectos da vida também mudem, fez com que a FC se tornasse o *locus* privilegiado da ficção utópica no século XX” (SUVIN, 2003, p. 188) — na concepção de Suvin, a ficção utópica subdivide-se em eutopia e distopia, conforme discuto adiante.

De fato, os avanços científicos e a criação de aparatos tecnológicos que mudam radicalmente a forma como se estruturam as sociedades nas narrativas distópicas sempre são motivados pelo controle que o poder hegemônico precisa exercer sobre os indivíduos para

manter o regime totalitário. As teletelas em *1984* e os muros de vidro em *Nós*, a criação de bebês em laboratório (e seu o condicionamento social via hipnopédia) em *Admirável mundo novo*, as casas à prova de fogo e o cão de caça mecânico em *Fahrenheit 451*, e até mesmo a Máquina de Forster — todos são artifícios provindos de avanços tecnológicos em campos diversos (arquitetura, telecomunicações, biologia, mecânica etc.), a serviço da manutenção do *status quo* das sociedades distópicas.

Diferente de grande parte das distopias do século XX, *Clube da luta* não é uma ficção científica, tampouco futurista. Não há um deslocamento espaço-temporal nem qualquer aparato científico (ou pseudocientífico), como os citados anteriormente. Do espaço, sabe-se que a história se passa nos EUA, por conta das menções a cidades e a aeroportos — O'Hare (Chicago), La Guardia (Nova Iorque), Dulles (Washington, D.C.) —, mas muitos espaços (ruas, prédios etc.) possuem nomes fictícios — Paper Street, Parker-Morris. Do tempo, do momento histórico em que passa a narrativa, sabe-se menos ainda, mas há indícios — como a apresentação que o protagonista faz para representantes da Microsoft — de que a história poderia se passar nos 1980, início dos anos 1990.

Em relação aos aparatos tecnológicos, não há nada de extraordinário, excepcional, em relação ao contexto em que o livro foi publicado (anos 1990), num momento, inclusive, anterior à popularização da telefonia móvel. Mas isso não impede que Tyler Durden enxergue no modo de funcionamento daquela sociedade uma espécie de máquina forsteriana invisível, atuando principalmente através dos meios de comunicação de massa, da propaganda, gerando um efeito semelhante ao condicionamento presente em *Admirável mundo novo*: sejam yuppies, como o protagonista, ou atendentes de loja de conveniência, *Clube da luta* está repleto de profissionais frustrados, que são ao mesmo tempo fruto e força-motriz da sociedade em que vivem.

Essa diferença entre *Clube da luta* e as narrativas distópicas do século XX é de grande importância para o entendimento de que nem toda distopia é ficção científica — assim como o contrário também é verdadeiro —, o que torna possível a discussão de obras que se encontram fora da chave científico-ficcional, mas que, ainda assim, podem ser caracterizadas como distopias.

Voltando à citação de Sargent, outro ponto que eu gostaria de discutir é o/a leitor/a contemporâneo/a, a quem o/a autor/a deseja mostrar determinado mundo ficcional como pior ou melhor (como utopia ou distopia). O estabelecimento dessa noção de contemporaneidade entre autor/a e leitor/a parte do pressuposto de que ambos/as estão inseridos/as em um mesmo contexto histórico-cultural, e que, portanto, há entre eles/as uma cumplicidade de perspectiva

que os/as permite um consenso no que diz respeito às noções de bom e ruim. Mas o que dizer dos/as leitores/as que não são contemporâneos/as do autor/a? A sua leitura deverá sempre estar condicionada ao contexto de origem ou poderia haver divergência entre a primeira leitura e as posteriores? Antoine Compagnon, discutindo as noções de sentido e significação afirma que um texto

tem um sentido original (o que ele quer dizer para um intérprete contemporâneo) mas, também, sentidos ulteriores e anacrônicos (o que ele quer dizer para sucessivos intérpretes): ele tem uma significação original (ao relacionar seu sentido original com valores contemporâneos), mas, também significações ulteriores (relacionando, a todo momento, seu sentido anacrônico com valores atuais). O sentido ulterior pode identificar-se com o sentido original, mas nada impede que dele se afaste, o que também ocorre com a significação ulterior e a original (COMPAGNON, 2012, p. 86).

Assim, o sentido e a significação de um texto podem variar a depender de seu contexto de recepção. Embora tenha se tornado paradigma de bom lugar, para um/a leitor/a do século XXI — conhecedor/a, ainda que não adepto/a, das críticas marxista e feminista —, é possível que a ilha descrita na *Utopia* de More não seja vista como exemplo de sociedade ideal, a ser alcançada, sobretudo porque ainda há nela fortes traços de estratificação social e relegação da mulher a atividades de cunho meramente doméstico, além, claro, do cerceamento da liberdade individual — fato que, por si só, poderia induzir a conjectura de que, talvez, até mesmo para alguns/mas leitores/as contemporâneos/as de More aquela ilha não representasse um bom lugar. É ainda possível encontrar nessa obra formas de controle social (monitoramento e delação) que se tornariam posteriormente características daquele que muitos/as consideram como o gênero oposto da utopia, a distopia. Por outro lado, também, mesmo quase seis décadas após o seu lançamento, é possível para muitos/as leitores/as, como o é para mim, enxergar em *1984* um verdadeiro pesadelo social.

Darko Suvin (2003), trazendo a discussão sobre a significação dos textos para o âmbito dos utopismos, afirma o seguinte:

Um/a leitor/a de Platão, digamos, no século XX, está lendo contra um diferente horizonte de experiências e valores, que o influencia, de modo que a sombra da SS incide sobre a política e o erotismo dos Guardiões; nós podemos chamar isso de lei ou síndrome de “Pierre Ménard” (SUVIN, 2003, p. 189-190).

Suvin, assim, acrescenta uma nova camada para a discussão da significação ulterior, aplicada especificamente aos textos utópicos/distópicos. O nome da lei ou síndrome por ele definida sai de um conto de Jorge Luís Borges, “Pierre Menard, autor do Quixote”, cuja personagem mencionada no título tinha como ambição “produzir páginas que coincidisse —

palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes” (BORGES, 2007, p. 38). Há um momento em que o narrador faz um cotejo entre dois fragmentos: o texto de Menard, embora idêntico ao de Cervantes, tem para o narrador do conto uma nova significação, pois que o autor segundo (que, nesse sentido, pode ser lido como metáfora para o/a leitor/a) escreve agora à luz de conhecimentos e avanços sequer imaginados pelo autor primeiro.

Com essa alusão, Suvin me faz lembrar que não é sem algum prejuízo à obra e seus sentido e significação originais que se confere ao/à leitor/a o papel de destaque na interpretação (e recriação) de um texto literário. A *síndrome de Pierre Menard* (que seria uma forma específica de significação ulterior) faz com que seja lido, se não como negativo, pelo menos com desconfiança, o que num primeiro momento estava revestido de um sentido positivo: a ilha de utopia é um bom lugar, mas “[d]iscutir interesses públicos fora do senado e das assembleias é passível da pena capital” (MORUS, 1997, p. 78)³⁶. A atitude tomada pelos governantes da ilha — que tem como objetivo evitar a criação de alianças que possam desestruturar o funcionamento do Estado — segue um princípio dos regimes totalitários do século XX, que executavam aqueles/as que se opunham às regras sociais, e esse gérmen da tirania já não escapa aos olhos do/a leitor/a dos dias atuais.

Mas a partir do momento em que libero o texto de sua significação original, abrindo-o para significações ulteriores, torna-se muito frágil a definição de utopia e distopia pelos qualificativos “melhor” e “pioir”, respectivamente, pois, o novo contexto de leitura pode, automaticamente, gerar uma nova interpretação do texto. Como afirma Jerzy Szachi (1972), “a utopia pode transformar-se em contra-utopia caso a abordemos com um outro sistema de valores, com outras aspirações, interesses, necessidades e gostos” (SZACHI, 1972, p. 115). Para tentar encontrar uma forma de lidar com essa fragilidade, mutabilidade, de definições, passo, então, ao último ponto de discussão desta seção.

Na verdade, a premissa da contemporaneidade entre leitor/a e autor/a como uma garantia de compreensão mútua dos sentidos de “bom” e “ruim” acaba tornando-se falaciosa se levado em consideração, por exemplo, o nosso presente histórico. Não posso ignorar que há atualmente em meu país pessoas que estão pedindo a volta da ditadura militar, e para quem as noções de “bom” e “ruim” no que se refere à organização da sociedade muito provavelmente não coincidem com as minhas, o que conseqüentemente poderia acarretar significações

³⁶ No corpo do texto, optei por usar o nome do autor em sua forma original – Thomas More –, no entanto, consta nas referências o nome em sua forma aclimatada à língua portuguesa – Tomás Mórus –, conforme está na edição consultada para este trabalho.

totalmente opostas diante da leitura de obras como *1984*. Diante disso, parece inevitável julgar o que é bom ou ruim para uma sociedade (ficcional ou não) sem se comprometer politicamente. Neste sentido, concordo com Terry Eagleton (2006) quando, na conclusão de seu *Teoria da literatura: uma introdução*, ele diz:

Não vou argumentar, portanto, em favor de uma “crítica política”, que leia os textos à luz de certos valores relacionados com crenças e ações políticas; toda crítica procede assim. A ideia de que há formas “apolíticas” de crítica é simplesmente um mito que estimula certos usos políticos da literatura com eficiência ainda maior [...]. Sempre é melhor ser honesto nestas questões (EAGLETON, 2006, p. 315).

Deixo claro, portanto, que considero o cerceamento ou subtração deliberada de itens de subsistência humana, bem como os ataques à liberdade individual por meio do controle extensivo e opressivo exercidos sobre o pensamento e comportamento dos indivíduos — enfim, a já mencionada tríade da alienação, privação e padronização — como fatores que me fariam caracterizar uma sociedade (ficcional ou não) como ruim e, a depender do caso, pior que aquela em que vivo. Posicionando-me, escolhendo uma perspectiva que se opõe às políticas, digamos, conservadoras, no entanto, não resolvo o impasse acerca da dificuldade de definição dos parâmetros necessários para julgar o que é bom e o que é ruim, muito pelo contrário, apenas o torno mais complicado, pois, de acordo com o que venho argumentando, sei que, no extremo oposto de meu posicionamento, há um/a outro/a leitor/a, que não comunga de minha visão e que a ela também se opõe.

Numa tentativa de talvez deixar menos voláteis essas definições de bom e de ruim, retorno ao texto de Darko Suvin, que define a utopia como “a construção de uma comunidade específica em que instituições sócio-políticas, normas e relações entre as pessoas são organizadas de acordo com um *princípio radicalmente diferente* em relação à comunidade do/a autor/a” (SUVIN, 2003, p. 188, grifos do autor). Para Suvin, a utopia subdivide-se em eutopia e distopia, ambas definidas em termos semelhantes ao da utopia, com a diferença de que a primeira seria “organizada de acordo com um *princípio mais perfeito* em relação à comunidade do/a autor/a”, enquanto a segunda, “de acordo com um *princípio menos perfeito*”. Sem entrar no mérito da discussão acerca da perfeição³⁷, é possível observar que as definições de Sargent e Suvin diferem nos termos, mas se apoiam sobre a mesma distinção opositiva entre bom e ruim. Porém, Suvin acrescenta um detalhe que poderia resolver o

³⁷ Sargent (1994, p. 9-10) afirma que no âmbito dos estudos sobre o utopismo é preferível que não se use os termos *perfeito* e *perfeição*. Por duas razões: a primeira delas é que, segundo ele, poucos/as são os/as autores/as que julgam como perfeitas as eutopias por eles/as criadas; a segunda razão diz respeito ao fato de que “opponentes do utopismo usam o rótulo *perfeito* como uma arma política para justificar sua oposição”, alegando que tal perfeição só pode ser atingida por meio da força, o que vincula automaticamente o utopismo ao totalitarismo.

impasse das interpretações anacrônicas (que podem subverter completamente o sentido original da obra ao não remetê-la ao seu contexto de origem) e das interpretações divergentes entre leitores/as contemporâneos/as entre si. Afirma o crítico croata: “A diferença radical em perfeição em ambos os casos [da eutopia e da distopia] é julgada a partir do ponto de vista e dentro de um sistema de valor de uma classe social ou congêrie de classes descontentes, conforme refratado pelo/a escritor/a” (SUVIN, 2003, p. 189). Dessa forma, Suvin estabelece como condição para entender a concepção de bom e de ruim uma espécie de irmandade entre leitor/a e autor/a — em outras palavras, para captar o sentido positivo ou negativo de uma sociedade de um texto utópico/distópico seria preciso que o/a leitor/a comungasse da mesma visão de mundo que o/a autor/a, independente do contexto em que se dê a leitura.

Se essa proposição resolve um problema, deixa um novo em seu lugar: assim sendo, a significação do texto utópico/distópico ficaria restrita a um grupo específico de pessoas que compartilham os mesmos interesses sócio-políticos³⁸, o que acabaria por aprisioná-la à exígua denominação de “panfletária”, desprezando, assim, as complexas estruturas que compõem a sua construção literária, e inviabilizando as suas amplas possibilidades de significação (textos ambíguos, limítrofes).

Para tentar equacionar esses termos e encontrar uma saída que não ceda simplesmente ao relativismo absoluto — todas as posições e suas conseqüentes interpretações textuais são possíveis e válidas —, acredito que seria mais apropriado reposicionar essa discussão acerca dos qualificativos, transferindo-a para o universo diegético, com suas personagens e circunstâncias. Com isso eu quero sugerir que a caracterização de uma sociedade como boa ou ruim (e, conseqüentemente, como melhor ou pior) se dê pelo ponto de vista de alguém (ou de um grupo) dentro do próprio universo ficcional. Essa caracterização pode se dar por contraste, como ocorre, por exemplo, na *Utopia* de More, em que a descrição de Londres no livro primeiro, com ênfase em seus problemas, serve para acentuar (por contraste) as características supostamente boas da sociedade utopiana descrita por Hitlodeu no livro segundo — o que faz com que a última possa ser vista por aquelas personagens como um lugar *melhor* em comparação à primeira.

Na ficção distópica, especificamente, essa qualificação por meio de contraste pode se dar de diferentes formas: o momento vivenciado pelas personagens (no caso, os/as protagonistas) pode ser caracterizado como ruim/pior porque elas são capazes de evocar um outro momento histórico anterior ao qual vivem, como nos *flashbacks* de Offred em *O conto*

³⁸ Wegner afirma que “a maioria das ficções distópicas mais lembradas hoje vêm de autores/as que entendiam sua política como sendo de centro-esquerda, se não explicitamente socialista” (2003, p. 170).

da aia, ou na pergunta aparentemente boba de Clarisse McClellan a Guy Montag em *Fahrenheit 451* — “É verdade que antigamente os bombeiros apagavam o fogo ao invés de atea-lo?” (BRADBURY, 2012, p. 6) —; ou porque elas descobrem outras possibilidades de existência, por meio do cotejo de dois espaços diferentes, como ocorre com D-503, em *Nós*, ao saber que existe vida fora dos muros do OneState, como também ocorre a Kuno, em “A máquina para”, que descobre a existência dos Desalojados/as na superfície da Terra — com a diferença de que o primeiro prefere manter-se do lado do poder hegemônico e não contra ele; ou, por fim, porque elas são capazes de imaginar (geralmente de forma prospectiva) uma realidade diferente daquela que habitam, e, neste caso, o diário de Winston seria um excelente exemplo, principalmente pela complexidade de sua evocação inicial: “Ao futuro ou ao passado, a um tempo em que o pensamento seja livre [...]” (ORWELL, 2009, p. 38).

Mas esse procedimento — que reabilita o julgamento com base nos qualificativos — só tem pertinência se, e somente se, a definição de *melhor* ou *pior* não ficar sujeita ao juízo de valor do/a leitor/a, mas restrita aos limites da própria obra, operando através das personagens daquele universo ficcional. Isso implica em dizer que, embora se reconheça que as distopias apresentam sociedades piores, a forma como se configura essa negatividade deve ser analisada cuidadosamente, caso a caso, e não de forma generalizante e apriorística.

Como afirma o narrador do já citado conto de Borges, “[n]ão há exercício intelectual que não seja afinal inútil” (BORGES, 2007, p. 43), ou, pelo menos, insuficiente. Pois, mesmo com o estabelecimento do modo de leitura discutido nos parágrafos anteriores, apenas o seu emprego na análise do texto não é suficiente para definir uma obra enquanto utópica ou distópica. Tal definição dependeria ainda da identificação e análise de traços temáticos e formais elencados neste capítulo (e outros ainda a serem trabalhados ao longo deste trabalho), que compõem o conjunto de características que distingue a ficção distópica, que é o foco deste estudo, dos demais gêneros literários. É por isso que proponho essa abordagem, que não invalida a definição corrente de distopia, mas procura ir além, identificando traços mais concretos e menos sujeitos à relativização.

Entretanto, preciso dizer que toda reflexão teórica feita até aqui tem como finalidade estabelecer as bases para a leitura de *Clube da luta* como uma distopia, e não se pretende como uma nova hermenêutica da ficção distópica. As revisões, modulações e restrições sugeridas partem de uma concepção da teoria como dinâmica, e não estanque, e tem como finalidade a análise de uma obra cuja relação com a distopia, de forma mais restrita, e com o utopismo (ou Utopia), de forma mais ampla, se dá de modo oblíquo, ora repetindo, ora

subvertendo as propriedades do gênero distópico, o que, por isso mesmo, requer uma abordagem particularizada.

Não se trata também de uma análise da distopia como um circuito fechado, pois a ficção distópica (assim como a utópica) mantém fortes vínculos com seu contexto de produção. Ao restringir algumas discussões para o âmbito diegético, procuro, na medida do possível, dar conta de uma obra distópica que não apresenta uma sociedade que se possa definir como pior que a do/a leitor/a, que não é futurista e que embora teça críticas mordazes a aspectos do seu contexto histórico, não o faz da mesma forma que as consagradas distopias do século XX.³⁹

Conforme dito anteriormente, cada obra tem suas particularidades, e é com base nelas que deve ser analisada a forma como se configura a negatividade distópica. Então, nas próximas páginas, mantendo como fio norteador a distopia, e com base no — e dando continuidade ao — que foi discutido neste capítulo, analisarei algumas particularidades do romance de Chuck Palahniuk e do filme de David Fincher, de modo a entender como se dá a construção do universo distópico em *Clube da luta*.

³⁹ Recorrendo ao exagero — herança satírica nas distopias —, a relação com o presente histórico geralmente se dá da seguinte maneira: uma característica potencialmente nociva do presente histórico do/a autor/a é representada de maneira hiperbólica, como se observada através de uma lente de aumento; e como essa representação se dá em um contexto futurista, acaba funcionando como um alerta de um porvir trágico, catastrófico, decorrente da não resolução daquela característica potencialmente nociva. Exemplos disso seriam a mecanização da vida em Forster (a Máquina como uma grande metáfora para a burocracia), criação de bebês em série (uma crítica mordaz ao fordismo) em Huxley, a manipulação da verdade em Orwell (uma crítica ao controle exercido pela mídia no imaginário social) etc. Há em *Clube da luta* uma outra herança satírica, a ironia, empregada justamente nos momentos em que se pretende criticar a sociedade de consumo.

3 A CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO DISTÓPICO DE *CLUBE DA LUTA*

3.1 A trajetória das personagens e o controle da linguagem⁴⁰

Iniciarei a análise de *Clube da luta* a partir da observação de dois aspectos que se configuram como uma constante na ficção distópica — a saber, a trajetória das personagens e o controle da linguagem. Começarei pelas personagens, mas esses dois aspectos estão de tal forma imbricados que essa escolha se dá menos por uma razão hierárquica do que pela necessidade de iniciar a discussão. Conforme anteriormente exposto, *Clube da luta* não é uma distopia aos moldes clássicos, mas uma narrativa que reconfigura, subverte, algumas estratégias desse gênero. Por isso, durante a análise, indicarei pontos de convergência e de divergência entre *Clube da luta* e as distopias clássicas do século XX — “A máquina para”, *Nós*, *Admirável mundo novo*, *1984*, *Fahrenheit 451*, a depender da situação. Também, sempre que necessário e pertinente aos objetivos aqui almejados, discutirei as relações entre romance e filme.

Em sua grande maioria, os protagonistas das distopias clássicas são homens: Kuno (“A máquina para”), D-503 (*Nós*), Bernard Marx (*Admirável mundo novo*), Winston Smith (*1984*), Guy Montag (*Fahrenheit 451*), e o narrador inominado de *Clube da luta* (aqui chamado de Jack⁴¹). Outro ponto em comum é que a maioria dos protagonistas desenvolve atividades profissionais que, de alguma forma, ajudam na manutenção do sistema dominante⁴²: D-503 é um dos engenheiros do OneState responsáveis pela construção da Integral, uma espaçonave que será usada para uma viagem interplanetária com fins colonizadores; Bernard Marx é um psicólogo, especialista em hipenopédia, que é uma forma de transmissão de informação para bebês durante o sono — dentre essas informações, aquelas que visam o condicionamento social de cada casta; Winston Smith trabalha do Ministério da Verdade, que é o órgão responsável por editar os jornais, reescrevendo e adulterando o seu conteúdo de acordo com as necessidades do Partido; Guy Montag é um bombeiro que, na sociedade futurista criada por Bradbury, apenas cumpre sua função: queimar livros, uma vez que todos são considerados perigosos e, por isso, proibidos; e, por fim, Jack, cujo trabalho

⁴⁰ Uma versão preliminar desta seção foi publicada nos anais do VI Senalic. Cf. Lima, 2015.

⁴¹ Cf. nota 7 acima.

⁴² À exceção de Kuno, pois a sociedade subterrânea controlada pela Máquina pode ser caracterizada como uma sombria Cocalha mecânica, em que seus habitantes precisam apenas apertar botões em um painel para terem suas necessidades saciadas.

como “coordenador de campanha de recall”⁴³ (CL, 33) consiste em calcular se é mais rentável fazer *recall* de carros com problemas ou pagar indenizações às famílias que eventualmente sofrem acidentes por conta do não conserto dos carros, conforme ele mesmo explica no seguinte trecho do romance:

Aonde quer que eu vá, será para aplicar a fórmula. Manterei o segredo intacto.

É matemática simples.

[...]

Você pega a população de veículos em uso na região (A), multiplica pelo índice provável de defeitos (B) e depois multiplica o resultado pela média de custos de um acordo extrajudicial (C).

A vezes B vezes C é igual a X. Isso é o que nos custará se não fizermos o recall.

Se X for maior que o custo do recall, fazemos o recall e ninguém sairá machucado.

Se X for menor que o custo do recall, então não o faremos⁴⁴ (CL, p. 33).

Diferente de alguns protagonistas distópicos que desenvolvem suas atividades, mas se questionam acerca daquilo que fazem, Jack denota um alto grau de cinismo ao descrever o procedimento utilizado pela empresa para economizar dinheiro como “matemática simples”, convertendo, assim, as pessoas em números, meras estatísticas.

Independente da posição ocupada por essas personagens, há um momento em suas trajetórias individuais que é comum a todos/as, um ponto da narrativa distópica em que o/a protagonista entra em descompasso com as regras da sociedade em que vive, tornando-se um/a “desajustado/a” em relação àquele sistema — termo utilizado por Tom Moylan para referir-se primeiramente a Kuno, e depois estendido aos protagonistas das demais distopias do século XX analisadas por ele.

É possível afirmar que as distopias, cada qual a seu modo, apresentam essas personagens desajustadas, e é justamente delas que surgem os questionamentos e ações que visam à mudança nos paradigmas da sociedade distópica. No momento em que rasgam o “véu ideológico do sistema” (MOYLAN, 2016, p. 38), essas personas desajustadas acabam observando os seus mundos sob uma perspectiva desautomatizada. Esse redescobrimto do próprio mundo pode se dar de duas formas: através de um processo de reflexão e

⁴³ no original: recall campaign coordinator (p. 31)

⁴⁴ No original: Wherever I’m going, I’ll be there to apply the formula. I’ll keep the secret intact.

It’s simple arithmetic.

[...]

You take the population of vehicles in the field (A) and multiply it by the probable rate of failure (B), then multiply the result by the average cost of an out-of-court settlement (C).

A times B times C equals X. This is what it will cost if we don’t initiate a recall .

If X is greater than the cost of a recall, we recall the cars and no one gets hurt (p. 30).

autorreflexão que leva ao questionamento e/ou ação subversivos; ou a partir de um evento que desnaturaliza a visão de mundo da personagem — este evento pode ser um encontro com uma segunda personagem — geralmente é o que ocorre. Em alguns casos, essas duas formas combinam-se. Após essa desautomatização das personagens, há uma guinada em suas trajetórias — que pode estar ligada ao ponto de virada da narrativa ou não —, na qual elas passam de desajustadas para rebeldes, ou seja, canalizam os seus questionamentos e passam a agir deliberadamente contra o sistema opressor. A este tópico, voltarei mais à frente.

Em *Clube da luta*, de acordo com o narrador, o elemento que desencadeia essa desestabilização no protagonista é Marla Singer.

Jack, queixando-se por estar sofrendo muito com a insônia, foi aconselhado por seu médico a visitar um grupo de apoio para pessoas com doenças degenerativas e terminais para ver o que era “sofrimento de verdade”. A partir do momento em que começa a frequentar os encontros de um grupo de apoio para homens com câncer de testículo, Jack consegue dormir novamente, curando-se da insônia:

Nunca mais voltei ao médico [...].

Aquilo era liberdade. Perder todas as esperanças era libertador. Se eu não dissesse nada, as pessoas do grupo sempre supunham o pior e choravam mais. Eu chorava mais. Olhe para as estrelas e desapareça.

Ao caminhar para casa depois de ir a um grupo de apoio eu me sentia mais vivo do que nunca. Não tinha câncer ou parasitas no sangue. Eu era o pequeno centro de calor à volta do qual a vida se reunia.

E então eu dormia. Nem bebês dormiam tão bem quanto eu.

Toda noite eu morria, e toda noite eu nascia.

Ressuscitava.

Até esta noite. Dois anos de sucesso até esta noite, pois não consigo chorar com *essa mulher* me observando⁴⁵ (CL, p. 23, *grifos meus*).

Assim, agindo como um falsário, Jack consegue encontrar a paz de espírito através do choro, no momento em que os/as integrantes dos grupos de apoio abraçam-se, num gesto de acalanto e compartilhamento de sofrimentos. Porém, ao deparar-se com Marla, outra falsária, Jack perde seu ponto de equilíbrio e não consegue mais chorar — logo, volta a sofrer de insônia. De acordo com Márcio Markendorf e Jair Zdoná (2014), Jack e Marla “são dois

⁴⁵ No original: I never went back to the doctor [...].

This was freedom. Losing all hope was freedom. If I didn't say anything, people in a group assumed the worst. They cried harder. I cried harder. Look up into the stars and you're gone.

Walking home after a support group, I felt more alive than I'd ever felt. I wasn't host to cancer or blood parasites; I was the little warm center that the life of the world crowded around.

And I slept. Babies don't sleep this well.

Every evening, I died, and every evening, I was born again.

Resurrected.

Until tonight, two years of success until tonight, because I can't cry with this woman watching me (p. 22).

vampiros emocionais com um segredo em comum: seu bem-estar repousa no mal-estar dos outros” (MARKENDORF; ZADONÁ, 2014, p. 64, grifos meus). Há, pois, entre essas duas personagens, uma relação de espelhamento: Jack se reconhece em Marla: o prazer sádico-voyeurístico de um encontra-se em par, em duo, com o da outra. Essa identificação, porém, ao invés de empatia, gera repulsa. E isso ocorre porque a presença de Marla abre as coxias do “processo de teatralização da identidade” de Jack que, ao contrário de Marla, sempre se apresenta com nomes falsos nos grupos de apoio. “Não fornecer o nome verdadeiro”, afirmam Markendorf e Zadoná, “é uma máscara que o ajuda a fingir, a ser outra pessoa, quase configurando esta etapa um ensaio para a manifestação de um nome/personalidade mais depurado” (MARKENDORF; ZADONÁ, 2014, p. 56-57), que vem a ser Tyler.

Segundo o narrador, quando Marla aparece, ele já era um frequentador de grupos de apoio há dois — e a razão que o leva a esses grupos, a insônia, ver-se-á adiante, é um dos sintomas de manifestação de sua outra identidade. Dessa forma, se não é possível atribuir à Marla o surgimento do duplo, é dela, pelo menos, o mérito do desenvolvimento efetivo dessa outra persona. O encadeamento da narrativa, inclusive, reforça essa leitura: no romance, Marla é apresentada ao/à leitor/a no capítulo 2, e Tyler, logo em seguida, no capítulo 3; no filme, após a cena em que Jack e Marla decidem dividir os grupos de apoio, há uma breve cena (Figura 5), no aeroporto, em que Tyler passa em uma esteira rolante, que vai no sentido oposto da de Jack, enquanto este último, em *voiceover*, conjectura: “Se você pode acordar em outro horário e outro lugar, também pode acordar outra pessoa?” (UHLS, 2016, p. 248-249).

Figura 5 — Tyler e Jack se cruzam na esteira rolante de um aeroporto



Fonte: *Clube da luta* (1999).

No entanto, em um dos capítulos finais, depois que Jack descobre que Tyler é seu *alter ego*, enquanto analisa os acontecimentos que o levaram até aquele momento, ele afirma: “Sei por que Tyler surgiu. Tyler amava Marla. Desde a primeira noite que eu a conheci, Tyler ou uma parte de mim precisava encontrar um jeito de ficar com ela”⁴⁶ (CL, p. 247). Ou seja, o narrador dá a entender que ele — subalterno, conformado, comedido, introspectivo — não poderia, por si só, tentar qualquer investida em relação à Marla, e, por isso, o seu inconsciente trata de resolver esse problema criando Tyler. O fato de o narrador ter afirmado anteriormente que já frequentava os grupos de apoio antes de conhecer Marla sugere a possibilidade de a existência Tyler ser anterior ao encontro desses dois “vampiros emocionais”. E isso, a meu ver, pode ser interpretado de duas maneiras (de certa forma, como complementares): 1) ao fornecer essas duas explicações para o surgimento do duplo — uma explícita e outra implícita —, o narrador cai em contradição, revelando, assim, o seu caráter não-confiável; 2) atribuir à Marla o surgimento do duplo pode ser uma dentre as várias estratégias utilizadas pelo narrador para manipular o/a leitor/a, induzindo-o/a a uma interpretação dos fatos que responsabiliza (culpabiliza) outras personagens (Marla, Tyler) pelas ações cometidas por ele mesmo, Jack. De qualquer forma, essa cisão na personalidade de Jack dá origem a uma identidade que é o seu extremo oposto, uma persona sem regras, que não se conforma com a atual configuração do mundo e o quer modificar, custe o que custar. E, seja como responsável pelo surgimento ou pelo desenvolvimento efetivo do duplo, é inegável a importância de Marla Singer na trajetória do protagonista e no desenrolar da narrativa.

Há aqui, portanto, um ponto de convergência (ou repetição) entre o *Clube da luta* e as distopias clássicas: as personagens secundárias femininas. Boa parte dessas obras apresentam mulheres que, de alguma forma, estão ligadas à desautomatização da visão de mundo dos protagonistas. São elas: Vashti (“A maquina para”), I-330 (*Nós*), Lenina Crowne (*Admirável mundo novo*), Julia (*1984*), Clarisse McClellan (*Fahrenheit 451*), e, por fim, Marla Singer (*Clube da luta*). Todavia, a forma como essas personagens interagem não é a mesma: Clarisse confronta Guy através de questionamentos acerca da sociedade em que vivem; já I-330 e Julia são personagens mais ativas: rebeldes antes mesmo de conhecerem os protagonistas, são elas que, de alguma forma, os incentivam a se rebelarem contra as regras do Estado distópico; Vashti e Lenina agem como interlocutoras dos protagonistas, e, ao sustentar em suas falas a filosofia pregada pelo poder hegemônico, acabam revelando o quão contrastante (leia-se herético) é o modo como os protagonistas desajustados enxergam e, conseqüentemente, lidam

⁴⁶ No original: I know why Tyler had occurred. Tyler loved Marla. From the first night I met her, Tyler or some part of me had needed a way to be within Marla (p. 198).

com as regras do sistema. De uma forma ou de outra, as personagens secundárias potencializam (e, em alguns casos, canalizam) a tendência questionadora e subversiva latente nos protagonistas.

No caso de *Clube da luta*, essa relação é um pouco mais complexa, pois, embora seja possível considerar Marla a desencadeadora da desestabilização que faz o protagonista criar um outro eu, é justamente esse eu criado, Tyler, quem questiona, age e induz Jack a ações contra a sociedade em que vivem. Mas Tyler é Jack. Então, em uma perspectiva, tem-se uma relação triangular; em outra, uma bilateral. É como se a função operada pelas personagens secundárias nas distopias clássicas fosse repartida entre Marla e Tyler. Mas, novamente, Tyler é Jack. Tal é o grau de complexidade dessas relações que deixarei para discuti-las na próxima seção (3.2). Por ora, considerem-se personagens secundárias Marla e Tyler.

Essas personagens secundárias estão estreitamente ligadas à trajetória do protagonista distópico, que corresponde a um movimento que vai do desajuste social à rebeldia contra o poder dominante. Sendo assim, elas representam um ponto crucial para o desenvolvimento do que Raffaella Baccolini (apud MOYLAN, 2016) chama de “contranarrativa de resistência”. Neste momento, entrelaçam-se as discussões sobre personagens e linguagem, uma vez que um implica o outro.

De acordo com Baccolini, o texto distópico é construído em torno de uma narrativa do poder hegemônico e uma contranarrativa de resistência. Um aspecto essencial dessa “estratégia estrutural” proposta por Baccolini é “o controle da linguagem” que, como afirma Moylan, “é uma arma para a estrutura distópica de poder reinante” (MOYLAN, 2016, p. 82). E o/a protagonista da distopia, impedido/a de fazer uso dessa linguagem, quando o faz, ela nada significa, uma vez que a palavra fora “reduzida a uma ferramenta de propaganda” (BACCOLINI apud MOYLAN, 2016, p. 82). Slogans, inclusive, são muito comuns nessas distopias: “Guerra é paz. Liberdade é escravidão. Ignorância é força”, em *1984*; “Comunidade, identidade, estabilidade”; em *Admirável mundo novo*; “Segunda-feira queimamos Millay, quarta Whitman, sexta Faulkner, os reduzimos a cinzas, depois queimamos as cinzas. Esse é nosso slogan oficial”, afirma Guy Montag em *Fahrenheit 451*.

Segundo Ildney Cavalcanti (2001), “[a] figuração de usos forçados da linguagem (geralmente simplificada, reduzida e clichê), como um meio de controle social e manipulação, aparece como um traço penetrante das distopias literárias” (CAVALCANTI, 2000, p. 168). Esse controle da linguagem (e da literatura e dos meios de comunicação) por parte do poder hegemônico está presente na maioria das distopias, mas não exatamente da mesma forma. Em *Nós*, embora existam até poetas, todos os textos são produzidos em caráter meramente

pedagógico, visando à transmissão de informações que representam os valores daquela sociedade; em *Admirável mundo novo* e *Fahrenheit 451*, as obras literárias são artigos proibidos, porque perigosos. Provavelmente, o melhor exemplo desse controle da linguagem esteja em *1984*. No romance de Orwell, o Socing, partido que governa a distópica Oceania, possui um órgão chamado Ministério da Verdade que tem como finalidade a constante reescrita de livros e jornais; ou seja, o Partido detém o poder para editar a história. Não obstante o fato de controlarem a memória social, os detentores do poder criaram uma nova linguagem, chamada Novafala, cujo objetivo, uma vez que fosse oficialmente implantada, era “inviabilizar todas as outras formas de pensamento” que divergissem dos princípios do Socing (ORWELL, 2009, p. 348).

Em *Clube da luta*, diferente das distopias clássicas, não há um poder hegemônico explícito. Dessa forma, não existe um mecanismo de controle da linguagem da maneira como o há noutras distopias — reside aqui um ponto de divergência. Porém, no apagamento social em que Jack vive — relegado à típica solidão das grandes metrópoles, fazendo aqui e ali “pequenas amizades com as pessoas” que sentam ao seu lado em suas viagens de avião, e cercado apenas pelos “quarenta centímetros de concreto” que o separam de “qualquer aparelho de som ou uma televisão ligada”⁴⁷ (CL, p. 33, 46) — a linguagem para o protagonista de *Clube da luta* acaba ganhando certas restrições; a sociedade em que ele vive, implicitamente, o compele a não fazer uso dessa linguagem. Por conta disso, Jack, ou melhor, o inconsciente de Jack, cria Tyler: “Às vezes Tyler fala por mim”⁴⁸ (CL, p. 61), ele afirma. Ou seja, Tyler é o artifício encontrado pelo protagonista para se fazer ouvir. E essa retomada da linguagem é um artifício encontrado nas distopias anteriores, nas conversas de Kuno com Vashti, nas gravações de D-503, no relatório de pesquisa de Bernard Marx, no diário de Winston, nas pessoas-livros de *Fahrenheit 451*. Em *Clube da luta*, porém, a linguagem da qual se valem as personagens é a da violência, tanto que Jack afirma categoricamente: “O clube da luta não tem a ver com ganhar ou perder lutas. E não tem a ver com palavras”⁴⁹ (CL, p. 60). Mesmo em suas particularidades, esses gestos corroboram com o argumento de Moylan de que o “controle sobre os sentidos de língua, sobre a representação e a interpelação, são armas e estratégias cruciais na resistência distópica” (MOYLAN, 2016, p. 82).

⁴⁷ No original: tiny friendships with the people (p.31); a foot of concrete, any adjacent stereo or turned-up television (p. 41).

⁴⁸ No original: Sometimes, Tyler speaks for me (p. 52).

⁴⁹ No original: Fight club isn't about winning or losing fights. Fight club isn't about words (p. 51).

O fato de a primeira e a segunda regras do clube da luta serem “Você não fala sobre o clube da luta” pode ser entendido como um atestado do esvaziamento da linguagem ou de sua insuficiência ante a representação de experiências limítrofes. O ato de lutar, então, abre mão da linguagem, já tão explorada pela propaganda e pela mídia, e cria o seu modo particular de produção de sentido, através dessa violência recreativa que funciona como uma ponte de mediação entre os sujeitos — uma nova língua, por assim dizer, em que socos e chutes assumem o lugar das palavras e compõem um jogo sintático-semântico ordenado pela gramática criada por Tyler Durden em suas regras do clube da luta.

O mais importante é que o clube da luta dá sentido à existência dos sujeitos que dele participam — “O clube da luta lhe dá uma razão para ir sempre à academia, para cortar cabelos e unhas bem curtos”⁵⁰ (CL, p. 59) —, e embora nada se resolva ao final de uma luta, nada mais importa, pois “[v]ocê não se sente vivo em nenhum outro lugar do jeito que se sente no clube da luta”⁵¹ (CL, p. 60). Como bem observa Richard Erlich: “Nada é realizado, exceto alguma autodestruição, alguma destruição filial — mas há comunhão” (ERLICH, 2001, p. 3). E é justamente essa comunhão (pelo menos dentre o séquito de adeptos) que faz com que o clube da luta seja um gesto de resistência à coisificação das relações na sociedade de consumo.

Com o *Project Mayhem* — que é uma versão em larga escala do clube da luta — é que a linguagem, a mesma utilizada pela propaganda, ganha contornos de ressignificação subversivos através dos adesivos de para-choque, o que será discutido na seção 3.5.

Se o domínio da linguagem por parte do sistema hegemônico representa uma ferramenta de controle da sociedade, a retomada dessa linguagem é já um gesto de resistência ao controle do sistema, e constitui uma das camadas que compõem a contranarrativa de resistência de que fala Baccolini. Nas palavras de Moylan,

a contranarrativa se desenvolve conforme os/as ‘cidadã/os distópicos/as’ mudam de um aparente contentamento para uma experiência de alienação que é seguida de um crescente despertar, e então uma ação que leva a um evento climático que pode (ou não) desafiar ou mudar a sociedade (MOYLAN, 2016, p. 81).

Essa mudança de “um aparente contentamento” para “um crescente despertar” concatena-se com a trajetória dos protagonistas distópicos, que, por sua vez, deriva da interação com as personagens secundárias; resultando desse entrelaçamento a retomada da

⁵⁰ No original: Fight club gets to be your reason for going to the gym and keeping your hair cut short and cutting your nails (p. 50).

⁵¹ No original: You aren’t alive anywhere like you are at fight club (p. 51).

linguagem como forma de resistência à hegemonia distópica. Quanto ao “evento climático”, volto a ele na seção 3.5.

3.2 O duplo e a trajetória das personagens

Conforme discutido na seção anterior, nas narrativas distópicas clássicas o desenrolar do enredo possui estreitas ligações com a trajetória das personagens. O protagonista, ou seja, aquele que questiona o poder hegemônico da sociedade distópica, passa de potencial dissidente a dissidente ativo, agindo deliberadamente contra as regras impostas pelo Estado, mudança essa que geralmente decorre da interação dele, do protagonista, com uma personagem secundária. Dessa interação resulta uma contranarrativa de resistência, que envolve uma reapropriação da língua (e da linguagem) de uma forma que subverte o controle absoluto que o Estado exerce sobre os meios de produção de sentido.

No romance de Chuck Palahniuk, a contranarrativa de resistência nasce com a criação dos clubes da luta, que instauram uma forma diferenciada de interação e comunhão entre sujeitos cujas identidades foram moldadas e adaptadas à sociedade de consumo. Mas os caminhos que levam a essa contranarrativa em *Clube da luta* diferem daqueles aqui apresentados como característicos da trajetória das personagens das distopias clássicas, e uma das razões porque isso ocorre é a existência do duplo: em determinado momento da narrativa, o protagonista, e também o/a leitor/a, fica sabendo que Jack e Tyler são na verdade a mesma pessoa. Que Jack é o protagonista de *Clube da luta*, não há dúvida; mas, tendo em mente a já referida trajetória, quem seria a personagem secundária responsável por potencializar e compactuar com o espírito dissidente de Jack — Marla ou Tyler? Jack poderia ser considerado um dissidente em potencial? E, por fim, é possível considerar como secundária uma personagem que afinal é o próprio protagonista? Antes de responder a essas questões, é importante analisar o modo como a temática do duplo se configura na obra.

De acordo com Carla Cunha (2017), o duplo (ou *doppelgänger*) pode ser entendido como “uma entidade que duplica o ‘eu’, destacando-se dele e autonomizando-se a partir desse desdobramento. Gera-se a partir do ‘eu’ para de imediato, dele [*sic*] se individualizar e adquirir existência própria” (CUNHA, 2017). Para Cunha, a coexistência entre eles pode se dar de forma positiva ou negativa, a depender da identificação ou falta de identificação por parte do eu em relação a seu duplo. Em *Clube da luta*, no entanto, Tyler é tudo aquilo que Jack não consegue ser — “Adoro tudo a respeito de Tyler Durden, sua coragem e inteligência. Sua energia. Tyler é engraçado, charmoso, forte, independente, e os homens olham para ele e

esperam vê-lo no comando de seus mundos. Tyler é capaz e é livre, e eu não”⁵² (CL, p. 217) — logo, é justamente a diferença que gera a identificação do eu (Jack) com seu duplo (Tyler). Como afirma Ana Maria Lisboa de Mello em seu artigo sobre o duplo: “Na forma de um companheiro que encarna um lado desconhecido do protagonista, o Outro pode representar a face mais autêntica, mais espontânea ou até mais vergonhosa do Eu” (MELLO, 2000, p. 114). No caso em questão, as evidências levam a crer que Durden seria a face mais autêntica de protagonista, exatamente aquilo que ele não consegue (ou não conseguia) ser.

Enquanto duplo, então, Tyler não é uma cópia, mas um desdobramento de Jack, e, considerando-se os seus atributos e a forma como é visto pelo protagonista, sua existência visa a resolver para Jack os problemas com os quais ele, sozinho, parece não conseguir lidar. Chamo atenção para a natureza *dupla* e paradoxal desse *doppelgänger*: ao mesmo tempo em que é fruto da subjetividade do protagonista (só existe em sua mente), Durden manifesta-se “corporalmente” para Jack, que com ele interage, fala e até luta. Este é o caso em que, como afirma Otto Rank (2013), “são representadas [...] duas existências diferentes da mesmíssima pessoa, separadas pela amnésia” (RANK, 2013, p. 38). No caso de Jack, essa amnésia está associada à sua suposta insônia, pois no momento em que ele está (ou estaria) dormindo, Tyler assume as rédeas da situação e age sem que Jack tenha conhecimento do que acontece. Como o eu e seu duplo dividem o mesmo corpo, quando Tyler põe em prática as suas atividades noturnas, Jack acaba tendo a sensação de que não dormiu e, por isso, acha que sofre de insônia.

Não é de se espantar, então, que a maneira como é descrito o seu problema para dormir sempre está envolta em certa ambiguidade, como no seguinte trecho: “Fazia três semanas que eu não dormia. Três semanas sem dormir e tudo se torna uma *experiência extracorpórea*”⁵³ (CL, p. 18, grifos meus). A menção a uma “experiência extracorpórea” pode parecer uma tentativa de traduzir o sentimento de cansaço experimentado pela personagem (e, de certa forma, o é), mas lendo-o a partir de uma perspectiva mais ampla (após ter lido o romance uma primeira vez), pode também significar a cisão de sua personalidade e o seu conseqüente desdobramento enquanto duplo. Neste outro fragmento, a amnésia mencionada por Rank fica mais evidente: “estou com insônia e só *lembro* de ter dormido três dias atrás”⁵⁴

⁵² No original: I love everything about Tyler Durden, his courage and his smarts. His nerve. Tyler is funny and charming and forceful and independent, and men look up to him and expect him to change their world. Tyler is capable and free, and I'm not.

⁵³ No original: Three weeks and I hadn't slept. Three weeks without sleep, and everything becomes an out-of-body experience (p. 19).

⁵⁴ No original: I have the insomnia, and I can't remember sleeping since three nights ago (p. 96).

(CL, p. 119, grifos meus). Ao afirmar que “lembra” de ter dormido, Jack deixa em aberto a possibilidade de que talvez ele não tenha dormido — e, de fato, saber-se-á com o progredir da narrativa, ele não dormiu, estava apenas, por assim dizer, em *stand-by*, enquanto Tyler estava ocupado em seus afazeres noturnos. Outro momento em que o narrador fala de sua insônia deixando margens para leituras *duplas* é quando afirma: “Isto é insônia. A noite inteira os seus pensamentos *ficam no ar*. A noite inteira você fica pensando: estou dormindo? Eu dormi?”⁵⁵ (FC, p. 99, grifos meus, tradução minha). Posteriormente, o/a leitor/a toma conhecimento de que, sem que Jack o saiba, Tyler faz viagens de avião por todo o país para abrir novos clubes da luta e recrutar novos membros para o *Project Mayhem*; dessa forma, é muito simbólica a metáfora de pensamentos no ar, pois que “no ar” está o seu duplo. Assim, suas queixas em relação à insônia geralmente possuem sentidos outros (duplos), e acabam funcionando como pistas, indícios prolépticos de acontecimentos ainda não mencionados, peças de um *puzzle* cujo real sentido só se apreende quando observadas em sua inteireza, como um todo.

Mas essas pistas não são deixadas apenas quando o narrador discorre sobre os seus problemas para dormir. Isso ocorre em muitas outras ocasiões, dentre as quais, a mais recorrente — que quase chega a ser um estribilho ao longo da narrativa — é: “Sei disso porque Tyler sabe disso”. Em um primeiro momento, a expressão pode ser entendida como um indicativo do grau de relacionamento e convívio entre aquele que a profere e Tyler — de tão juntos, ambos acabam compartilhando muitas informações. No entanto, por serem o narrador e Tyler a mesmíssima pessoa, logo, o que um sabe, o outro *pode* saber.

Embora não seja uma característica inerente às narrativas que tematizam o duplo, em *Clube da luta* o surgimento da persona Tyler Durden é um artifício através do qual o protagonista tenta resolver seus problemas. No capítulo 3 do romance de Palahniuk, o narrador discorre sobre a sua vida profissional e a de Tyler, deixando transparecer, de forma sarcástica, o quão insatisfeito estava com seu trabalho e com sua vida antes do aparecimento de Durden.

A natureza do trabalho de Jack enquanto “coordenador de campanhas de *recall*” já foi anteriormente descrita, bem como a indiferença com a qual ele trata as mortes causadas pelos carros da companhia para a qual trabalha. Essa indiferença para com a vida dos outros tem como resultado ou origem (não se pode precisar) a indiferença de Jack para com a sua própria vida: “A cada decolagem e descida, quando o avião se inclina muito para um dos lados, eu

⁵⁵ No original: This is insomnia. All night, your thoughts are on the air. All night long, you’re thinking: Am I asleep? Have I slept.

rezo por um acidente [...]. Rezo para que pelicanos sejam sugados pelas turbinas e por raios e gelo nas asas”⁵⁶ (CL, p. 27).

Por conta de seu trabalho, Jack tem que viajar constantemente. Os desconfortos e infortúnios causados por essa situação estão relacionados a problemas com a própria condição das viagens —

Apertado em sua poltrona da classe econômica é como se você fosse um gigante. O problema é que seus ombros são grandes demais. Suas pernas de Alice no País das Maravilhas de repente são tão compridas que encostam nos pés da pessoa da frente. O jantar chega e é um kit miniatura de ‘faça você mesmo’ de frango *cordon bleu*, tipo um quebra-cabeça para manter você entretido”⁵⁷ (CL, 31).

—; com o tempo gasto nas viagens e o problema com fusos horários — “[a]rrumo o relógio para duas horas mais cedo ou três mais tarde, fuso horário do Pacífico, Montanha, Central ou do Leste, perco uma hora, ganho uma hora”⁵⁸ (CL, p. 32) —; e, por fim, com o motivo das viagens — “[e]sse é um jeito horrível de viajar. Vou a reuniões que meu chefe não quer ir. Faço anotações e depois dou um retorno”⁵⁹ (CL, 33). É dessa forma, então, que Jack revela a infelicidade e insatisfação diante das circunstâncias que enformam seu dia a dia, o que fica ainda mais evidente nos momentos em que ele fantasia sua própria morte ou mesmo reza por ela, como no fragmento citado acima.

Para compensar essa condição enquanto um profissional frustrado e, por conseguinte, um ser humano infeliz, Jack torna-se um consumidor compulsivo: “E eu não era o único escravo do instinto de transformar o lar em um ninho. As pessoas que conheço que costumavam ir ao banheiro e levar pornografia agora se sentam na privada com seus catálogos de móveis da IKEA”⁶⁰ (CL, p.49). É nesse sentido que ele acaba sendo vítima de um ciclo vicioso, que acaba se tornando desgastante a ponto de transformar em insuportáveis as ações

⁵⁶ No original: Every takeoff and landing, when the plane banked too much to one side, I prayed for a crash [...]. I prayed for the wind shear effect. I prayed for pelicans sucked into the turbines and loose bolts and ice in the wings (p. 25-26).

⁵⁷ No original: Fold into the standard airplane seat. You’re a giant. The problem is your shoulders are too big. Your Alice in Wonderland legs are all of a sudden miles so long they touch the feet of the person in front. Dinner arrives, a miniature of do-it-yourself Chicken Cordon Bleu hobby kit, sort of a put-it-together project to keep you busy (p. 28).

⁵⁸ No original: I set my watch two hours earlier or three hours later, Pacific, Mountain, Central, or Eastern time; lose an hour, gain an hour (p. 29).

⁵⁹ No original: This is a terrible way to travel. I go to meetings my boss doesn’t want to attend. I take notes. I’ll get back to you.

⁶⁰ No original: And I wasn’t the only slave to my nesting instinct. The people I know who used to sit in the bathroom with pornography, now they sit in the bathroom with their IKEA furniture catalogue.

mais banais de sua vida, como preencher formulários, pedir recibos e até mesmo cortar o cabelo:

Você vê a escuridão lá fora através das janelas e as turbinas roncam alto lá atrás. A cabine está em um ângulo errado em relação ao ronco das turbinas e você nunca mais terá de preencher um formulário de reembolso ou pedir recibo de coisas que custem mais do que vinte e cinco dólares. Nunca mais terá de cortar o cabelo⁶¹ (CL, p. 34).

Neste outro fragmento, em que o narrador descreve o momento em que o avião finalmente aterrissa — são e salvo, para a sua tristeza —, há mais algumas sutis informações acerca da sua personalidade:

Outro tranco e a segunda roda toca no asfalto da pista. Então vem o som de cem cintos de segurança sendo abertos e o seu amigo descartável ao lado de quem você quase morreu diz:

— *Espero que você faça sua conexão.*⁶²

É, eu também espero.

Esta é a duração daquele seu momento e a vida segue⁶³ (CL, p. 34, grifos meus).

A designação de “amigo descartável”, que dura apenas uma viagem, para referir-se ao/à passageiro/a que viaja a seu lado, revela, mais uma vez, o modo quase misantrópico com que Jack trata as pessoas ao seu redor. No entanto, esse/a amigo/a descartável da citação anterior acaba fazendo uma afirmação que possui reverberações profundas: “Espero que você faça a sua conexão”, além do significado óbvio relacionado ao voo, também pode ser lido de uma forma mais metafórica: conectar-se com algo ou com alguém. Jack é um desconectado, um desajustado. Não há nele, pelo menos nesse primeiro momento, aquela verve questionadora que inquieta os protagonistas distópicos. Jack é um conformado. Todo seu questionamento se materializa e ganha ação com o surgimento de Tyler. Não é por acaso que, logo após a fala desse/a amigo/a descartável, o protagonista, de fato, encontra seu duplo pela primeira vez. Mas essa conexão com Tyler é questionável, uma vez que Tyler é Jack. Ou seja, ele conectou-se consigo mesmo. No entanto, para alguém que era indiferente à própria vida, que fantasiava a própria morte, conectar-se consigo mesmo é já um grande avanço e abre possibilidades para que haja outras conexões — com Marla, por exemplo.

⁶¹ No original: The windows are dark outside and the turbine engines roar backward. The cabin hangs at the wrong angle under roar of turbines, and you will never have to file another expense account claim. Receipt required for items over twenty-five dollars. You will never have to get another haircut (p. 31).

⁶² A oração grifada é minha tradução.

⁶³ No original: A thud, and the second wheel hits the tarmac. The staccato of a hundred seat-belt buckles snapping open, and the single-use friend you almost died sitting next to says:

I hope you make your connection.

Yeah, me too.

And this is how long your moment lasted. And life goes on (p. 31-32).

“Conheci Tyler quando fui a uma praia de nudismo”, diz o narrador. “Era bem no final do verão, e eu estava dormindo”⁶⁴ (CL, 35). Destaco aqui duas informações importantes: 1) Jack estava dormindo — e a significação disso já foi amiúde discutida nesta seção; 2) eles se encontraram em uma praia de nudismo. De acordo com Markendorf e Zadoná (2014), o local desse primeiro encontro “sugere obviamente o desnudamento, a exposição, e também a vida natural, em liberdade e em comunhão com a natureza” (MARKENDORF; ZADONÁ, 2014, p. 53-54), o que é muito significativo tendo em vista os objetivos vislumbrados por Tyler com o *Project Mayhem*.

Ao descrever a cena desse encontro, Jack narra o seu estranhamento ante a figura de Tyler, que estava ocupado em tirar troncos de madeira da água e enterrá-los na areia. O desfecho desse encontro se dá da seguinte forma: “Depois de um tempo Tyler se senta de pernas cruzadas à sombra dos troncos levantados, fica ali alguns segundos, levanta-se”, veste-se e “começa a ir embora”. Porém, sem entender o que havia acontecido, a personagem pergunta a Tyler o que ele estava fazendo — “Tinha que saber o que Tyler estava fazendo enquanto eu dormia”⁶⁵ (CL, p. 36). E resposta para esse questionamento é dada pelo próprio narrador, em seu característico discurso indireto:

O que Tyler tinha criado era a sombra de uma mão gigante, mas agora os dedos estavam do tamanho dos de Nosferatu e o polegar era pequeno demais, mas ele falou que às dezesseis horas e trinta minutos em ponto a mão ficaria perfeita. A sombra da mão gigante ficou perfeita durante um minuto e, durante um minuto perfeito, Tyler se sentou na palma de algo perfeito que ele mesmo havia criado.

[...] Um minuto era o suficiente, Tyler falou, a pessoa tinha que trabalhar duro para fazer aquilo, mas um minuto de perfeição valia o esforço. Um momento era o máximo que você poderia esperar de algo perfeito⁶⁶ (CL, 36).

Nesse fragmento, Tyler parece revelar o cerne do seu pensamento, a essência de sua filosofia: criar algo que, embora perfeito, é efêmero — o que terá reverberações em outras instâncias da narrativa.

⁶⁴ No original: How I met Tyler Durden was when I went to a nude beach. This was the very end of summer, and I was asleep (p. 32).

⁶⁵ No original: I had to know what Tyler was doing while I was asleep (p. 32).

⁶⁶ No original: What Tyler had created was the shadow of a giant hand. Only now the fingers were Nosferatu-long and the thumb was too short, but he said how at exactly four-thirty the hand was perfect. The giant shadow hand was perfect for one minute, and for one perfect minute Tyler had sat in the palm of a perfection he'd created himself (p. 33).

Na adaptação de David Fincher, a cena do encontro das duas personagens ocorre em um dos voos de trabalho de Jack. Os dois tem uma breve conversa, na qual Tyler se apresenta como um vendedor de sabonetes e dá seu cartão ao protagonista (Figura 6) — fato aparentemente irrisório, mas que se revela muito importante, pois, posteriormente, Jack telefona para Tyler quando seu apartamento explode. Essa mudança de um ambiente natural (praia) para um ambiente artificial (avião) reforça o visual predominantemente urbano que Fincher escolheu para o seu filme, mas ambos os lugares são ambientes de transição, onde as pessoas estão apenas de passagem, o que pode metaforizar a natureza transitória e efêmera de Tyler Durden.

Figura 6 — Cartão de visita da Companhia de Sabão da Paper Street



Fonte: *Clube da luta* (1999). No filme, no momento em que Jack telefona para Tyler, há um rápido plano-detelhe do cartão que Jack entregara ao protagonista. Nesse cartão, além das informações “profissionais” acerca da Companhia de Sabão da Paper Street (“Tudo natural”; “Feito à mão”), há uma imagem de dois anjos, um de frente para o outro, exatamente na mesma posição, gerando um efeito de espelhamento. No filme, isso é mais uma indicação da dupla personalidade do protagonista.

No momento em que Tyler vai pegar seu cartão em sua valise, Jack nota que ambos possuem valises idênticas (Figura 7). Por ser um objeto em que são guardados os utensílios de trabalho das duas personagens, o fato de serem idênticas — para além do óbvio de que ambos são a mesma pessoa — sugere que há algo de semelhante entre as atividades profissionais de Jack e de Tyler. Analisando as atividades desenvolvidas por eles, é possível afirmar que ambos fazem sabotagens, porém com finalidades diferentes: Jack aplica a sua fórmula aritmética, independente dos danos que isso venha a causar à vida de outrem, fazendo com que sua empresa saia lucrando; Tyler vende sabonetes que são confeccionados com gordura

humana lipoaspirada que ele rouba dos lixos de clínica de estética⁶⁷, além de colocar fotogramas de filmes pornográficos em filmes infantis (quando trabalha como projetorista) e urinar nas comidas servidas nos *buffets* (quando trabalha de garçom). Ambos praticam sabotagens, mas as do primeiro podem ser caracterizadas como *pró-establishment*, enquanto as do segundo — pelo fato de sabotar produtos, bens de consumo — podem ser entendidas como *antiestablishment*.

Figura 7 — Valises idênticas



Fonte: *Clube da luta* (1999).

De qualquer forma, a transformação de Jack em dissidente ativo é fruto direto da interação dele com Tyler. Mas Tyler surgiu por conta de Marla — pelo menos, é o que alega o Jack. Após descobrir que Durden é seu duplo, o protagonista, enfim, tem acesso às informações que anteriormente ficavam restritas a seu outro eu:

Tudo o que Tyler sabe está voltando e surgindo na minha cabeça [...].

De repente eu sei como operar um projetor de cinema. Sei como arrebentar fechaduras e como Tyler alugou a casa na Paper street um pouco antes de se revelar a mim na praia.

Sei por que Tyler surgiu. Tyler amava Marla. Desde a primeira noite que eu a conheci, Tyler ou uma parte de mim precisava encontrar um jeito de ficar com ela⁶⁸ (CL, p. 247).

⁶⁷ Na adaptação de Fincher, Tyler já trabalha como vendedor de sabonetes antes de “conhecer” Jack; no romance de Palahniuk, porém, a Companhia de Sabão da Paper Street, e, mais especificamente, o método de fabricação de sabonetes a partir de gordura humana, tem início após Jack e Tyler passarem a viver juntos. Inclusive, a primeira gordura utilizada para fazer sabonete é a que a mãe de Marla enviava para que a filha usasse como colágeno para preencher os lábios. Como Marla não tinha geladeira em seu apartamento, guardava o seu “fundo de investimento de colágeno” na casa da Paper Street, de onde Tyler rouba para fazer os primeiros sabonetes (Cf. CL, capítulo 11).

⁶⁸ No original: All the things Tyler knows are all coming back to me [...].

All of sudden, I know how to run a movie projector. I know how to break locks and how Tyler had rented the house on Paper Street just before he revealed himself to me at the beach.

Uma chave para entender essa declaração do narrador pode ser encontrada na maneira como Marla Singer é apresentada — e construída — através da narração. O narrador afirma que Marla passou a frequentar os grupos de apoio quando descobriu que tinha um nódulo no seio; como não tinha dinheiro para pagar um plano de saúde, ela precisava frequentar clínicas mais populares, ambientes que, conforme descritos pelo narrador, causam repulsa em Singer. Então, “[s]e vai morrer, Marla não quer saber a respeito”⁶⁹ (CL, p. 134).

Quando o narrador e Marla estão discutindo sobre os grupos de apoio — discussão que levaria à divisão dos grupos entre eles, para evitar que ambos se encontrassem —, entende-se um pouco mais de sua filosofia de vida:

Ela nunca sonhou que poderia se sentir tão bem. Ela conseguia se sentir realmente viva. Sua pele estava ficando mais macia. Marla nunca tinha visto uma pessoa morta. Não havia um sentido real na vida porque não tinha nada com o que comparar. Ah, mas agora havia gente morrendo, morte, perda e sofrimento. Choro e estremecimento, terror e remorso. Agora que sabia para onde todos estávamos indo, Marla sentia cada momento da vida⁷⁰ (CL, p. 42).

Assim, e assim apenas, diante da verdadeira experiência de morte é que Marla consegue atribuir um sentido à sua vida — o que me lembra das mortes que o protagonista fantasiava antes de Tyler —, e vive cada momento como se fosse o último — como se empregasse à sua vida uma constante sensação de efemeridade, aquela mesma evocada por Tyler na cena da praia. Há um outro momento em que o narrador diz que Marla roubou os jeans de uma lavanderia e os vendeu para comprar uma meia-calça (CL, p. 134-135). Somando-se essas informações e analisando mais detidamente a personagem Marla, é possível afirmar que ela é uma versão prototípica daquilo em que Tyler quer transformar Jack: uma pessoa sem apego a bens materiais ou a uma carreira profissional bem sucedida; ou, recuperando as considerações de Michele Ferris (2016), Marla é uma persona cuja identidade “segue contra a corrente”, rejeitando ideais de “beleza, sucesso e felicidade”, que são impostos pela sociedade de consumo descrita em *Clube da luta* e da qual Jack é mais uma vítima. É nesse sentido que Marla pode ser entendida como o gatilho que desencadeia uma vontade de mudança em Jack, o que, por conseguinte, leva à efetivo desenvolvimento de

I know why Tyler had occurred. Tyler loved Marla. From the first night I met her, Tyler or some part of me had needed a way to be with Marla (p. 198).

⁶⁹ No original: If she was going to die, Marla didn't want to know about it (108).

⁷⁰ No original: She never dreamed she could feel so 'smarvelous. She actually felt alive. Her skin was clearing up. All her life, she never saw a dead person. There was no real sense of life because she had nothing to contrast it with. Oh, but now there was dying and death and loss and grief. Weeping and shuddering, terror and remorse. Now that she knows where we're all going, Marla feels every moment of her life (p. 38).

Tyler Durden. No roteiro de Uhls, há uma fala de Jack sobre Marla que é profundamente significativa para a narrativa: “Se eu tivesse um tumor, eu chamava ele de Marla” (UHLS, 2016, p. 241). O “tumor” está diretamente ligado ao câncer (ou cancro), doença cuja base biológica, de acordo com Lopes e Rosso,

está fundamentada na perda da capacidade normal da célula de regular sua divisão. As células cancerígenas não param de se multiplicar. Com isso, crescem sobre outras células, invadem tecidos saudáveis e multiplicam-se muito, formando massas celulares que são os tumores malignos. Elas têm a capacidade de se espalhar pelo corpo todo, originando as chamadas metástases (LOPES; ROSSO, 2005, p. 118).

Apesar do teor explicitamente ofensivo da comparação feita por Jack, é importante lembrar que nada em uma narrativa está lá de forma gratuita: dentro de uma quase infinita gama de possibilidades de expressões que poderiam ser usadas para exprimir sua ira e ofender Marla, Jack escolhe compará-la justamente a um tumor. Dentro de uma narrativa aqui caracterizada como distópica, e tendo em mente a explicação acima, fornecida por Lopes e Rosso, essa comparação, sub-repticiamente, pode possuir conotações outras que a convertem automaticamente em uma designação positiva. Se, como já foi anteriormente exposto, Marla é uma personagem que vai na contramão do sistema hegemônico, em sendo um tumor, a narrativa deixa no ar a possibilidade de que ela possa se “espalhar”, de que seu modo de vida possa contaminar outras pessoas e se multiplicar, gerando um efeito de metástase social no organismo daquela sociedade de consumo distópica. Malgrado a morbidez dessa metáfora — bem ao gosto do humor ácido do narrador de *Clube da luta*, diga-se —, essa metástase social poderia ser caracterizada como um efeito utópico, tendo em vista a sua força subversiva e seu poder transformador.

Entretanto, ao que tudo indica, Marla é a única praticante de seu próprio estilo de vida, ao passo que Tyler angaria mais e mais adeptos para o clube da luta/*Project Mayhem*. Logo, os métodos de transformação social deste último é que são postos em prática. Embora o narrador afirme que “[s]em Marla, Tyler não teria nada”⁷¹ (CL, p. 13), e apesar de haver, de início, muitas semelhanças entre Durden e Singer — ambos furtam as roupas que vestem, por exemplo —, à medida que o *doppelgänger* vai ganhando independência de seu eu original, a sua verve de mudança radical chega a patamares extremos com o *Project Mayhem* e todos os seus atos de vandalismo e terrorismo.

Como ocorre em praticamente todas as narrativas que tematizam o duplo, há um momento na trama em que a personagem descobre a existência de seu outro eu, ou melhor,

⁷¹ No original: Without Marla, Tyler would have nothing (p. 14).

descobre que o/a outro/a é na verdade ele/a mesmo/a. Essa descoberta (ou revelação) pode se dar de muitas formas, mas é uma recorrência em tais narrativas o momento em que as duas personagens se encontram e se confrontam. No romance de Palahniuk, Jack descobre que Tyler é seu duplo durante uma conversa com o atendente de um bar. Acontece que o protagonista havia iniciado uma busca incessante a Tyler, que sumira logo após a criação do *Project Mayhem*; para tentar encontrá-lo, Jack ia aos bares em que em havia encontros dos clubes da luta e perguntava se as pessoas tinham visto Tyler Durden. Ao chegar em um determinado bar, o atendente diz: “Seja bem-vindo de volta, senhor”, ao que o narrador reage: “Eu nunca estive nesse bar antes. Nunca mesmo”⁷² (CL, p. 197). Após um breve diálogo, como Jack ainda duvidasse de ter estado ali anteriormente, o atendente finalmente faz uma revelação:

— Você tem uma marca de nascença, senhor Durden — o atendente diz. — No seu pé. Ela tem um formato de uma Austrália com a Nova Zelândia perto e é vermelho-escura.

Só a Marla sabe disso. Ela e o meu pai. Nem mesmo Tyler sabe disso. Quando eu vou à praia eu me sento com esse pé escondido debaixo de mim [...].

— Todos sabem da marca de nascença. É parte da lenda⁷³ (CL, p. 198).

Não satisfeito com essa revelação, Jack telefona para Marla, e pergunta a ela qual é o nome dele: “Tyler Durden — Marla responde [...]. Você mora na Paper street, 5.123 NE, local que agora está repleto de seus pequenos discípulos raspando a própria cabeça e queimando a pela com soda cáustica”⁷⁴ (CL, p. 200). Nesse momento, mais do que nunca, Jack sente que precisa encontrar Tyler.

O encontro (e confronto) das duas personagens ocorre, não por acaso, justamente no capítulo 22 — número que, pela repetição, simbolicamente, remete à duplicação, ao espelhamento.⁷⁵ No diálogo entre eles, Jack se pergunta se, agora que sabe da existência de seu duplo, este simplesmente desaparecerá; Tyler responde: “em primeiro lugar, eu não

⁷² No original: Welcome back, sir; I’ve never been to this bar, ever, ever before (p. 158).

⁷³ No original: “You have a birthmark, Mr, Durden,” the bartender says. “On your foot. It’s shaped like a dark red Australia with New Zealand next to it.”

Only Marla knows this. Marla and my father. Not even Tyler knows this. When I go to the beach, I sit with that foot tucked under me [...].

“Everybody knows about the birthmark”, the bartender says. It’s part of the legend” (p. 159).

⁷⁴ No original: Marla says, “Tyler Durden [...]. You live at 5123 NE Paper Street which is currently teeming with your little disciples shaving their heads and burning their skin with lye” (p. 160).

⁷⁵ De forma semelhante, outra possível pista numérica que poderia indicar a existência do duplo é o número da casa da Paper Street: somados os quatro dígitos, o resultado é 11 — mais uma vez, um número composto por dois algarismos que se repetem.

estaria aqui se você não me quisesse”⁷⁶ (FC, p. 168, tradução minha), e declara, em um misto de aviso e ameaça: “ainda viverei minha vida quando você estiver dormindo, mas se me foder pensando em se acorrentar à cama de noite ou tomar doses grandes de pílulas para dormir, então seremos inimigos. E eu pegarei você por isso”⁷⁷ (CL, p. 208). A proposta de Tyler é proceder de modo semelhante ao acordo feito entre Jack e Marla em relação aos grupos de apoio: dividir, de modo que ambos não precisem mais se encontrar. Nesse caso específico, intercalar o uso do mesmo corpo, de modo que ambos fiquem livres para fazer o que quiserem em momentos diferentes. Em um lampejo de lucidez, Jack tenta resolver o seu problema apelando para a racionalização da situação:

Ah, que besteira. Isto é um sonho. Tyler é minha projeção. Ele é um transtorno dissociativo de identidade. Um estado de fuga psicogênica. Tyler Durden é minha alucinação.
 — Que se foda essa merda toda — Tyler fala. — Talvez você seja a *minha* alucinação esquizofrênica.
 Eu estava aqui primeiro.
 Ele responde:
 — Sim, sim. Bom, vamos ver quem estará aqui por último⁷⁸ (CL, p. 208, grifos do autor).

Ainda que reconheça a sua esquizofrenia, Jack não tem controle sobre sua outra identidade. A ameaça de Tyler é reiterada, e agora de forma mais enfática: as duas personas estão em conflito, e o campo de batalha é o corpo do protagonista.

Mais tarde, ao explicar à Marla a sua condição esquizofrênica, Jack lança um novo olhar a fatos anteriormente narrados:

A primeira vez que me encontrei com Tyler eu estava dormindo.
 Eu estava cansado, enlouquecido e apressado e sempre que embarcava em um avião eu desejava que ele caísse. Tinha inveja das pessoas morrendo de câncer. Odiava minha vida. Estava cansado e entediado do meu trabalho e da minha mobília e não conseguia ver um jeito de mudar as coisas.
 Via apenas como terminar com tudo [...].
 Talvez eu nunca tenha acordado de verdade naquela praia”⁷⁹ (p. 215-216).

⁷⁶ No original: I wouldn't be here in the first place if you didn't want me.

⁷⁷ No original: I'll still live my life while you're asleep, but if you fuck with me, if you chain yourself to the bed at night or take big doses of sleeping pills, then we'll be enemies. And I'll get you for it (p. 168).

⁷⁸ No original: Oh, this is bullshit. This is a dream. Tyler is a projection. He is a disassociative [*sic*] personality disorder. A psychogenic fugue state. Tyler Durden is my hallucination (p. 168).

⁷⁹ No original: The first time I met Tyler, I was asleep.

I was tired and crazy and rushed, and every time I boarded a plane, I wanted the plane to crash. I envied people dying of cancer. I hated my life. I was tired and bored with my job and my furniture, and I couldn't see anyway to change things [...].

Only end them [...].

Maybe I never really woke up on that beach (p. 172-173).

Se, num primeiro momento, Jack apenas expõe o quão insatisfeito e infeliz estava em relação à sua vida, agora ele analisa os fatos à luz de suas últimas descobertas: para ele, não havia modos de modificar a sua vida a não ser “terminar com tudo”, e é para isso que Tyler Durden surge. É importante lembrar que, noutro fragmento acima citado, Jack atribuía à Marla a razão do surgimento do duplo — fato que só reforça a inconfiabilidade desse narrador. Devo dizer, porém, que, mesmo reconhecendo a contradição como parte do jogo manipulador desse artificioso narrador, isso não anula em definitivo a influência exercida por Marla no protagonista, de forma específica, e na história como um todo, de forma mais ampla.

Indo na contramão de sua passividade inicial, Jack não aceita a proposta de Tyler e nem se sente intimidado ante à ameaça de seu duplo: ao descobrir as coisas que fez e as que pretende fazer, o protagonista tenta impedir Durden de continuar seus planos. Nesse momento, a comunhão consigo mesmo, através do duplo, deixa então de existir. O narrador vai a um clube da luta, onde (agora ele sabe) para todos ali, ele é Tyler Durden, “o Grande e Poderoso”. “Porque eu sou Tyler Durden e você deve puxar meu saco, me registro para lutar com todos os caras no clube naquela noite. Cinquenta lutas. Uma luta por vez. Sem sapatos. Sem camisas”⁸⁰ (CL, p. 248). A descrição da luta é entrecortada por *flashbacks* — os quais, nesse caso, parecem fazer parte do conjunto de memórias de Tyler a que o protagonista vai tendo acesso pouco a pouco —, em que é descrito o assassinato de Patrick Madden, “secretário especial de reciclagem do prefeito”, que “estava fazendo uma lista de bares onde o clube da luta se reunia”⁸¹ (CL, p. 247), o que automaticamente o transformava em um inimigo. Espanto, raiva e remorso misturam-se na narração agônica e desesperada de Jack, que também descreve o processo de deterioração de seu rosto e de seu corpo a cada nova luta. Mas ele continua lutando porque quer morrer, e o quer porque “[a]penas na morte não somos mais parte do Projeto Desordem e Destruição [*Project Mayhem*]”⁸² (CL, p. 250). De alguma forma, o protagonista não morre na luta contra os homens do clube da luta. E Tyler quer que ele morra como um mártir:

Tem que ser algo grandioso [...]. Imagine o seguinte: você no alto do prédio mais alto do mundo e este prédio completamente tomado pelo Projeto Desordem e Destruição [*Project Mayhem*]. Há fumaça saindo das janelas.

⁸⁰ No original: Because I’m Tyler Durden and you, and you can kiss my ass, I register to fight every guy in the club that night. Fifty fights. One fight at a time. No shoes. No shirts (p. 199).

⁸¹ No original: the mayor special envoy on recycling; [he] was compiling a list of bars where fight clubs met (p. 198).

⁸² No original: Only in death we are no longer part of Project Mayhem (p. 201).

Mesas de escritório caindo sobre a multidão na rua. Uma verdadeira ópera da morte, é isso que você vai ter⁸³ (CL, p. 252).

No momento em que Jack e Tyler estão no telhado — Tyler com um revólver na boca de Jack—, Marla e os membros dos grupos de apoio aparecem para pedir que ele não se mate: “Marla está vindo em minha direção, só na minha, pois Tyler desapareceu. Puf. Tyler é minha alucinação, não dela [...]. E agora sou só um homem segurando a arma em minha boca”⁸⁴ (CL, p. 253). Diante das falas de “Espere” e “Podemos ajudar você”, o narrador diz: “Grito pra eles que não estou me matando. Estou matando Tyler [...]. E eu puxo o gatilho”⁸⁵ (CL, p. 254).

Para Otto Rank, “[o] assassinato frequente do duplo, através do qual o herói procura se proteger definitivamente das perseguições do seu ego, é na verdade um suicídio” (RANK, 2013, p. 133). Um célebre exemplo disso é o final do conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, em que o herói, há muito atormentado pela perseguição de seu duplo, o assassina; porém, as últimas palavras de seu malévolo perseguidor são: “Existias em mim. Olha bem agora para a minha morte, e nessa imagem, que é a tua, verás teu próprio suicídio” (POE, 2008, p. 253).

Ainda para Rank, por excesso de narcisismo, por amar demais a si mesmo, o eu parece não conseguir por um fim a sua própria vida, daí criação de um outro eu, mal, logo, punível. Seguindo esse raciocínio, Tyler acaba se transformando no meio encontrado por Jack para deixar de fantasiar a sua própria morte e abreviá-la de uma vez. Se, por um lado, isso faz cair por terra todo aquele processo de conexão consigo mesmo, por outro, a marca deixada por Tyler e suas ações ainda permanecem como uma forma de contranarrativa de resistência, que dialoga com as formas de resistência utópica nas distopias.

Diferente de William Wilson, Jack continua vivo após dar um tiro em sua própria boca. No último capítulo do romance, ele está em (ao que tudo indica ser) um hospital psiquiátrico, ao qual ele se refere como “Paraíso”, estabelecendo paralelos entre o médico e Deus, enfermeiros e anjos. Retorno a esse final na seção 3.5.

Por ora, para finalizar essa discussão acerca do duplo no universo distópico de *Clube da luta*, volto aos paradigmas da trajetória das personagens. Indubitavelmente, Jack é o

⁸³ No original: It has to be big [...]. Picture this: you at the top of the world’s tallest building, the whole building taken over by Project Mayhem. Smoking rolling out the windows. Desks falling into the crowds on the street. A real opera of death, that’s what you’re going to get (p. 203).

⁸⁴ No original: Marla is coming toward me, just me because Tyler’s gone. Poof. Tyler’s my hallucination, not hers [...]. And now I’m just one man holding a gun in my mouth (p. 204).

⁸⁵ No original: I’m not killing myself, I yell. I’m killing Tyler [...]. And I pull the trigger (p. 205).

protagonista e Marla é a personagem secundária. Mas Tyler oscila entre esses dois polos — um radical livre. Enquanto desdobramento do protagonista, Tyler é um dissidente agente; enquanto personagem secundária, ele ajuda o protagonista a canalizar as suas ações contra o poder hegemônico. Em sua inteireza paradoxal, a personagem Jack-Tyler amalgama as típicas particularidades do protagonista e da personagem secundária, dando origem a uma personagem híbrida, autossuficiente, mas, ao mesmo tempo autodestruidora.

Não se pode dizer que Jack é um dissidente em potencial, pois que ele não apresenta qualquer característica que venha a questionar as regras daquela sociedade. No entanto, Tyler é a encarnação da dissidência — logo, por tabela, Jack também o é. Então, se uma parte de Jack transforma-se em dissidente conforme convive com Tyler, Tyler — enquanto duplo de Jack — já nasce 100% pronto, e o que a Jack ensina, o próprio Jack, no fundo, já sabe. Assim, em sua inteireza, Jack-Tyler é um anti-protagonista distópico (não no sentido de anti-herói, pois este seria Tyler), mas no sentido de romper com a trajetória das personagens distópicas, amalgamando as características de protagonista e de personagem secundária, e ao mesmo tempo as anulando.

Encerro esta seção fazendo um paralelo com duas distopias clássicas em que os protagonistas passam por reviravoltas semelhantes — *Nós* e *1984*. Nas narrativas distópicas, alguns protagonistas transformam-se no decorrer da narrativa, abandonando convicções adquiridas de há muito e ligadas à ideologia do poder dominante, e adquirindo uma nova perspectiva que vai de encontro às certezas anteriores. Nas obras que apresentam uma tendência antiutópica, no desfecho da história há um retorno às primeiras convicções, sempre por intermédio dos mecanismos de controle da poder hegemônico, como ocorre a D-503 e a Winston Smith: ambos passam por intervenções psicológicas que visam erradicar qualquer manifestação contrária à política do Estado — a lobotomia, no primeiro, e uma lavagem cerebral, no segundo. Em *Clube da luta* (isso fica mais evidente no fim do romance), encarcerado no que parece ser um hospital psiquiátrico, de forma semelhante ao que ocorre a D-503 e a Winston, Jack é forçado a abandonar a sua postura de rebeldia em relação ao sistema contra o qual se voltara. Mas, da mesma forma que em *Nós* resta ainda a esperança de que a resistência MEPHI possa trazer abaixo as regras sociais que impedem a interação do OneState com o mundo exterior, o legado dos clubes da luta e do *Project Mayhem* ainda reverbera, e todos esperam a volta de Tyler Durden, como fica claro nas falas dos enfermeiros (que possuem escoriações nos rostos) que cuidam de Jack: “Tudo está andando de acordo com

o plano”; “Vamos destruir a civilização para podermos fazer do mundo um lugar melhor”; “Esperamos ansiosos pela sua volta”⁸⁶ (CL, 257).

3.3 Artíficos da construção narrativa

Antes de tratar do tópico explicitado no título desta seção, gostaria de fazer uma reflexão sobre o estilo narrativo do romance de Palahniuk. Para tanto, recupero a discussão sobre o duplo, pois, como é de se esperar, essa divisão da personalidade do narrador terá consequências na narração. De acordo com Milica Živković (2000),

o duplo como um artifício ficcional parece desafiar muitas convenções dos supostos textos realistas: ele obviamente põe em questão [as noções de] unidades da personagem, do tempo e do espaço, abrindo mão da cronologia, tridimensionalidade e das distinções rígidas entre objetos animados e inanimados, eu e o outro, vida e morte (ŽIVKOVIĆ, 2000, p. 124).

Com efeito, em *Clube da luta*, Chuck Palahniuk constrói uma narrativa em que tempo, espaço e identidades estão em constante mudança — com passagens frenéticas e abruptas entre uma e outra instância —, estabelecendo entre si relações ambíguas ou conflituosas que podem deixar o/a leitor/a desconcertado/a.

Como já mencionado na introdução, esse romance é narrado em primeira pessoa e começa *in ultima res* (ou seja, no fim das coisas), o que faz com que a maior parte da narração seja composta de um grande *flashback*. Com o narrador em primeira pessoa, o/a leitor/a tem um acesso limitado aos fatos narrados, uma vez que esse acesso se dá apenas por intermédio daquele que narra. Assim, por exemplo, o/a leitor/a só fica sabendo que Tyler é o duplo de Jack quando Jack toma conhecimento disso.

O narrador de *Clube da luta* pode ser caracterizado como autodiegético (terminologia criada por Gérard Genette), atitude narrativa que é definida por Reis e Lopes (1987) como “aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (LOPES; REIS, 1987, p. 351). A escolha de tal narrador, ainda segundo Reis e Lopes, tem implicações diretas na maneira como se dá a organização do tempo na narrativa, o que pode ocorrer de suas formas: uma, menos comum, em que há uma “inteira sobreposição temporal entre narrador e protagonista”, como ocorre no monólogo interior; e outra, mais comum, em que esse narrador autodiegético “aparece então como uma entidade colocada num tempo ulterior em relação à história que relata, entendida como

⁸⁶ No original: Everything is going according to the plan; We’re going to break up the civilization so we can make something better out of the world; We are looking forward to getting you back (p. 208).

conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos (LOPES; REIS, 1987, p. 352). Como é sabido, os eventos que se passam em *Clube da luta* já são todos de conhecimento do narrador, pois que se encontram concluídos no momento em que tem início a narração.

A esse narrador autodiegético, localizado num tempo ulterior, são permitidas duas formas de focalização (ou ponto de vista) — interior ou onisciente. Na primeira, “o narrador reconstitui artificialmente o tempo da experiência, os ritmos em que ela decorreu e as atitudes cognitivas que a regeram, ao mesmo tempo em que abdica da prematura revelação de eventos posteriores a esse tempo da experiência em decurso” (LOPES; REIS, 1987, p. 352-353), como ocorre no seguinte trecho do romance aqui analisado:

Estou começando a pensar se Marla e Tyler são a mesma pessoa. A não ser pelas fodas, todas as noites no quarto de Marla.
 Transando.
 Transando.
 Transando.
 Tyler e Marla nunca estão no mesmo lugar. Eu nunca os vi juntos.
 Por outro lado você nunca me vê ao lado de Zsa Zsa Gabor e isso não quer dizer que somos a mesma pessoa. Tyler simplesmente não sai do quarto quando Marla está por aqui⁸⁷ (CL, p. 77).

Embora localizado em um tempo ulterior, ou seja, já sabendo a razão porque Marla e Tyler nunca estão no mesmo ambiente ao mesmo tempo, Jack reconstitui a sua percepção então limitada e, ao conjecturar acerca dessa estranha situação, chega a pensar por um instante que talvez Marla e Tyler sejam a mesma pessoa — ideia que ele logo descarta. Um importante detalhe nesse fragmento, e que é recorrente em toda a narrativa, é a utilização dos verbos no presente: embora sejam memórias, Jack as narra como se estivessem acontecendo naquele instante — uma espécie de *pseudo-monólogo* interior. Esse pensamento que lhe ocorre, aliás, o qual funciona como uma pista falsa em uma história de detetive, retarda uma revelação que só será anunciada muito à frente na narrativa.

A outra forma de focalização de que pode se servir o narrador acima definido é a focalização onisciente. Como se trata de um narrador em primeira pessoa, é preciso entender que tal onisciência advém tão só e unicamente do conhecimento que esse narrador possui e que a ele confere “prerrogativas muito superiores às da sua condição (passada) de

⁸⁷ No original: I’m starting to wonder if Tyler and Marla are the same person. Except for their humping, every night in Marla’s room.

Doing it.

Doing it.

Doing it.

Tyler and Marla are never in the same room. I never see them together.

Still, you never see me and Zsa Zsa Gabor together, and this doesn’t mean we’re the same person. Tyler just doesn’t come out when Marla’s around (p. 65).

personagem”, em função das quais “consente-se ao narrador a possibilidade de antecipar acontecimentos, elidir ou resumir eventos menos relevantes e sobretudo fazer uso de uma autoridade conferida pelo conhecimento integral da história e pela experiência adquirida” (LOPES; REIS, 1987, p. 354). Apesar da focalização interna (que visa reconstituir, tornando presente, o que sentira e pensara em determinado momento), é justamente essa forma muito específica de onisciência que permite a Jack fornecer indícios prolépticos, pequenos vislumbres, de coisas ainda não reveladas. “Eu sei disso porque Tyler sabe disso” pode ser considerado como um desses indícios. Mas não é o único.

Há uma cena na qual Jack chantageia o gerente do Hotel Pressman⁸⁸: ante a recusa do gerente em aceitar sua proposta, Jack simula que está sendo agredido: “Sem vacilar e ainda olhando para ele, giro [o] punho com a força centrífuga do braço e arranco sangue fresco dos ferimentos do meu nariz. Sem qualquer razão, lembro-me da primeira vez que Tyler e eu lutamos”⁸⁹ (CL, p. 144). Conforme exposto até aqui, é natural que Jack afirme que se lembrou da primeira vez em que ele e Tyler brigaram, tendo em vista que ele tenta recuperar o que havia pensado naquela ocasião; porém, a expressão “sem qualquer razão” diz menos de sua condição passada enquanto sujeito daquela ação do que de sua posição enquanto entidade que narra os fatos em um tempo ulterior à história. Ou seja, essa expressão é uma inferência explícita de quem já conhece todos os fatos, e ainda revela que o narrador está deliberadamente manipulando o/a leitor/a, e talvez até com certa jocosidade, fazendo-se passar por um narrador *inocente* ou *ingênuo*⁹⁰.

Diante disso, é possível dizer que Jack é um narrador autodiegético que, embora opte por uma focalização interna, possui lampejos de focalização onisciente. Entrecruzam-se em sua narração, além da sua própria voz enquanto personagem que vivencia os fatos narrados (com seu *pseudo-monólogo interior*), a voz de Tyler (seu duplo) e ainda a sua voz onisciente, localizada em um tempo ulterior à história. Este narrador escolhido por Palahniuk, portanto, consegue mimetizar as incertezas instauradas pelo duplo no que concerna à unidade da

⁸⁸ Jack diz que irá à imprensa revelar que ele, enquanto garçom, havia “mijado nas sopas, peidado nos *crème brûlées*, espirrado nas endívias”, caso o hotel se recuse a enviar “um cheque todas as semanas com o equivalente ao que eu ganhava mais as gorjetas” (CL, p. 141). Tyler procede de forma semelhante com o presidente da associação nacional dos projecionistas. No original: I’d been peeing into soup, farting on *crème brûlées*, sneezing on braised endive; a check every week equivalent to my average week’s pay plus tips (p. 114).

⁸⁹ No original: And without finching, still looking at the manager, I roundhouse the fist at the centrifugal force end of my arm and slam fresh blood out of the cracked scabs of my nose. For no reason at all, I remember the night Tyler and I had our first fight (p. 116).

⁹⁰ O narrador-personagem é assim caracterizado “[q]uando não compreende claramente o que presencia” (MOISÉS, 2013, p.376).

personagem, do tempo e do espaço e às diferenciações rígidas entre eu e outro, a vida e a morte, conforme apontado por Živković.

A configuração desse narrador é o que possibilita esse senso de presença física de Tyler Durden ao longo da narrativa. Tyler é uma alucinação de Jack, logo, só quem o vê é Jack. Porém, como o/a leitor/a vê o mundo através dos olhos de Jack, logo, ele/a *vive* essa alucinação junto com narrador. Na adaptação de David Fincher, Tyler está constantemente em quadro, interagindo com o protagonista ou com outras personagens. De acordo com Jean-Claude Bernardet (2006, p. 13), “[n]o cinema, fantasia ou não, a realidade se impõe com toda a força”, o que implica dizer que, independente do fato de Tyler ser apenas uma alucinação de Jack, a sua presença em quadro, tornada física através do ator Brad Pitt, se impõe como uma verdade aparentemente inquestionável, pois que ele é retratado (filmado) como os demais atores e atrizes e suas respectivas personagens.

George M. Wilson e Sam Shpall (2012), refletindo sobre essa estratégia paradoxal do filme de tornar física uma personagem que só existe na cabeça do protagonista, fazem considerações deveras esclarecedoras e pertinentes. Primeiramente, eles estabelecem uma diferença entre *planos objetivos*, que seriam impessoais, e os *planos subjetivos*, que assumiriam o ponto de vista de alguma personagem. Então, propõem a existência de um “plano impessoal, mas flexionado subjetivamente”, em que “as qualidades ou conteúdos fenomenais da experiência perceptiva de uma personagem são refletidas no plano” (WILSON; SHPALL, 2012, p. 86). E isso permite que o/a espectador/a veja a personagem, mas também possa “ver *com* ele ou ela ao mesmo tempo” (WILSON; SHPALL, 2012, p. 87, grifos meus) — exatamente como ocorre na adaptação fílmica de *Clube da luta* (Figuras 8 e 10). De forma complementar, Rogério de Almeida (2014, p. 28) sugere a existência de uma “câmera neutra”, referindo-se especificamente às câmeras do sistema de segurança de um prédio que gravam as cenas de luta entre Jack e Tyler de uma forma impessoal, não contaminada com a subjetividade do narrador (Figura 11). Mas acredito que essa câmera neutra também pode ser usada para caracterizar as sequências que mostram as cenas já assistidas (uma espécie de *flashback* dentro do *flashback*), mas agora sem a presença de Tyler — sequências que tomam lugar no momento em que Jack descobre que Durden é seu duplo (Figura 9).

Figura 9 — Plano impessoal, mas flexionado subjetivamente



Fonte: *Clube da luta* (1999).

Figura 8 — Plano objetivo / Câmera neutra



Fonte: *Clube da luta* (1999).

Figura 10 — Perspectiva impessoal, mas flexionada subjetivamente



Fonte: *Clube da luta* (1999).

Figura 11 — Plano objetivo / Câmera neutra



Fonte: *Clube da luta* (1999).

De volta ao romance e à discussão sobre as implicações do duplo na narrativa, acredito que, para acentuar ou talvez em decorrência desse jogo de incertezas e de múltiplas vozes que compõem seu texto, Palahniuk também se serve de artifícios que em muito se aproximam da narração intercalada, que é definida por Reis e Lopes nos seguintes termos:

Entende-se por narração intercalada aquele acto narrativo (ou conjunto de actos narrativos) que, não aguardando a conclusão da história, resulta da fragmentação da narração em várias etapas interpostas ao longo da história; em tais momentos intercalares de enunciação são produzidos por assim dizer micro-relatos, de cuja concatenação se depreende a narrativa em sua totalidade orgânica (REIS; LOPES, 1987, p. 245).

Em *Clube da luta* essa fragmentação ocorre de forma radical: o tom ou o assunto sobre o que se fala muda de um parágrafo para o outro; e alguns parágrafos são compostos de apenas uma única oração, quase telegráfica, o que torna a narrativa mais dinâmica. Acredito que boa parte desse dinamismo perceptível em *Clube da luta* é resultado de uma influência e de um forte entrelaçamento de linguagens — especificamente, fotografia e cinema.

De acordo com Natália Brizuela (2014), a contaminação entre as linguagens literária e fotográfica ainda no século XIX produziu diferentes resultados: “deu-se às vezes através da inclusão de fotografias em obras literárias, e outras vezes como paradigma de uma nova sintaxe e de uma nova literatura utilizando certas características do dispositivo fotográfico” (BRIZUELA, 2014, p. 31). Creio que o texto de Chuck Palahniuk esteja inserido nesse segundo grupo. Já no primeiro capítulo do romance, quando descreve a iminente destruição do Edifício Parker-Morris, para onde Tyler o levava para morrer como um mártir, o narrador o faz da seguinte forma:

Essa carga primária [de explosivos] explodirá a carga da base, as colunas de sustentação ruirão e a série de fotos do edifício Parker-Morris estará em todos os livros de história.

Uma sequência de cinco fotos com passagem de tempo. Aqui temos o prédio inteiro. Na segunda foto ele estará em um ângulo de oitenta graus. Depois setenta e cinco. Com o prédio em um ângulo de quarenta e cinco graus é quando o esqueleto começa a ceder e a torre se curva um pouco sobre ele. Na última foto, a torre e todos os seus cento e noventa e um andares caem sobre o museu nacional, que é o verdadeiro alvo de Tyler⁹¹ (CL, p. 12).

Jack vislumbra um futuro distante, em que a queda do edifício (que sequer ocorre no romance) já é um fato consumado e é assunto dos livros de história. A maneira que escolhe para narrar essa queda é através de fotografias, numa descrição quadro a quadro, em que cada uma das cinco orações responsáveis pela descrição mimetizam os cinco fotogramas que exibem o curto intervalo entre a explosão e o desmoronamento total do prédio.

Além da fotografia, percebo uma relação muito forte do romance com o cinema (que é constituído, diga-se, por fotografias em movimento). Embora o cinema tenha desenvolvido rapidamente a sua própria linguagem neste pouco mais de um século de vida, a sua estrutura narrativa — pelo menos, a das narrativas clássicas-hollywoodianas — é herança das obras literárias de ficção, cujo enredo clássico típico segue o seguinte esquema estrutural: apresentação, complicação, clímax e conclusão. Sendo assim, “[a] estrutura narrativa é o fator de aproximação entre a literatura e o cinema, apesar de a primeira ser calcada na linguagem verbal e a segunda, na heterogeneidade sígnica” (KUNZ, 2012, p. 148). Além disso, “à medida que se constitui e se impõe como arte, o cinema passa a influenciar também a literatura, instigando-a a experimentar a linguagem literária, o que leva, por vezes, a textos híbridos” (KUNZ, 2012, p. 148). Nesse sentido, o início do romance também é muito significativo (sobretudo porque dá o tom do restante da obra): a cada parágrafo o/a leitor/a é bombardeado/a por uma informação diferente, sem qualquer ligação direta uma com a outra ou mesmo qualquer outro artifício de transição mais suave — fala das personagens, *flashforward*, pensamento do narrador, informação sobre como construir um silenciador, *flashback*, informações sobre como construir uma bomba de nitroglicerina etc. —, uma

⁹¹ No original: The primary charge will blow the base charge, the foundation columns will crumble, and the photo series of the Parker-Morris Building will go into all the history books.

The five-picture time-lapse series. Here, the building’s standing. Second picture, the building will be at an eighty-degree angle. Then a seventy-degree angle. The building’s at a forty-five-degree angle in the fourth picture when the skeleton starts to give and the tower gets a slight arch to it. The last shot, the tower, all one hundred and ninety-one floors, will slam down on the national museum, which is Tyler’s real target (p. 14).

técnica que muito se assemelha ao *corte seco*⁹², que é um recurso utilizado no cinema como forma de evidenciar a montagem.

Mas *Clube da luta* é um livro em que o cinema não surge apenas como influência estilística, mas como temática, afinal, um dos trabalhos de Tyler é o de projetorista em salas de cinema. No terceiro capítulo do romance, o ardiloso narrador, servindo-se das peculiares características de sua forma de narração acima discutidas, e influenciado pela sintaxe da narrativa fílmica, fala sobre a sua vida profissional e sobre a de Tyler, apresentando essa personagem ao/à leitor/a. No entanto, ao descrever os procedimentos empregados por Tyler no desenvolvimento do seu trabalho enquanto projetorista, Jack parece também estar falando sobre o duplo — deixando pistas no texto, como lhe é característico —, procedimento que pode ser lido como a construção de uma alegoria.

De modo geral, a alegoria pode ser entendida como uma metáfora estendida, prolongada, que passa a existir como “um sistema estruturado” (BALDICK, 2001, p. 5). Para M. H. Abrams, a alegoria é uma narrativa em que “agentes e ações, e às vezes também o cenário, são construídos pelo autor” de forma a terem “um sentido coerente no nível ‘literal’, ou primário, de significação, e ao mesmo tempo significarem uma sequência segunda, correlata, de significação” (ABRAMS, 1999, p. 5). Acredito ser justamente isso o que ocorre no capítulo 3 de *Clube da luta*: em um primeiro nível de leitura (que, de certa forma, pode estar relacionado com a primeira leitura da obra, em que o/a leitor/a ainda a está conhecendo), Jack descreve a rotina de trabalho de Tyler; mas em um segundo nível de leitura (que igualmente pode estar relacionado às leituras posteriores à primeira, estando agora o/a leitor/a a par dos acontecimentos), Jack está falando sobre o fenômeno do duplo. Porém, ele não fala do duplo pela simples obviedade de estar falando sobre Tyler (embora isso também seja verdade), mas por estar metaforizando a temática do duplo através da imagética cinematográfica composta pela natureza mesma do ofício de Tyler enquanto projetorista — daí a alegoria. Num dos fragmentos iniciais há a seguinte construção:

Você acorda no O’Hare.
 Você acorda no LaGuardia.
 Você acorda no Logan.
 Tyler trabalhava meio período como projetorista em um cinema. *Por causa de sua natureza*, ele só conseguia trabalhar à noite. Se um projetorista ficasse doente, o sindicato chamava Tyler.

⁹² De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2003), “[c]hama-se corte seco a passagem de um plano a outro por uma simples colagem” (p. 66). Ainda de acordo com os autores, esse tipo de corte está a serviço da montagem seca que, por sua vez, divide-se em duas variantes: “a ‘montagem seca comum’, que pode ser marcada pelo ritmo, e a ‘montagem seca com efeito’, quando a passagem de um segmento a outro se efetua por ruptura brutal” (p. 66).

Algumas pessoas são noturnas, outras são diurnas. Eu só conseguia trabalhar de dia.

Você acorda em Dulles.

O seguro de vida paga o triplo se você morrer em uma viagem de negócios⁹³ (CL, p. 27, grifos meus).

As três primeiras orações, construídas à maneira de parágrafos telegráficos, trazem para o nível linguístico aquilo que é vivenciado pelo narrador nas constantes mudanças por que passa, de aeroporto em aeroporto, devido ao seu trabalho. As anáforas, nesse caso, podem estar relacionadas à rotina do protagonista, sempre viajando de avião; e a brevidade dessas orações diz muito sobre o fato de que ele não chega a demorar muito tempo no mesmo lugar. Rotina, nesse contexto, diz mais sobre a constância de ações que se repetem na vida de Jack do que sobre uma vida pautada em um organograma predefinido.

No momento em que fala de Tyler, em que o apresenta ao/à leitor/a, Jack faz uso da autoridade que lhe é conferida pela posição em que se encontra — como conhecedor de toda a história —, e, mais uma vez, simula a sua ingenuidade e cria orações ambíguas: “Por causa de sua natureza” pode tanto significar que Tyler é o que se convencionou a chamar de “pessoa noturna”, ou seja, tem mais disposição para trabalhar à noite; mas também pode referir-se à sua condição enquanto fruto de uma alucinação que assume o controle da situação quando o narrador está (ou deveria estar) dormindo. Jack ainda afirma que ele mesmo só conseguia trabalhar durante o dia, o que serve para intensificar o senso de contraste existente entre as duas personas.

Outro detalhe importante do fragmento acima citado, e que se repete significativamente ao longo do capítulo, é a construção “Você acorda”, seguida do nome de um aeroporto estadunidense. Como é possível perceber, a cada vez que a expressão é usada, há uma mudança no conteúdo da narração. Mais especificamente, essa expressão, no caso, sinaliza o momento em que o narrador deixa de falar de si para falar de Tyler, e vice-versa, servindo-se do artifício da narração intercalada. Conforme discutido anteriormente, em muitos momentos em que o narrador fala sobre sono ou insônia, há certa ambiguidade em suas palavras, e os sentidos subjacentes em seu discurso nesses momentos geralmente têm relação com o duplo.

⁹³ No original: You wake up at O’Hare.

You wake up at LaGuardia.

You wake up at Logan.

Tyler worked part-time as a movie projectionist. Because of his nature, Tyler could only work night jobs. If a projectionist called in sick, the union called Tyler.

Some people are night people. Some people are day people. I could only work a day job.

You wake up at Dulles.

Life insurance pays off triple if you die on a business trip (p. 25-26).

Figura 12 — Tyler mostra a queimadura de cigarro no canto da tela



Fonte: *Clube da luta* (1999). Nessa cena do filme, assim como ocorre no romance, Jack está apresentando Tyler ao público. Na cabine de cinema em que trabalha como projetorista, Durden aponta para o canto de direito da tela, onde aparece uma queimadura de cigarro. No momento em que é adaptado para o cinema, aquilo que no romance era uma linguagem falando sobre outra, no filme, essa mesma informação transforma-se em elemento metaficcional. Volto a essa discussão na seção 3.4.

Com o mesmo didatismo empregado para descrever como se faz uma bomba caseira, Jack explica o trabalho de Durden: “Na cabine de projeção Tyler fazia a troca de rolos se o cinema é daqueles antigos. Na troca você tem dois projetores na sala, e é usado um por vez”⁹⁴ (CL, p. 28). Como nota Kristen Sterling (2008, p. 131), ao mesmo tempo em que é um *projetorista*, Tyler é também uma *projeção* da mente de Jack. Em outras palavras: Tyler é uma projeção que trabalha como projetorista, operando um projetor; e se Tyler é uma projeção, logo, Jack é o seu *projetor*— aquele que projeta alucinação no mundo (pelo menos, a seus próprios olhos). Por isso, a natureza do trabalho de Tyler é tão simbólica. Na sala em que trabalha, há dois projetores, da mesma forma que o corpo de uma personagem é habitado por duas identidades distintas. E mais: os projetores não funcionam simultaneamente — ou um ou outro, jamais os dois — tal como ocorre em grande parte da relação entre Jack e Tyler.

Jack continua a sua explicação: “o projetorista precisa ficar lá para trocar os aparelhos [projetores] no momento exato para que o público não veja a quebra entre o fim de um rolo e o começo do outro”⁹⁵ (CL, p. 29). Para saber quando deve realizar essa troca, o responsável por isso deve “prestar atenção às bolinhas brancas no canto direito alto da tela.

⁹⁴ No original: In a projection booth, Tyler did changeovers if the theatre was old enough. With changeovers, you have two projectors in the booth, and one projector is running (p. 26).

⁹⁵ No original: A projectionist has to stand right there to change projectors at the exact second so the audience never sees the break when one reel starts and one reel ran out (p. 27).

Esse é o aviso”⁹⁶ (CL, p. 29). No meio cinematográfico, explica o narrador, essas bolinhas brancas são chamadas de “queimaduras de cigarro”⁹⁷. Na primeira vez que ela aparece na tela é para sinalizar que faltam dois minutos para a troca de projetores; na segunda vez é para sinalizar que faltam cinco segundos.

Os dois projetores estão rodando e você, parado entre eles, segurando as alavancas dos obturadores de cada um. Nos projetores bem antigos existe um alarme no eixo do rolo de alimentação [...].

A escuridão é muito quente por causa das lâmpadas dentro dos projetores, e o alarme está tocando. Você está parado entre os dois projetores segurando as alavancas e observando o canto da tela. A segunda bolinha pisca. Conte até cinco. Feche um obturador e abra o outro ao mesmo tempo⁹⁸ (CL, p. 30).

A narração de Jack, a forma como ele organiza e dispõe as ações textualmente, conserva muita semelhança com todo esse processo envolvido na projeção do filme. No texto de Palahniuk, as queimaduras de cigarro, ou seja, o elemento que indica a transição é o “Você acorda”, que marca de forma significativa o momento em que o assunto deixa de ser Jack e passa a ser Tyler (e vice-versa). A narração intercalada, por meio da qual o assunto narrado modifica-se a cada parágrafo, consegue mimetizar esse procedimento de troca de projetores, e faz com que o/a leitor/a tenha acesso a essa experiência, de forma textual. Inclusive, o constante emprego do pronome “você”, acaba atraindo o/a leitor/a para essa posição de operador do projetor, sendo possível, ainda, conceber o ato de leitura desse capítulo do romance como análogo ao trabalho da pessoa que opera o projetor: o/a leitor, com o livro nas mãos, aberto, em que há duas páginas, sendo que é lida apenas uma página por vez, na qual fala-se ou de Jack ou de Tyler.

Mas, nessa leitura alegórica, em que os dois projetores da sala de projeção podem ser entendidos como metáforas para essas duas personagens, quem seria o operador? Quem define em que momento o assunto será Jack ou Tyler? Acredito que só possa ser responsável por isso aquele que desde sempre, como já demonstrei, joga (e até brinca) com os/as leitores/as: aquele narrador que se encontra ao fim da narrativa, que já a conhece completamente, e que, justamente por isso, ora dá ênfase a um, ora a outro, estabelecendo

⁹⁶ No original: to look for the white dots in the top, right hand-hand corner of the screen. This is the warning (p. 27).

⁹⁷ No original: cigarette burns. Em sua tradução, Medauar opta por “buracos de cigarro”, porém o termo utilizado por profissionais da área é “queimaduras de cigarro”.

⁹⁸ No original: The two projectors are running, you stand between and hold the shutter lever on each. On really old projectors, you have an alarm on the hub of the feed reel [...].

The dark is hot from the bulbs inside the projectors, and the alarm is ringing. Stand there between the two projectors with a lever in each hand, and watch the corner of the screen. The second dot flashes. Count five. Switch one shutter closed. At the same time, open the other shutter (p. 27-28).

contrastes ou semelhanças a depender da situação, deixando pistas, indícios prolépticos, construindo meticulosamente o *puzzle* ficcional que só é percebido enquanto tal quando completo.

Por fim, é possível dizer que, se num primeiro nível de leitura, o capítulo 3 de *Clube da luta* apresenta as vidas profissionais de Jack e Tyler, num segundo nível, o capítulo não é senão o momento em que o narrador ulterior fala de seus trabalhos, diurnos e noturnos, enquanto Jack e enquanto Tyler. Nesse primeiro nível de leitura, a relação entre as duas personagens pode ser representada pelo círculo, o que implica em dizer que uma identidade ocupa o lado externo, enquanto a outra o lado interno dessa figura geométrica, sendo percebidas pelo/a leitor/a como personas distintas. Em lugar de círculo, poder-se-ia dizer moeda, mas essa imagem não estaria relacionada de forma satisfatória com a do segundo nível de leitura, o qual, acredito, pode ser representado pela fita de Möbius. O que acontece é que, num segundo nível de leitura, o/a leitor/a toma conhecimento de que Jack e Tyler são a mesma pessoa, o que implica em dizer que, se antes as identidades estavam cada qual em um lado do círculo (interno ou externo), agora, sabe-se, elas habitam um mesmíssimo e único lado, ou corpo, que apenas aparenta (através de uma ilusão de ótica, no caso da fita de Möbius, e da esquizofrenia, no caso das personagens) ser duplo. Ainda é possível entender o ponto de torção da fita como um equivalente para o sono, por ser aquele o mecanismo através do qual um lado da fita une-se ao outro para formar um único lado.

Para encerrar essa discussão, gostaria de recuperar o *link* entre *Clube da luta* e as narrativas distópicas do século XX, de forma a salientar mais um ponto de divergência. Como bem o disse Darko Suvin (2003, p. 188), os paradigmas sociais não podem mudar sem que a sociedade mude estruturalmente. É por isso que, na maioria das distopias, o avanço tecnológico sempre está em par com a ideologia do Estado. E, oriundos desse avanço tecnológico, sempre é possível encontrar nessas obras dispositivos audiovisuais criados e utilizados para controlar os indivíduos. Em um rápido *tour* por essas narrativas, o/a leitor/a depara-se com o cinematofoto e a própria Máquina do conto de Forster, que provêm as informações e faz a intermediação entre as pessoas; o cinema sensível em *Admirável mundo novo*, cujo efeito é semelhante ao do soma; teletelas, bem como os microfones escondidos, em *1984*; paredes de TV (ou TV-parede) em *Fahrenheit 451*; e até mesmo o método e os equipamentos empregados para “curar” Alex em *Laranja Mecânica* — todos eles, sem exceção, foram criados para potencializar o poder nefasto do Estado sobre os indivíduos. Indo na contramão dessa tendência — em parte, por conta de sua não vinculação à ficção científica, o que implica dizer que não dispõe de qualquer maquinário ou *gadget* ou tecnologia

mirabolante voltada única e especificamente para o controle dos indivíduos —, em *Clube da luta*, o dispositivo audiovisual (o cinema) é recuperado como tática de guerrilha contra a sociedade de consumo.

3.4 O fio cortante da ironia na ficção utópica/distópica⁹⁹

Por conta de seus mecanismos e de seu modo particular de funcionamento, a ironia difere de algumas figuras de linguagem que são mais facilmente definidas ou identificadas em um texto. Uma das razões para essa dificuldade é o fato dela não ser “um instrumento retórico estático a ser utilizado” (HUTCHEON, 2000, p. 30), ou seja, é uma figura que não ocorre de forma unilateral e que exige a participação de alguém que a receba e a interprete como tal. Ao contrário de uma metáfora — *Você é uma flor* —, em que a interpretação literal do enunciado é praticamente impossível fora de um contexto de fantasia (em oposição ao real), uma ironia — *Muito bonito o que você fez* — sempre corre o risco de ser interpretada literalmente, perdendo assim a sua função irônica. As razões por que isso ocorre estão relacionadas aos mecanismos próprios de produção de sentido da ironia aos quais me deterei agora.

Com base na discussão de Kerbrat-Orecchioni, Beth Brait define a ironia verbal como uma “contradição entre dois níveis semânticos ligados a uma mesma sequência significante” (BRAIT, 1996, p. 61), pois a essência da ironia “consiste em dizer o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa” (p. 44). Dessa forma, um enunciado — *Parabéns!* —, a princípio, de sentido positivo (de congratulação, felicitação), pode significar exatamente o oposto se dirigido a uma pessoa que acabou de fazer algo errado. O mesmo ocorre no exemplo dado no parágrafo anterior, em que o adjetivo “bonito”, empregado de forma irônica, aponta para o seu oposto — “feio”. É através desse mecanismo que a ironia desestabiliza sentidos pré-estabelecidos e instaura uma lógica de contradição que destitui os significantes de seus significados usuais — o que faz com que, em dado contexto, “bonito” possa significar “feio”, e “Parabéns!” adquira a conotação de uma reprovação. Seguindo esse raciocínio, o significante que atua em presença (o dito) interage com o significante em ausência (o não dito) e, dessa forma, é possível afirmar que a ironia “acontece no espaço *entre* o dito e não dito (e que os inclui)” (HUTCHEON, 2000, p. 30, grifos da autora).

Hutcheon é muito perspicaz ao afirmar que a ironia *acontece*, pois o simples fato de alguém proferir uma ironia não garante que ela seja entendida como tal — diferentemente da

⁹⁹ Uma versão preliminar desta seção foi publicada em *Imaginários literários e culturais*. Cf. Lima, 2016.

metáfora —, como também o contrário é possível: um enunciado que não tinha a intenção de ser irônico pode ser lido como se o fosse. Há muitos fatores que contribuem para o acontecimento (ou não) da ironia, dentre eles está o que Hutcheon chama de comunidades discursivas. Segundo a autora, são elas “que tornam a ironia possível” (p. 38). Em suma, essas comunidades discursivas dizem respeito a um tipo de conhecimento que é partilhado por grupos específicos de pessoas — e esses conhecimentos podem partir de questões como “classe, raça, etnia, gênero e preferência sexual, mas também estão envolvidas nacionalidade, vizinhança, profissão, religião, e todas as outras complexidades micropolíticas de nossas vidas às quais nós talvez nem consigamos dar rótulos” (p. 38) —, e uma pessoa pode pertencer a múltiplas comunidades ao mesmo tempo, seja de forma aberta ou velada. O que é possível depreender dessa explicação de Hutcheon é que há enunciados (irônicos ou não) que serão entendidos por uma determinada comunidade, mas não por outra. Entram em jogo, então, os agentes responsáveis pela ironia.

Para pensar os/as agentes envolvidos/as no acontecimento da ironia, Brait estabelece o que ela chama de “trio actante” do processo irônico, que é composto e funciona da seguinte forma: “o locutor (A^1) que dirige um certo discurso irônico para um receptor (A^2), para caçar de um terceiro (A^3)” (p. 62). Mas, esclarece Brait, essa não é uma triangulação estanque e em determinados contextos há coincidência entre A^2 e A^3 , quando o sujeito receptor da ironia é também seu alvo, bem como entre A^1 e A^3 , no caso de uma autoironia, e até mesmo entre A^1 e A^2 , quando de um solilóquio. Mais à frente, ao refletir sobre o *Clube da luta*, retorno a esse trio actancial. Por ora, é importante ressaltar que uma das coisas que essa triangulação revela é a importância do sujeito receptor (ou interpretador) da ironia, o qual não pode assumir uma postura passiva, sendo a sua participação essencial para que a ironia ocorra. Nas palavras de Hutcheon,

[d]o ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma — e diferentemente do que se afirma — uma *atitude* para com o dito e o não dito. A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social (2000, p. 28, grifos da autora).

Esses marcadores aos quais Hutcheon se refere têm estreita ligação com as comunidades discursivas; já as evidências, em se tratando das contextuais, podem ser o tom de voz ou gesto feito por quem profere a ironia; já as evidências textuais podem estar relacionadas, por exemplo, à escolha de determinados termos, como irei demonstrar na análise.

Além do sujeito interpretador, outro aspecto problematizado por Hutcheon é o alvo do discurso irônico: “Ao contrário da sinédoque, digamos, a ironia sempre tem um ‘alvo’; ela às vezes tem o que alguns chamam de ‘vítima’. Como as conotações desses dois termos implicam, o fio da ironia é sempre cortante” (2000, p. 33, grifos da autora). Ao fazer esse paralelo entre alvo e vítima, bem como chamar a atenção para o fio cortante da ironia, Hutcheon explicita o caráter de certo modo violento dessa figura de linguagem — algo muito caro ao presente trabalho.

Acredito que esses argumentos — que não são totalizantes nem pretendem sê-lo —, embora breves, tenham esclarecido que a ironia não é uma figura em si, mas que precisa (talvez até mais do que outras figuras de linguagem) da participação ativa do sujeito interpretador. Diante disso, acredito que a ironia possa acontecer em dois níveis dentro de uma obra literária ou fílmica: no nível diegético, quando uma personagem faz as vezes de *interpretadora* da ironia; no nível da recepção, quando o/a leitor/a é quem faz esse papel. Na análise de *Clube da luta*, me deparo justamente com essas duas formas de acontecimento da ironia.

Mas antes da análise de *Clube da luta*, gostaria de demonstrar o quanto e como a ironia se faz presente em obras utópicas e distópicas. Volto ao livro de More não para traçar a trajetória de desdobramentos e modificações por que passou o gênero até encontrar a sua face mais declaradamente sombria — a distopia —, mas para ressaltar o caráter irônico imanente a esta obra, o qual foi sendo transmitido como um vírus necessário aos escritos utópicos e distópicos posteriores.

O primeiro aspecto relevante para pensar a relação da obra do diplomata inglês com a ironia é o próprio termo por ele escolhido para nomear sua ilha e, por conseguinte, seu livro. Como já discutido em outra seção, a palavra “utopia” é um trocadilho, criado a partir de sufixos gregos, que tanto pode significar *bom lugar* (*eu* = bom, *topos* = lugar) como também *lugar nenhum* (*ou* = não), o que, semanticamente, coloca a utopia na posição de lugar que é bom, porém inexistente. More lança mão de recursos semelhantes, valendo-se da etimologia das palavras, para tecer sátiras: a ilha de Utopia tem como capital Amaurota, a “cidade das nuvens”, ou “castelo do ar”; e essa capital é banhada pelo rio Anidro, ou seja, “sem água”; seus governantes são ademus, “os sem povo”; há também os vizinhos dos utopianos, os acórios, “homens sem país”, e os alaopolitas, “cidadãos sem cidade”; até mesmo Hitlodeu (sobrenome da personagem que relata a sua viagem a ilha de Utopia), significa “hábil em contar lorotas”. Ao inserir esses termos em sua obra, More parece estar minando seu próprio projeto, satirizando a si mesmo. Tal estratégia não é utilizada por acaso. É necessário atentar

para o contexto em que a obra foi lançada, numa Londres sem liberdade, cheia de desigualdade e miséria, conforme descrita na parte 1 do livro *Utopia*. Ao criar a sua ilha ideal, na parte 2 do livro, More mostra exatamente tudo aquilo que a Londres de sua época não era — e é como se a parte 2 fosse o espelho inverso da parte 1, e vice-versa. Ao satirizar o seu “perfeito” projeto sócio-político-econômico, por meio desses jogos etimológicos, esse escritor inglês revela a fragilidade deste mundo que existe dentro de seu texto, e aponta para a forma estapafúrdia como o mundo fora de seu texto (leia-se Londres) é regido. Isso faz com que sua obra seja duplamente irônica.

Das obras distópicas, trago aqui dois breves exemplos de romances que fizeram uso de uma dicção irônica em suas construções literárias. O primeiro é *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Publicado em 1953, este romance se passa num futuro em que a maioria das casas é à prova de fogo, os livros são proibidos e a função dos bombeiros é justamente a de queimar os livros escondidos em bibliotecas secretas. Pensando o bombeiro enquanto significante, a sua função seria o significado. E, no trabalho da ironia, como já disse, ela remove a certeza de que as coisas signifiquem aquilo que elas dizem. Nessa obra há uma espécie de inversão irônica: o bombeiro, que deveria apagar o fogo, é quem ateia fogo; e o faz em algo muito específico — os livros. O bombeiro continua a exercer sua função de “proteção”, mas o agente perigoso, fogo (agora, a serviço do Estado), é substituído pelo livro. Ou seja, fogo e livro passam a ocupar o mesmo lugar num espécie de sintagma narrativo.

O outro exemplo é *1984*, de George Orwell. Nesta obra de 1949, que pode ser lida como uma ferrenha crítica aos Estados totalitários, a maior parte da sociedade vive um regime de privação em todos os aspectos, e sob a onipresente vigilância do Grande Irmão. Essa obra de Orwell, assim como outras distopias, faz uso do fio cortante da ironia para tecer críticas mordazes a aspectos presentes dentro e fora do texto literário. Um exemplo disso é a contradição que existe entre os nomes dos ministérios do país fictício da Oceania e as suas funções: o Ministério da Verdade é responsável por reescrever as notícias e os livros constantemente; eles sempre estão alterando a história. O Ministério da Paz é responsável pelas guerras. O Ministério do Amor é responsável pelas torturas.

Dados esses dois breves exemplos do emprego da ironia em textos distópicos, passarei à análise de *Clube da luta*. A partir de fragmentos textuais, no caso do romance, e intersemióticos, no caso do filme, procuro demonstrar como determinados elementos funcionam como operadores de ironia tanto na obra de Palahniuk quanto na de Fincher. Saliento que essa análise da ironia aparece dentro do escopo maior da distopia, assim, essas partes isoladas confluem para o entendimento da obra como um todo.

Conforme mencionado anteriormente, Jack, o protagonista de *Clube da luta*, sofre de insônia e consegue superar esse problema quando passa a visitar grupos de apoio a pessoas com doenças as mais diversas — de câncer testicular a parasitas no sangue —, conquanto o único mal que lhe acomete é apenas a insônia. Ele descreve sua experiência nesses grupos da seguinte forma:

Aquilo era liberdade. Perder todas as esperanças era libertador. Se eu não dissesse nada, as pessoas do grupo sempre supunham o pior e choravam mais. Eu chorava mais. Olhe para as estrelas e desapareça.

Ao caminhar para casa depois de ir a um grupo de apoio eu me sentia mais vivo do que nunca. Não tinha câncer ou parasitas no sangue. Eu era o pequeno centro de calor à volta do qual a vida se reunia.

E então eu dormia. Nem bebês dormiam tão bem quanto eu.

Toda noite eu morria, e toda noite eu nascia.

Ressuscitava¹⁰⁰ (CL, p. 23).

Para Jack, que nunca dá seu nome verdadeiro nos grupos de apoio, parece que a iminência da morte é que dá sentido à sua vida. Uma vez que ele não sofre dos mesmos males das pessoas que participam desses encontros, consegue colocar-se numa posição privilegiada, estando dentro e fora daquela realidade, vivendo-a e ao mesmo tempo mantendo-se a certa distância. Eis um exemplo disso:

No Para o Alto e Além nós começamos com o “Como Você Está?”. O grupo não se chama Parasitas do Cérebro Parasitado. Você nunca ouvirá ninguém dizer a palavra “parasita”. Todos estão sempre melhorando. Ah, esse novo remédio é ótimo. Todos sempre acabaram de passar pelo ponto crítico. Mesmo assim, por todos os lados se veem os olhos apertados de uma dor de cabeça de cinco dias. Uma mulher seca lágrimas involuntárias [...].

Ninguém nunca dirá *parasita*. Eles sempre dizem *agente*.

Eles não dizem *cura*. Eles dirão *tratamento*¹⁰¹ (CL, p. 37, grifos do autor).

Há nesse fragmento uma interessante articulação entre os agentes envolvidos no acontecimento da ironia, por isso gostaria de retomar o trio actancial proposto por Beth Brait. De acordo com a proposição de Brait, Jack seria A¹, aquele que puxa o gatilho da ironia; o/a

¹⁰⁰ No original: This was freedom. Losing all hope was freedom. If I didn't say anything, people in a group assumed the worst. They cried harder. I cried harder. Look u pinto the stars and you're gone.

Walking home after a support group, I felt more alive than I'd ever felt. I wasn't host to cancer or blood parasites; I was the little war center that the life of the world crowded around.

And I slept. Babies don't sleep this well.

Every evening, I died, and every evening, I was born.

Resurrected (p. 22).

¹⁰¹ No original: At above and beyond, we start with the Catch-Up Rap. The group isn't called Parasitic Brain Parasites. You'll never hear anyone say “parasite.” Everybody is always getting better. Oh, this new medication. Everyone's always just turned the corner. Still, everywhere, there's the squint of a five-day headache. A woman wipes at involuntary tears [...].

No one will ever say *parasite*. They'll say, *agent*.

They don't say *cure*. They say, *treatment* (p. 35).

interlocutor/a (leitor/a) seria A², aquele/a a quem ironia é dirigida e que, portanto, deve interpretá-la; e os membros do grupo de apoio seriam A³, ou seja, os alvos do discurso irônico. No entanto, o narrador parece antecipar o trabalho do receptor e, dessa forma, atua também como interpretador. Ou melhor, é a partir de uma postura de interpretador que ele faz a ironia acontecer. Isso porque Jack recupera o não dito na fala dos doentes e o contrapõe ao que é dito — “Eles não dizem *cura*. Eles dirão *tratamento*” — e ao que ele vê no comportamento daquelas pessoas — “por todos os lados se veem os olhos apertados de uma dor de cabeça de cinco dias” —, revelando assim a frágil falácia de um discurso eufemístico. Ao atuar como locutor e intérprete da ironia, o narrador parece desvelar a maquinaria de seu artil irônico. E isso é muito simbólico para o romance como um todo, uma vez que, como já disse anteriormente, Jack acaba criando uma outra personalidade em sua mente — há uma cisão de sua persona —, e essa articulação de dois níveis de um mesmo discurso já pode ser lida como uma antecipação (ou um sinal) do duplo, que só será explicitado em momentos posteriores no romance e no filme.

Em outro fragmento do romance, há um entrecruzamento em que tanto a descrição quanto a ação em si são irônicas. Trata-se do momento em que Jack e Tyler vão ao lixo hospitalar para roubar gordura lipoaspirada:

Nossa meta são os grandes sacos vermelhos de banha lipoaspirada que levaremos de volta para a Paper Street e ferveremos e misturaremos com soda cáustica e alecrim e revenderemos para as mesmas pessoas que pagaram para sugá-las [*sic*] do corpo. A vinte pratas cada barra, são as únicas pessoas que têm dinheiro para comprar¹⁰² (CL, p. 187-188).

Nessa convergência de ironias contextuais e verbais, o narrador descreve a ação através da qual algo que era caracterizado como *ruim*, e do qual era preciso livrar-se, metamorfoseia-se em um algo *bom*, que se quer adquirir. A descrição do narrador evidencia a ironia: o indesejado — a gordura — é retirado do corpo e transformado em um bem de consumo — o sabonete — a ser utilizado no mesmo corpo do qual saíra. Nesse caso, o dinheiro assume papel de destaque na construção do discurso irônico, uma vez que ele é usado tanto para pagar a lipoaspiração quanto para comprar o sabonete. Refletindo um pouco sobre a condição das pessoas que são o alvo dessa ironia, percebo que elas não são vítimas apenas do humor sombrio e mordaz do narrador, mas de um sistema que vende o problema barato — as *junk foods*, por exemplo — e cobra caro pela solução — a lipoaspiração. Uma

¹⁰² No original: Our goal is the big red bags of liposuctioned fat we'll haul back to Paper Street and render and mix with lye and rosemary and sell back to the very people who paid to have it sucked out. At twenty bucks a bar, these are the only folks who can afford it (p. 150).

crítica sagaz à sociedade consumista. A maneira como é descrito o passo-a-passo da transformação da gordura em sabonete também diz muito do caráter furtivo e cíclico desse ato: o narrador, em lugar de separar as etapas de modificação da matéria com vírgulas — isolando cada momento do processo —, opta pela conjunção aditiva *e* (*and*), o que, além de conferir um ritmo mais acelerado à descrição (muito adequado à ação do roubo), estabelece uma conexão frasal sem obstáculos entre a “banha lipoaspirada” e “as pessoas que pagaram para sugá-las [*sic*] do corpo”, completando assim o ciclo.

Ao longo do romance (e também do filme), Jack dita, num tom professoral, receitas para a construção de bombas caseiras que ele supostamente aprendeu com Tyler. Numa dessas descrições, especificamente a que resultou na morte do chefe de Jack (no romance), há um paralelo inusitado com o discurso gastronômico:

Um explosivo mais engraçado é o de permanganato misturado com açúcar de confeitiro. A ideia é misturar um ingrediente que queimará bem rápido com outro que forneça oxigênio suficiente para essa queima. E ela é tão rápida que causa uma explosão.
 Peróxido de bário e pó de zinco.
 Nitrato de amônia e alumínio em pó.
 É a *nouvelle cuisine* da anarquia.
 Nitrato de bário em um molho de enxofre e acompanhado de carvão. Essa é sua pólvora básica.
*Bon appétit*¹⁰³ (CL, p. 231).

Nesse fragmento, o narrador emula o discurso gastronômico para explicar a criação de uma bomba caseira. Partindo de um comentário que já revela certo sadismo — o explosivo é caracterizado como “engraçado” —, o narrador emprega termos e jargões específicos da culinária, tais como “açúcar de confeitiro” e “Nitrato de bário em um molho de enxofre e acompanhado de carvão”. Além disso, a disposição do texto, com orações muito curtas a cada parágrafo, também faz lembrar as listas de ingredientes que compõem as receitas gastronômicas. Há ainda uma explícita referência à *nouvelle cuisine*, que foi um movimento responsável por uma grande mudança nos paradigmas nutritivos e estéticos da alta gastronomia francesa na década de 1970; no romance, no entanto, trata-se de uma “*nouvelle cuisine* da anarquia”, e essa locução adjetiva caracteriza menos o processo de concepção dos explosivos do que a função deles dentro da narrativa.

¹⁰³ No original: A sort of fun explosive is potassium permanganate mixed with powdered sugar. The idea is to mix one ingredient that will burn very fast with a second ingredient that will supply enough oxygen for that burning. This burns so fast, it's an explosion.

Barium peroxide and zinc dust.

Ammonium nitrate and powdered aluminum.

The nouvelle cuisine of anarchy.

Barium nitrate in a sauce of sulfur and garnished with charcoal. That's your basic gunpowder.

Bon appétit (p. 186).

Olbrechts-Tyteca afirma que “o vocabulário específico é a piscadela que o escritor dá para seu auditório” (apud BRAIT, 1996, p. 53), e essa piscadela é o sinal que aponta para a ironia presente em um enunciado, é o texto denunciando a si mesmo. Em *Clube da luta*, o entrecruzamento desses dois discursos pode dar um ar de requinte à feitura da bomba, mas também pode apontar para o quinhão nocivo da comida (complementando e coadunando-se com o que salientei anteriormente). O “*Bon appétit*” ao fim da sequência é extremamente irônico e de um humor sombrio que chega a ser violento; esse é um momento em que o fio cortante da ironia entra em sintonia e confunde-se com a crueldade do lado perverso de Jack — Tyler — e a vítima, nesse caso, não fica só no nível discursivo, mas também no físico-diegético, uma vez que a bomba é usada para assassinar o chefe de Jack.

Uma das atividades do *Project Mayhem* (analisado na seção anterior) consiste na criação de adesivos. Através de frases de efeito irônicas, os adesivos colados nos carros das pessoas pelos membros do *Project Mayhem* desestabilizam, por meio da inversão ou confluência, certos discursos sociais que regem a vida dos indivíduos. “Dirijo melhor quando estou bêbado” ou “Recicle todos os animais”¹⁰⁴ (CL, p. 180) são alguns desses adesivos. No primeiro, indo de encontro a um dos discursos mais repetidos em comerciais de TV e campanhas de órgão de trânsito (“Se beber, não dirija” ou “Não beba e dirija”), que prega a prudência por parte dos/as condutores/as de veículo, o adesivo não apenas inverte o sentido (beba e dirija), mas, ao recorrer ao adjetivo “melhor”, transforma o ato de beber em uma maneira de potencializar as habilidades ao volante. Já no segundo adesivo, há um entrecruzamento de dois discursos: um relacionado à sustentabilidade, evocado pelo verbo “recicle” (“Reduza, reutilize, recicle” é o slogan por entidades para caracterizar atitudes que visem a diminuição dos danos causados pela humanidade à natureza); o outro, muito semelhante ao primeiro, pode estar relacionado ao combate à extinção de animais, problema também provocado pelos seres humanos. Mas a junção dos dois discursos, da forma como está posta, acaba anulando a ambos. A reciclagem é um processo por meio do qual um material anteriormente utilizado é transformado em um material novo, reduzindo assim os custos e a utilização de matérias-primas. No adesivo, então, após “utilizado” o animal (ou seja, finda a sua vida), este passaria por um processo que o transformaria em algo a ser utilizado novamente — mas não importa por que processo passe, é certo que ele não voltaria a ser um animal, seria, no mínimo, um adubo orgânico.

¹⁰⁴ No original: I Drive Better When I’m Drunk; Recycle All the Animals (p. 144).

De volta à Tyler Durden: além de fazer sabonetes a partir de gordura lipoaspirada, Tyler possui outros empregos: o de garçom e o de projetorista em salas de cinema. Em ambos, ele põe em prática os seus pequenos atos de vandalismo e subversão. No *buffet*, urina na comida das pessoas; na sala de projeção, insere fotogramas pornográficos em filmes infantis: “um quadro em um filme aparece na tela apenas 1/60 de segundo. Pegue um segundo e divida em sessenta partes iguais e é só em uma dessas partes que a ereção aparece”¹⁰⁵ (CL, p. 32) — um gesto tão sutil que é quase imperceptível, mas que foi utilizado de forma muito criativa na adaptação fílmica.

Dessa forma, na releitura que Fincher faz do romance de Palahniuk, posso afirmar que há uma apropriação criativa da sabotagem empreendida por Tyler nas películas de filmes infantis. O que ocorre é que ao longo do filme há vários momentos em que a imagem do próprio Tyler aparece rapidamente e some, permanecendo em quadro pela duração de um fotograma (Figura 13). Isso ocorre na primeira metade do filme — antes de Tyler aparecer de fato —, como uma espécie de prenúncio subliminar, mas também como uma forma de mostrar que mesmo antes de vir à tona, o duplo já estava agindo sem que Jack tivesse consciência disso.

Figura 13 — Aparições subliminares de Tyler



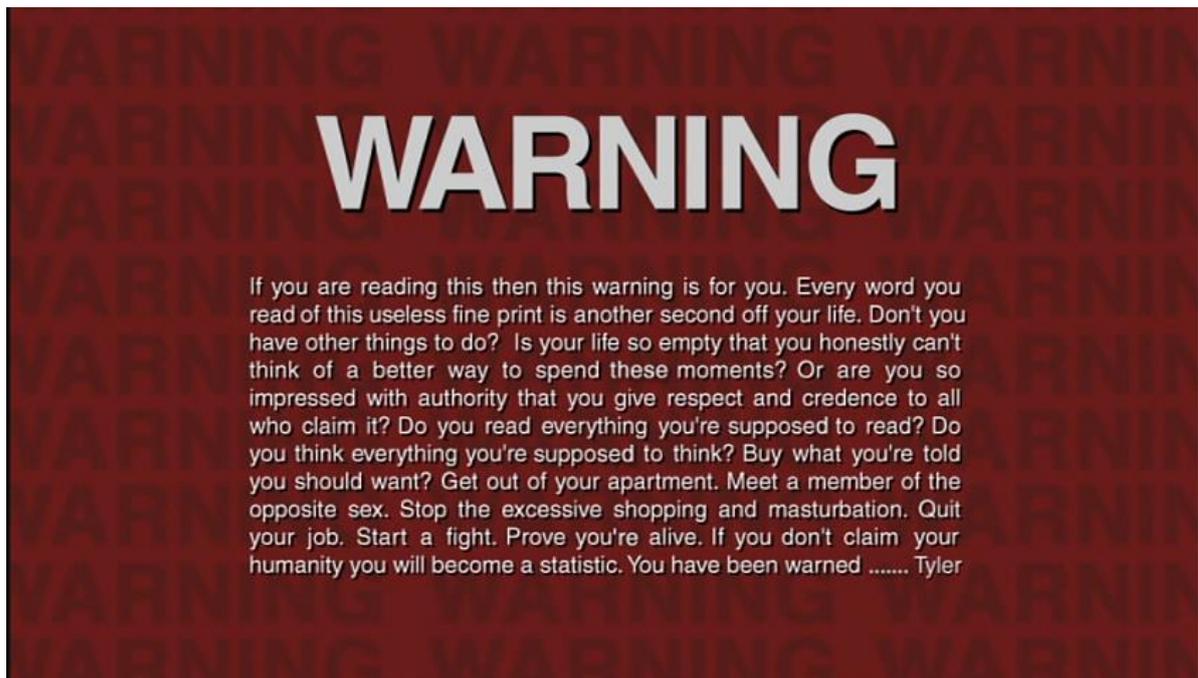
Fonte: *Clube da luta* (1999).

De acordo com Joan Ferrés, “considera-se subliminar qualquer estímulo que não é percebido de maneira consciente [...], porque se produz uma saturação de informações ou porque as comunicações são indiretas e aceitas de uma maneira inadvertida” (FERRÉS apud

¹⁰⁵ No original: A single frame in a movie is on the screen for one-sixtieth of a second. Divide a second into sixty equal parts. That's show long erection is (p. 30).

CALAZANS et al., 2004, p. 3); no filme de Fincher, então, posso afirmar que foi empregado um recurso subliminar quando das inserções da imagem de Tyler Durden. Em uma análise do romance *Os mercadores do espaço* (1953), de Frederik Pohl e Cyril M. Kornbluth, Tom Moylan, ao criticar o universo capitalista construído nessa obra, afirma que esse sistema econômico se esforça para atingir todos os seres humanos “por meio de imagens, sons e cheiros e por intensivamente chegar a cada psique por meio dos *recursos subliminares*” (MOYLAN, 2016, p. 113, grifos meus). É sabido que, de fato, tais recursos subliminares estão na base do trabalho de marketing e propaganda. Deste modo, na adaptação fílmica de *Clube da luta* (de forma mais acentuada que no romance), a linguagem da propaganda — ou seja, capitalista — é utilizada enquanto recurso estético em uma obra que critica o consumismo desenfreado, fruto do capitalismo. Essa apropriação da linguagem de um determinado sistema com a finalidade de criticar tanto a linguagem quanto o sistema em si é, segundo Hutcheon (2000, p. 36), um dos modos mais apropriados de operação da ironia.

Figura 14 — Advertência do DVD de *Clube da luta*



Fonte: *Clube da luta* (1999).

Outro momento em que o espírito anárquico do projetorista Durden é recuperado criativamente é na advertência inicial do DVD de *Clube da luta*: no lugar do aviso usual, informando das leis de direitos autorais, o que se tem é uma mensagem do próprio Tyler (Figura 14). Não só o que é dito, mas o contexto em que isso aparece, conflui para o acontecimento da ironia. Tyler discursa contra a apatia e a obediência social, e o faz em um

tom de advertência — “Você foi avisado”, diz ao fim —, em um espaço do filme que é justamente dedicado à advertência. Brait afirma: “o que está atualizado, em presença, não pode ser compreendido a não ser que se leve em conta uma ausência que de alguma forma ali ressoa por vias de uma contextualização que sinaliza a confluência presença-ausência” (1996, p. 65). A advertência de Tyler ocupando o lugar da advertência comumente presente no DVD é um bom exemplo dessa confluência presença-ausência, em que parece que o sentido nasce justamente do atrito, do conflito, entre as duas materialidades sígnicas.

A advertência de Tyler, da mesma forma que a do DVD, é direcionada ao/a espectador/a do filme. Porém, diferente da última, a primeira possui um tom provocativo:

Se está lendo isto, então este aviso é para você. Cada palavra lida desse texto inútil é um segundo a menos de sua vida. Você não tem outras coisas para fazer? A sua vida é tão vazia que você sinceramente não consegue pensar em uma melhor maneira de gastar esses momentos? (CLUBE..., 1999).

Ou seja, ao invés de um convite, o início do filme traz uma interpelação do sujeito espectador, questionando o seu livre arbítrio e sua capacidade de ação, sobretudo de ações que vão de encontro à ordem, ao já estabelecido — “Você lê tudo que lhe mandam?”. Dessa forma, nessa advertência, Fincher já antecipa o que acaba se tornando a grande inquietação de Tyler e contra o que ele pretende lutar: a apatia social.

Gostaria de chamar atenção para o fato de que as sabotagens feitas por Tyler nos filmes que ele projeta, Fincher as faz no filme do qual Tyler é personagem. Dessa forma, é como se a personagem ficcional Tyler Durden ganhasse uma existência para além dos limites diegéticos. Ou seja, essas intervenções subliminares, ou — para usar o termo empregado por Mark Ramey (2012, p. 42) — esses “tylerismos”, acabam provocando efeitos metaficcionais: é como se o próprio Tyler tivesse sabotado o filme *Clube da luta*, do qual ele é uma personagem. À maneira das babushkas tchecas¹⁰⁶, esses tylerismos fazem supor que existe uma outra camada diegética acima ou além do filme de Fincher. Essa relação torna-se ainda mais complexa tendo em mente que Tyler é uma alucinação de Jack, ou seja, ele é uma ficção dentro da ficção.

De acordo com Gustavo Bernardo (2010), a metaficção é “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9), como ocorre no caso dos tylerismos. Mas é

¹⁰⁶ Os russos as chamam de “matrioskas”. Cf. Bernardo, 2010, p. 31.

bem verdade que parte desse efeito metaficcional da adaptação fílmica de *Clube da luta* advém do fato de que o cinema já é parte constituinte do romance de Palahniuk.¹⁰⁷

Para David Lodge, são metaficcionalis os “romances e contos que chamam atenção para o [seu] status ficcional” (LODGE, 2009, p. 213), o que só é possível, acredito, devido ao fato de que a metaficção, como afirma Bernardo, tem como “característica principal a autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica” (BERNANRDO, 2010, p. 52). Considerando-se o papel dessa autoconsciência irônica no fenômeno metaficcional, é possível dizer que uma obra literária pode denunciar-se enquanto discurso ficcional através, por exemplo, da escolha de um vocabulário específico, o que, conforme anteriormente discutido, seria o mesmo que dar uma “piscadela para o/a leitor/a”, para recuperar os termos de Olbrechts-Tyteca.

Desse modo, a metaficção em *Clube da luta* seria mais um artifício a serviço da construção de efeitos irônicos, o que pode ser observado, por exemplo, na escolha do nome da rua em que vivem Jack e Tyler — Paper Street, que, ao pé da letra, significa “rua de papel”. Entendendo-se o papel como uma metonímia para o livro, e o livro, por seu turno, como um suporte material para a ficção, o nome da rua pode ser lido como uma maneira através da qual o artificioso narrador indica que o que ali se passa, sobretudo a relação entre Jack e Tyler, não passa de uma mentira. Mas, também, considerando que essa piscadela pode vir de um nível extradiegético — no caso, de Palahniuk —, o nome da rua, então, pode funcionar como uma prevenção contra aqueles/as que muito facilmente “compram” as ideias pregadas por Tyler como se fossem um manual prático da vida pós-moderna ou um postulado filosófico. Em ambos os casos, o recurso à metaficção é autoirônico, pois que faz coincidir no mesmo sujeito o enunciador e a vítima da ironia, o que, por conseguinte, poderia levar a ficção à beira do abismo, à iminência de sua autodestruição, uma vez que, com isso, haveria uma quebra no pacto ficcional estabelecido entre obra e público leitor — um risco que Palahniuk e Fincher não tiveram medo de correr, pelo contrário, o abraçaram como parte constituinte da construção narrativa.

Contudo, de modo geral, acredito que esses artifícios irônicos aqui discutidos podem estar relacionados, no nível da leitura, com o processo de recuperação dos sentidos da linguagem por que passam as personagens, no nível diegético. Em outras palavras, é através do desvelamento de seus próprios mecanismos de produção de sentido, ora distanciando-se do que narra (no caso do romance), ora duplicando-se para dentro ou para fora da ficção (no caso

¹⁰⁷ Cf. comentário da Figura 12, acima.

do filme), que a narrativa de *Clube da luta* pode fornecer ao/à leitor/a uma experiência de tomada de consciência acerca da funcionamento da(s) linguagem(ns) (literária e/ou fílmica), que se assemelha ao processo por meio do qual as personagens rasgam o véu ideológico do sistema hegemônico ao tomar consciência do distópico maquinário de controle dos indivíduos. No caso específico do romance, no entanto, é preciso estar em alerta para o fato de que mesmo essa experiência de tomada de consciência fornecida ao/à leitor/a de *Clube da luta* — pelas razões já explicitadas na seção 3.3 —, pode estar condicionada ao jogo de manipulação empreendido pelo narrador que, à maneira de um palimpsestico livro de Goldstein, oferece uma armadilha travestida de salvação; e, nesse caso, esse (agora) suposto processo de tomada de consciência não seria senão mais um indicativo do ardid narrativo que, instaurando a desconfiança, exige do/a leitor/a uma atenção redobrada.

3.5 Entre a Utopia e a Anti-Utopia (ou Nós apenas somos)

O *Project Mayhem* é a organização paramilitar criada por Tyler Durden e composta pelos membros do clube da luta. *Project Mayhem* é uma extensão do clube da luta. Esse projeto está para a sociedade da mesma forma que o clube da luta está para os indivíduos que o integram: “Do mesmo jeito que o clube da luta faz com escriturários e bilheteiros, o Projeto Desordem e Destruição [*Project Mayhem*] quebrará a civilização para que possamos fazer do mundo um lugar melhor”¹⁰⁸ (CL, p. 155). Ou seja, um propõe mudanças no nível ontológico, ao passo que o outro propõe mudanças estruturais para a sociedade. Dividindo o romance de Chuck Palahniuk em duas partes, os quinze primeiros capítulos estariam relacionados ao clube da luta, e os quinze últimos ao *Project Mayhem* — por conta disso, o capítulo 16 também pode ser interpretado como o primeiro capítulo dessa segunda parte do livro. Acredito que ao analisar esse projeto, suas ações e seus objetivos, será possível entender a complexa relação que *Clube da luta* estabelece com o fenômeno do utopismo.

Há uma passagem no capítulo 16 em que Jack diz: “a minha insônia tinha voltado e estava com vontade de destruir algo bonito”¹⁰⁹ (CL, p. 152). E essa é sua justificativa para desfigurar o “rosto de anjo” de um novo integrante do clube da luta. No entanto, no café da manhã do dia seguinte, na casa da Paper Street, Jack diz para Tyler que se “sentia um lixo e nem um pouco relaxado. Aquilo não tinha me dado nenhum barato”, diz ele, referindo-se à

¹⁰⁸ No original: Like fight club does with clerks and box boys, Project Mayhem will break up civilization so we can make something better out of the world (p. 125).

¹⁰⁹ No original: the insomnia was on again, and I was in a mood to destroy something beautiful (p. 122).

luta da noite anterior. “Talvez eu tivesse desenvolvido certa tolerância. Era possível desenvolver tolerância a lutas e talvez eu precisasse partir para algo maior. Foi naquela manhã que Tyler inventou o Projeto Desordem e Destruição [*Project Mayhem*]”¹¹⁰ (CL, p. 153). Diante da insatisfação de Jack em relação à luta, Tyler cria o projeto. Mais uma vez, o duplo é o artifício encontrado pelo protagonista para resolver um problema seu.

Mas há uma mudança significativa: Jack atribui a si mesmo e a Tyler a criação do clube da luta, bem como de suas regras, enquanto o *Project*, segundo ele, seria uma invenção apenas de Tyler. Assim como no clube, esse novo projeto também tem suas próprias regras; a primeira e a segunda são iguais: ninguém faz perguntas sobre o *Project Mayhem*. Embora as regras sejam ditas de forma intercalada com outras informações, ao final do capítulo, o narrador resume todas e diz qual é a última: “Nada de perguntas. Nada de perguntas. Nada de desculpas e nada de mentiras. A quinta regra do Projeto Desordem e Destruição [*Project Mayhem*] é que você tem que confiar em Tyler”¹¹¹ (CL, p. 156). Some-se a isso o fato de que, logo após a criação desse novo projeto, Jack já não encontra mais com Tyler, e este pode ser considerado o momento em que há uma guinada na relação dessas personagens: este é o auge da autonomia do duplo em relação ao protagonista. Tyler é a figura central do *Project Mayhem*.

Os membros do projeto encabeçado por Tyler são chamados de “macacos espaciais” em alusão aos primatas lançados em órbita que, embora fossem parte de uma pesquisa, não tinham a mínima noção do que estavam fazendo. Como afirma o narrador, “[n]inguém sabe o que acontece a seguir no Projeto Desordem e Destruição [*Project Mayhem*], apenas Tyler”¹¹² (CL, p. 156). Da mesma forma como acontece na sociedade da Máquina de Forster, há uma divisão do trabalho em pequenas partes que limita o conhecimento do todo, pois que o *Project* é subdividido em comissões:

Incêndios é segunda-feira.
Ataque às terças.
Desordem se reúne às quartas.
Desinformação é às quintas.
Caos organizado. Burocracia da Anarquia¹¹³ (CL, p. 148).

¹¹⁰ No original: felt like crap and not relaxed at all. I didn’t get any kind of a buzz. Maybe I’d develop a jones. You can build up a tolerance to fighting, and maybe I need to move on to something bigger.

It was that morning, Tyler invented Project Myahem (p. 123).

¹¹¹ No original: No questions. No questions. No excuses and no lies. The fifth rule about Project Myahem is you have to trust Tyler (p. 125).

¹¹² No original: What comes next in Project Mayhem, nobody except Tyler knows (p. 125).

¹¹³ No original: Arson meets on Monday.

Assault on Tuesday.

Mischievous meets on Wednesday.

Uma comissão não sabe das atividades da outra, e só Tyler sabe quais são as atividades a serem desenvolvidas, as quais consistem basicamente em atos de vandalismo, que envolvem desde atirar balas de *paintball* em esculturas de um museu de arte e bater em carros de luxo com tacos de beisebol a incendiar árvores de praças públicas e iniciar uma briga com um estranho na rua, saindo como perdedor. Diferente do clube da luta, a violência deixa de ser consensual e passa a ser uma imposição e uma ameaça àqueles/as que não fazem parte do novo projeto.

Christopher Chandler e Philip Tallon (2008), analisando as relações entre anarquia e pobreza em *Clube da luta*, afirmam que os atos do *Project Mayhem* podem ser considerados como uma forma de “propaganda pela ação” que, segundo eles, difere do terrorismo, pois enquanto este “procura instilar o medo na população, geralmente através de assassinato, atos intencionais de propaganda pela ação procuram aumentar a consciência coletiva” (CHANDLER; TALLON, 2008, p. 48). Segundo os autores, os alvos desses atos costumam ser “alguma coisa representativa de toda a ordem capitalista e/ou fascista, tais como *café*, boutique ou lojas de marca” (p. 48). De fato, os alvos escolhidos por Tyler não são aleatórios e os atos do projeto têm uma tendência a desestabilizar a ordem do dia, o fluxo do cotidiano, tirar as pessoas da zona de conforto — no meio do caminho tinha uma bomba —, mas, principalmente, são atos contra a sociedade de consumo: “As comissões de Desordem e de Desinformação estão competindo entre si para ver quem desenvolve um vírus de computador que deixe os caixas eletrônicos doentes o suficiente para que vomitem uma tempestade de notas de dez e vinte dólares”¹¹⁴ (CL, p. 180). Todavia, há também no *Project Mayhem* a face nefasta do terrorismo: Durden assassina Patrick Madden, secretário que estava fazendo uma lista de todos os locais que abrigavam clubes da luta, logo, um inimigo.

Desses atos, considero como bastante significativo para a presente discussão o primeiro que é descrito no capítulo em que *Project Mayhem* é apresentado ao/à leitor/a:

Está no jornal de hoje que alguém invadiu os escritórios entre o décimo e o décimo quinto andar da Hein Tower, saiu pelas janelas e pintou o lado sul do prédio com uma máscara sorridente de cinco andares e ainda pôs fogo nas janelas que ficavam no meio dos olhos e que queimaram enormes, vivos e inevitáveis sob a cidade ao amanhecer [...].

Qual era o significado daquilo?

And Misinformation meets on Thursday.
Organized Chaos. The Bureaucracy of Anarchy (p. 119).

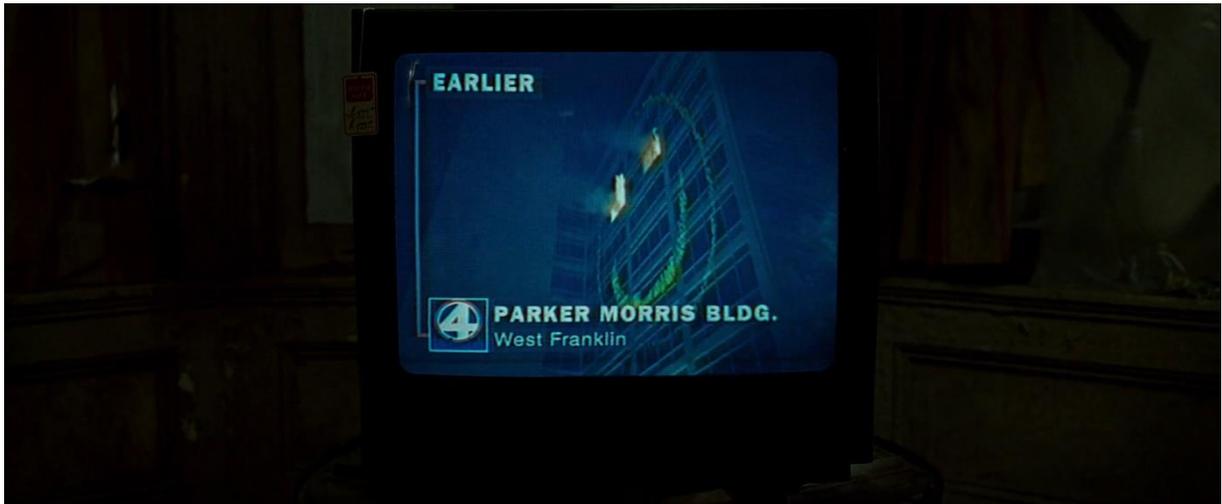
¹¹⁴ No original: Mischief and Misinformation Committees are racing each other to develop a computer virus that will make automatic bank tellers sick enough to vomit storms of ten- and twenty-dollar bills (p. 145).

E quem faria isso? E mesmo depois que o fogo foi apagado, o rosto ainda estava lá e era ainda pior. *Os olhos vazios pareciam vigiar todos que passavam na rua, mas ao mesmo tempo estavam mortos [...]*.

É claro que você lê isso e logo quer saber e faz parte do Projeto Desordem e Destruição [*Project Mayhem*]¹¹⁵ (CL, p.147, grifos meus).

Para além do ato em si, inusitado, e do efeito que isso pode ter causado nas pessoas que o presenciaram, acredito ser muito simbólica, em se tratando de uma leitura de *Clube da luta* como uma ficção distópica, a maneira como o narrador se refere ao rosto que foi criado no prédio: ao mesmo tempo em que parecem estar vigiando os/as transeuntes lá embaixo, os olhos são caracterizados como “mortos”. A mim, esse fragmento diz muito a respeito das divergências entre *Clube da luta* e as narrativas distópicas do século XX, pois, como já mencionado antes, não há nessa sociedade uma vigilância extensiva do mesmo modo que há noutras distopias. Em *Clube da luta*, os mecanismos de controle não pressupõem monitoramento dos indivíduos, mas padronização e alienação.

Figura 15 — Na TV, a notícia do atentado cometido pelos membros do *Project Mayhem*



Fonte: *Clube da luta* (1999). No filme, a imagem pintada se assemelha a um demoníaco *smile*.

Outro detalhe importante no fragmento citado é a incerteza quanto à motivação e à autoria do ato. Exceto Tyler, ninguém sabe quais são as atividades do *Project Mayhem*, por isso, ao ler a notícia no jornal, o narrador se pergunta se não seriam os membros do projeto os

¹¹⁵ No original: It's in the newspaper today how somebody broke into offices between the tenth and fifteenth floors of the Hein Towers, and climbed out the office windows, and painted the south side of the building with a grinning five-story-mask, and set fires so the windows at the center of each huge eye blazed huge and alive and inescapable over the city at dawn [...].

What did it means?

And who would do this? And even after the fires were out, the face was still there, and it was worse. The empty eyes seemed to watch everyone in the street but at the same time were dead [...].

Of course you read this, and you want to know right away if it was part of Project Mayhem (p. 118-119).

responsáveis por aquilo. Em sua adaptação fílmica, ao invés de apenas sugerir, como faz Palahniuk, Fincher optou por assumir o ato como parte do *Project* — um grupo de macacos espaciais se reúne em frente à TV para assistir à notícia do atentado (Figura 15).

Conforme descrito por Tyler, o *Project Mayhem* é um meio para chegar-se a um fim, e o que ele almeja é “a destruição completa e imediata da civilização”¹¹⁶ (CL, p. 156). Em seu discurso inflamado e eloquente, o narrador destrincha um pouco mais a ideia:

Queríamos detonar o mundo e deixa-lo livre da história [...]. É o Projeto Desordem e Destruição [*Project Mayhem*] que salvará o mundo. Uma era do gelo cultural. Uma idade das trevas induzida prematuramente. O Projeto Desordem e Destruição [*Project Mayhem*] forçará a humanidade a ficar em hibernação ou em remissão por tempo o suficiente para que a Terra se recupere¹¹⁷ (CL, p. 155).

Para o megalomaníaco Durden, a salvação da Terra significa a destruição da civilização, o que quer dizer que tudo o que ocorreu de ruim ao e no planeta teriam como causa a humanidade. Sendo assim, a alternativa seria parar de reproduzir os valores construídos e difundidos por essa civilização, destruí-los, e então, a partir de seus destroços, construir uma nova forma de sociabilidade.

Chamo atenção para a menção a uma “idade das trevas induzida prematuramente” como um dos efeitos ou objetivos do *Project Mayhem*. O historiador italiano Carlo Ginzburg, em seu ensaio “Das trevas medievais ao *blackout* de Nova Iorque” (1989), identifica no discurso jornalístico e ensaístico das décadas de 1960 e 1970 — período em que uma catástrofe ecológica anunciava-se como iminente — aquilo que ele caracteriza como “a moda da Idade Média”, que consistia na frequente alusão a esse período da história da humanidade para referir-se aos problemas contemporâneos, como se uma tentativa de “obscuramente decifrar nesse passado os traços ameaçadores dum futuro possível” (GINZBURG, 1989, p. 122). Ginzburg, então, distingue duas acepções de Idade Média: “como símbolo difuso do medo de uma derrocada iminente da sociedade industrial, ou como símbolo da nostalgia, também ela cada vez mais difundida, de uma sociedade pré-industrial não contaminada” (GINZBURG, 1989, p. 124). É possível deduzir (para não afirmar que é evidente) que os objetivos de Tyler com o *Project Mayhem* estão mais alinhados a essa segunda acepção de Idade Média. Porém, como o próprio Ginzburg faz questão de esclarecer, “[a] consciência de que a possibilidade do fim da história (e da espécie) humana faz parte dos frutos do progresso

¹¹⁶ No original: the complete and right away destruction of civilization (p. 125).

¹¹⁷ We wanted to blast the world out of history [...]. It's Project Mayhem that's going to save the world. A cultural ice age. Project Mayhem will force humanity to go dormant or into remission long enough for the Earth to recover (p. 124-125).

é coisa muito diferente das fáceis nostalgias reacionárias” (GINZBURG, 1989, p. 129). Nesse sentido, pode-se depreender a importância do advérbio “prematuramente” empregado por Durden: para ele, uma nova idade das trevas é inevitável, graças à “capacidade de autodestruição a que chegou a humanidade” (GINZBURG, 1989, p. 129); o mérito do *Project Mayhem* seria o de antecipar essa hecatombe através da qual o mundo seria curado da civilização.

Uma característica marcante das distopias críticas, e que as diferenciam das distopias clássicas, é o fato de elas trazerem para dentro da narrativa um enclave eutópico, ou seja, um espaço cujas características tornam possível a sua qualificação enquanto *melhor* em comparação com a sociedade distópica. Em *O conto da aia*, por exemplo, existe um futuro do futuro em que a teocracia machista de Gilead já não existe mais, torna-se parte da história e é assunto de um congresso acadêmico.¹¹⁸ Já nas distopias clássicas, esse outro espaço eutópico, quando existe, é apenas enquanto possibilidade, vislumbrado para além das páginas do livro.

Mas, como argumentei no capítulo 1, é justamente esse vislumbre que permite que as personagens possam definir o seu presente como ruim ao compará-lo com um porvir melhor. A fé no futuro é já um gesto de esperança, mas também de resistência, pois é prova do não contentamento da personagem com a atual configuração do mundo. E é isso que ocorre em *Clube da luta*. O futuro imaginado por Tyler resolve os problemas por ele diagnosticados no presente. Entre o presente e o futuro, como uma ponte, está o *Project Mayhem*. Sobre este, acredito que já tenha sido dito o suficiente. É preciso, então, entender como Tyler vê o presente e como ele imagina o futuro — resultando da comparação entre eles a definição do presente como ruim e do futuro como bom. Primeiro, o presente:

O mecânico começa a falar e é Tyler Durden puro [...].

— Há uma categoria de homens e mulheres jovens e fortes que querem dar a própria vida por algo. A propaganda faz essas pessoas irem atrás de carros e roupas de que elas não precisam. Gerações têm trabalhado em empregos que odeiam para poder comprar coisas de que realmente não precisam. Não temos uma grande guerra em nossa geração ou uma grande depressão, mas na verdade temos, sim, é uma grande guerra de espírito. Temos uma grande revolução contra a cultura. A grande depressão é a nossa vida. Temos uma depressão espiritual¹¹⁹ (CL, p. 186).

¹¹⁸ No entanto, é necessário reconhecer que o desfecho do romance de Atwood é todo ele muito ambíguo e irônico, uma vez que há ainda um ranço machista na fala do professor Peixoto — o que pode ser interpretado como um indicativo de que, assim como ocorre em *Clube da luta*, a maquinaria do poder distópico apenas deixou de ser explícita, mas continua a funcionar. Para uma discussão mais aprofundada acerca desse desfecho, ver Cavalcanti, 2000, p. 169-171.

¹¹⁹ No original: The mechanic starts talking and it's pure Tyler Durden [...].

“You have a class of young strong men and women, and they want to give their lives to something. Advertising has these people chasing cars and clothes they don't need. Generations have been working in jobs they hate, just so they can buy what they don't really need.

O mecânico do clube da luta repete “o dogma de Tyler Durden”, que era escrito em pedaços de papel (enquanto o protagonista dormia), e depois entregue a Jack para que ele digitasse e fizesse cópias. Esses “panfletos”, se é que assim podem ser chamados — assim como o livro de Goldstein em *1984* (embora este seja também uma criação do Partido para capturar as mentes com tendências heréticas), os relatórios de Bernard em *Admirável mundo novo* e os livros proibidos em *Fahrenheit 451* —, apresentam um discurso capaz de lançar um novo olhar à realidade vivenciada pelas personagens, rasgando o véu da ideologia do poder hegemônico, neste caso, da sociedade de consumo, e revelando uma congêrie de alienados. Esse é o diagnóstico de Tyler. Resta, então, analisar as características desse futuro que ele pretende alcançar via *Project Mayhem*, identificando nesse futuro aquilo que se contrapõe à sociedade do presente:

Estávamos tomando café da manhã na casa da Paper street e Tyler disse para eu me imaginar plantando rabanetes e semeando batatas no décimo quinto buraco de um campo de golfe esquecido.

Você caçará um alce nas florestas úmidas do cânion formado pelas ruínas do Rockefeller [*sic*] Center e colherá mariscos ao lado do esqueleto do Obelisco Espacial inclinado em um ângulo de quarenta e cinco graus [...]. Você usará roupas de couro que durarão a vida toda e escalará as trepadeiras como um punho que envolverão a Sears Towers [...] e o ar será tão limpo que você enxergará pequenas figuras batendo milho e tiras de carne de veado colocadas para secar em uma faixa vazia de uma enorme autoestrada de oito pistas, no calor de agosto e estendendo-se por milhares de quilômetros¹²⁰ (CL, p. 155-156).

Neste fragmento, que traz o estilo peculiar da narrativa de Palahniuk, em que o discurso indireto muda para o direto de um parágrafo para outro, sem qualquer sinalização — algo que sempre ocorre quando a mudança se dá entre as vozes de Jack e Tyler —, há a descrição (mais para projeção) de um momento pós-civilização, em que “símbolos arquiteturais do capitalismo” (ERLICH, 2001, p. 6) são convertidos em ruínas e suplantados pela natureza e por um estilo de vida seminômade — cena muito comum em obras que

We don't have a great war in our generation, or a great depression, but we do, we have a great war of the spirit. We have a great revolution against culture. The great depression is our lives. We have a spiritual depression” (p. 149).

¹²⁰ No original: We were eating breakfast in the house on Paper Street, and Tyler said, picture yourself planting radishes and seed potatoes on the fifteenth green of a forgotten golf course.

You'll hunt elk through the damp canyon forests around the ruins of Rockefeller Center, and dig claims next to the skeleton of the Space Needle leaning at a forty-five-degree angle [...]; you'll wear leather clothes that will last you the rest of your life, and you'll will climb the wrist-thick kudzu vines that wrap the Sears Tower [...] and the air will be so clean you'll see tiny figures pounding corn and laying strips of venison to dry in the empty car pool lane of an abandoned superhighway stretching eight-lanes-wide and August-hot for a thousand miles (p. 124-125).

exploram urbanidades pós-apocalípticas. Tyler imagina no futuro uma sociedade baseada em um estilo de vida do passado, de caça e coleta — como um retorno a um “estado natural”, como afirma Szachi (1972, p. 53), na seção de seu livro que é dedicada às “utopias do tempo” —, criando uma tensão entre prospecção e retrospecção. Mas, como afirma o próprio Szachi, essa tensão não significa uma exclusão mútua: “Conhecemos casos em que o mesmo ideal é colocado igualmente no passado e no futuro. O homem foi feliz um dia, e um dia há de recuperar a felicidade. Para a utopia o importante é que hoje a felicidade não existe” (SZACHI, 1972, p. 64).

E no hoje de Tyler e seu séquito, não há felicidade. Por conta disso, na sociedade “retro-pro-spectiva” (no futuro, mas com valores do passado) por ele imaginada, alguns problemas encontrados em seu presente são resolvidos. As roupas de couro que durarão para sempre são uma crítica direta à indústria da moda, que converte em luxo itens cuja finalidade primeira é o suprimento de uma carência — proteger-se do frio, por exemplo. A menção às autoestradas vazias, juntamente com o ar limpo, simbolizam a ausência de circulação veículos. Nesse sentido, Tyler parece querer recuperar os sentidos de “longe” e “perto”, tal como Kuno em “A máquina para”: “‘Perto é um lugar que eu posso alcançar rapidamente com meus pés, e não um local para o qual o trem ou a aero-nave me leva rapidamente. ‘Longe’ é o lugar [em] que eu não posso chegar rapidamente com meus pés” (FORSTER, 2011, p. 261).

Aos olhos de Tyler, este cenário seria o sinal de que a Terra estaria curada dos males causados pela humanidade. Richard Erlich, no entanto, afirma que “[n]o caminho para a eutopia de Tyler Durden está uma familiar distopia” (ERLICH, 2001, p. 7). Assim, embora caracterize como positiva (porque eutópica) essa mudança radical, Erlich reconhece que a própria radicalidade das ações do *Project Mayhem* acabam se tornando uma ameaça para aqueles/as que não estão inseridos/as nele, pois, para alcançar seus objetivos, este projeto serve-se de mecanismos de controle e coerção típicos dos regimes distópicos. A relação aparentemente contraditória entre fins e meios aponta para tensões e ambiguidades que entram em jogo quando da leitura de *Clube da luta* sob a perspectiva dos utopismos.

De maneira geral, a chave para o entendimento do tipo de pessimismo contido em uma narrativa distópica está no desfecho da trama. É nesse momento em que é possível identificar se a obra possui um final aberto ou fechado em termos de possibilidade de modificação dos paradigmas da sociedade distópica. No caso de *Clube da luta*, essa observação tem de se dar em duas etapas, pois que os desfechos do romance e do filme não são iguais.

No final do filme de Fincher, o último ato do *Project Mayhem* é a explosão dos prédios que contêm as informações dos cartões de crédito, cujo intuito é quebrar os bancos

financeiramente. Estando anteriormente como refém de Tyler, Jack consegue contornar a situação e, para livrar-se de Tyler, atira em sua própria boca. Tyler “morre”, mas Jack continua vivo. Marla é trazida ao local por membros do *Project Mayhem*, e a cena final — Jack e Marla de mãos dadas, assistindo à queda dos prédios — é muito significativa, pois, ao mesmo tempo em que a queda dos prédios sinaliza uma mudança radical no âmbito financeiro da sociedade, as mãos dadas das personagens mostram que, enfim, Jack, agora livre de seu duplo, conseguiu conectar-se a uma outra pessoa.¹²¹

Figura 16 — Cena final



Fonte: *Clube da luta* (1999).

Os primeiros trabalhos de David Fincher foram como diretor de videoclipes. Embora alguns/mas comentadores/as se utilizem dessa informação para criticar uma suposta “estética superficial” no trabalho desse realizador estadunidense, para Mark Browning (2010), “a experiência de Fincher com formas fílmicas curtas o torna agudamente atento ao potencial de cada plano”, podendo articular “uma noção diferente de ritmo de narração baseada nos três minutos da música *pop*”, sem, com isso, perder o contato com o que há de mais sofisticado em termos de efeitos visuais (BROWNING, 2010, p. ix). Trago esse comentário de Browning para ajudar a entender a importância da confluência de todos os elementos sógnicos na composição do sentido de um filme, em especial, de Fincher. Como afirmei no parágrafo anterior, ao atirar em sua própria boca, Jack “mata” o seu duplo. E eu insisto em grafar o verbo “matar” porque, enquanto os prédios estão explodindo e as imagens do filme vão gradativamente escurecendo em *fade-out*, como parte da trilha sonora, começa a tocar a canção “Where is my mind” (Onde está minha mente?), da banda Pixies:

¹²¹ Cf. anexo 14.

Com seus pés no ar e sua cabeça no chão
 Tente esse truque e gire
 Sua cabeça irá colapsar, mas não há nada nela
 E você se pergunta:
 Onde está minha mente?
 [...]

Eu estava nadando no Caribe
 Os animais se escondiam atrás das pedras,
 À exceção do pequeno peixe,
 Mas eles me disseram
 Que aqui é onde ele irá falar comigo, queridinho
 Onde está a minha mente?¹²² (FRANCIS, 1988, tradução minha).

Tendo em mente que o trabalho de Fincher repousa sobre a sua competência técnica para articular artisticamente a heterogeneidade sógnica, sobretudo no que concerne à relação áudio-vídeo, a introdução dessa canção da banda Pixies pode ser uma deixa para o/a espectador/a, dando indícios de que em algum lugar na cabeça “colapsada” e vazia de Jack, entre os animais escondidos atrás das pedras de uma praia do Caribe, há a possibilidade de Tyler ainda existir (ou vir a existir novamente).

Essa interpretação é ainda reforçada pela inserção de um *frame* subliminar (à maneira de Durden) na cena de desfecho: no fotograma em questão, há um *close* de uma genitália masculina, mostrando um pênis. Sem entrar no mérito das discussões psicanalíticas evocadas por essa imagem, detenho-me a dois fatos: 1) a inserção do fotograma, por si só, já é uma referência à Tyler, e, por tratar-se de um pênis flácido, ou seja, que está em *stand-by*, pode muito bem remeter ao estado atual do megalomaniaco *doppelgänger*; 2) a flacidez, o estado de impotência em que se mostra esse órgão sexual — somado ao fato de que Marla e Jack terminam de mãos dadas —, pode simbolizar a inocuidade da postura misógina, tanto dos clubes da luta quanto do *Project Mayhem*, no que se refere à participação de mulheres nesses enclaves de resistência: se há um problema, ele afeta a todos/as, independente de gênero, da mesma forma que se há algo a ser feito para resolver esse problema, deve sê-lo por todos/as.

O final do filme, então — talvez na esteira de um certo ranço hollywoodiano — é, em muitos aspectos, um final feliz: a explosão planejada pelo *Project Mayhem* acontece; Jack “livra-se” de Tyler e ainda consegue estabelecer uma conexão com Marla. Em termos de mudança nos paradigmas da sociedade distópica, porém, a única certeza é que as empresas de cartão de crédito irão quebrar financeiramente, o que não significa que aquela sociedade

¹²² No original: With your feet on the air and your head on the ground / Try this trick and spin it / Your head will collapse but there's nothing in it / And you'll ask yourself: / “Where is my mind?” [...] / I was swimming in the Caribbean / Animals were hiding behind the rocks / Except the little fish, but they told me / This is where it's gonna talk to me honeybunny / “Where is my mind?”

passará a ser uma eutopia, mas isso, pelo menos, convida o/a o espectador/a a vislumbrar a esperança de que essa seja a primeira de uma série de ações que poderão trazer abaixo o poder hegemônico. Com base nisso, posso afirmar que a adaptação fílmica de *Clube da luta*, pelo seu final em aberto, contém um pessimismo utópico, configurando essa uma distopia que tende para o polo da Utopia.

Já no final do romance, o objetivo final do *Project Mayhem* é a explosão do edifício Parker-Morris, o maior do mundo (com 191 andares), que levaria consigo o museu nacional. Porém, por excesso de parafina nos explosivos, nada explode. Jack atira em sua boca para matar Tyler e o capítulo seguinte já o mostra no que parece ser um hospital psiquiátrico, ao qual Jack se refere e descreve como se fosse o Céu — “Na casa do meu pai há várias mansões”¹²³ (CL, p. 255). Nesse Céu-hospício, onde tudo é “branco no branco”, o médico psiquiatra seria Deus e os anjinhos seriam os enfermeiros — e estes, aliás, afirma o narrador, sempre estão com olhos roxos e escoriações no rosto, e lhe dizem, de quando em quando, que “Tudo está andando de acordo com o plano” [...]; “Vamos destruir a civilização para podermos fazer do mundo um lugar melhor” [...]; “Esperamos ansiosos pela sua volta”.

Com base nisso, é possível depreender que Tyler, o messias do caos, é aguardado para que as ações do *Project Mayhem* possam continuar. Ao mesmo tempo em que a volta de Tyler representaria uma possível mudança nos paradigmas da sociedade, os meios empregados para a aquisição dessa mudança são nefastos e inconsequentes. Teoricamente, embora *Project Mayhem* apresente um pessimismo utópico, ou seja, militante, pois acredita na possibilidade da mudança, as atitudes tomadas em função da construção dessa mudança, que vão desde intervenções urbanas a assassinatos e à destruição em massa da população, não podem ser caracterizadas senão como antiutópicas. O retorno de Tyler, então, está imbuído da promessa de criação de uma alteridade radical que, tendo como fim uma eutopia primitivista, tem como meio a distopia — nos termos aqui desenvolvidos, esse seria um final ambíguo, entre a Utopia e a Anti-Utopia. Porém, acredito que o que há de relevante no projeto de Tyler, e que no fim é só o que resta de palpável para o/a leitor/a, é o fato de que, ao radicalizar, imaginando um mundo pós-hecatombe baseado na caça e na coleta, Tyler evidencia o quão urgente é uma revisão dos parâmetros de vida da sociedade baseada no consumo desenfreado. Mas, no romance como no filme, Tyler existe apenas como possibilidade. E essa, no fim das contas, não é a história de Tyler, e sim, de Jack.

¹²³ No original: In my father’s house are many mansions (p. 206).

No Céu-hospício em que se encontra, o protagonista diz que encontrou com Deus, e que Ele lhe perguntou se “[n]ão conseguia ver como todos nós somos manifestações de amor?”¹²⁴, e Jack diz:

“Olho para Deus atrás da mesa tomando notas em um bloquinho.
Deus entendeu tudo errado.
Nós não somos especiais.
Também não somos um lixo ou uma merda.
Apenas somos.
Apenas existimos e o que acontecer aconteceu”¹²⁵ (CL, p. 256).

Ao remeter a um Deus que faz anotações em um bloquinho, Jack faz coincidir na mesma figura os dois discursos mais influentes da história da humanidade: a religião e a ciência. E, ao afirmar que Deus/médico psiquiatra “entendeu tudo errado”, o narrador automaticamente descarta essas duas formas discursivas como via de interpretação da vida. Mas ele também descarta a filosofia pregada por Tyler Durden — segundo a qual nós não somos especiais, somos o lixo e os escravos da história —, até mesmo porque, com o progredir do *Project Mayhem*, Durden começa a se tornar uma lenda, um ídolo, tendo até o direito de comer gratuitamente em lugares em que membros do projeto eram funcionários, ou seja, Tyler se torna uma celebridade¹²⁶: exatamente aquilo contra o que lutava. Até mesmo o clube da luta parece entrar na moda, tornar-se uma febre, angariando cada vez mais adeptos, como bem observa Rogério de Almeida: “Os hematomas estampados no rosto passam a ser ostentados como uma marca exclusiva, um produto que [nem todas/os as/] os[/as] *consumistas* [...] podem *consumir*” (ALMEIDA, 2014, p. 29). Assim, através de suas “franquias”, o clube da luta degenera-se, abraçando e reproduzindo a lógica sistêmica contra a qual declarara guerra.

Após dispensar as ideologias científica e religiosa, bem como o anti-consumismo que saiu pela culatra, Jack inaugura uma terceira via, em que a vida torna-se destituída de valores intrínsecos — “Nós apenas somos”. Dessa forma, o protagonista se coloca em uma espécie de grau zero — nem positivo, nem negativo.

¹²⁴ No original: Didn't I realize that each of us are manifestations of love? (p. 207).

¹²⁵ No original: I look at God behind his desk, taking notes on a pad, but God's got this all wrong.
We are not special.
We are not crap or trash, either.
We just are.
We just are, and what happens jut happens (p. 207).

¹²⁶ Minerbo et al (2006, p. 154) e Penteadó (2015, p. 429) também observam essa mudança e usam a designação “celebridade” para caracterizar Tyler.

No filme, o contato entre Jack e Marla é enfaticamente simbolizado pelas suas mãos dadas; já no romance, o contato entre ambos se dá de outra forma: Marla escreve cartas para Jack — e aqui eu chamo atenção para o poder do ato de escrita, do domínio sobre os meios de produção de sentido dentro da distopia, como uma atitude que simboliza uma forma de resistência. Embora tenha optado por uma postura neutra em relação à vida, esse contato, essa conexão, que o protagonista mantém com Marla remete à, e traz à tona, uma outra possibilidade de mudança nos paradigmas da sociedade, a qual chamei anteriormente de metástase social, que, ao contrário das proposições sistêmicas do *Project Mayhem*, estaria mais voltada para um nível ontológico, sendo a sua eficácia advinda apenas da difusão do comportamento anti-hegemônico representado por Marla. Todavia, ambas as formas de transformação social apresentam-se apenas como possibilidades ao fim do romance.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOB O SIGNO DE JANUS

Nestas considerações finais, detenho o meu foco à discussão acerca do romance de Palahniuk, pois, além das razões já citadas na introdução, é nesse texto que encontro subsídios para uma reflexão que problematize e explore os limites e as configurações da ficção distópica. Para tanto, retorno ao final do romance, mais especificamente, ao último capítulo. Diz o narrador: “Marla ainda está na Terra e sempre escreve para mim. Ela diz que um dia eles me levarão de volta”¹²⁷ (CL, p. 256), “[m]as eu não quero voltar. Ainda não”¹²⁸ (CL, p. 257).

O conceito de “ainda não” (*noch nicht*), do filósofo alemão Ernst Bloch, autor do monumental *Princípio esperança*, é algo amiúde debatido no âmbito dos Estudos Críticos da Utopia. De acordo com Wayne Hudson (1982), esse conceito é demasiado complexo pelo fato de que o próprio Bloch o empregava em contextos distintos, o que automaticamente gerava sentidos distintos. Hudson explora algumas das possíveis acepções do ‘ainda não’ blochiano, e afirma que esse conceito pode “referir-se a algo que ainda não é real agora, mas também pode ser aplicado a uma determinação futura de algo que é parcialmente real agora: a criança ainda não é um homem, a barragem ainda não está cheia” (HUDSON, 1982, p. 19-20). Mas o ‘ainda não’ também pode significar ‘não tão distante’, podendo ser aplicado tanto ao passado quanto ao futuro, donde nasce também, por conseguinte, a sua significação enquanto “até agora, não” (“still not”), “implicando que algo que era esperado ou vislumbrado no passado” (p. 20) falhou e não veio a concretizar-se. O ‘ainda não’ também pode significar não tão distante, “mas esperado no futuro”, com o ‘ainda’ implicando uma “expectativa de que o evento venha a ocorrer” (p. 20). Por fim, em adição a sua discussão, Hudson afirma que há ainda duas concepções literárias desse conceito: “o utópico ‘ainda não’, que implica que algo é ‘concebível agora, mas ainda não é possível’; e o escatológico ‘agora e ainda não’, que implica que o fim é presente agora de uma maneira problemática, mas ainda não chegou a sua efetiva realização” (p. 20).

Toda a complexidade que subjaz ao conceito de ‘ainda não’, evocada pela fala de Jack no último capítulo do romance, só acentua o quão prenhe de possibilidades é o fim dessa narrativa. Porém, não se pode ignorar o fato — que fica ainda mais evidente após a exposição de Wayne Hudson — de que essas mesmas possibilidades não são compossíveis, excluindo-se

¹²⁷ No original: Marla’s still on Earth, and she writes to me, Someday, she says, they’ll bring me back (p. 207).

¹²⁸ No original: But I don’t want to go back. Not yet (p. 207).

uma a outra. Além disso, o desfecho foi composto de uma maneira tal que, nessa — talvez até mais do que em outras distopias aqui discutidas —, qualquer conjectura acerca dos desdobramentos para além das páginas do texto é tão só e unicamente de responsabilidade do/a leitor/a.

Cogito aqui alguns possíveis desdobramentos, a título de exemplificação: há a possibilidade Tyler ressurgir — como o Salvador — e reativar o *Project Mayhem* com seu exército de macacos espaciais para dar continuidade aos seus planos; mas também é possível que Jack, como o mártir que Tyler queria que ele fosse, continue na instituição psiquiátrica, aprisionando-se a uma cama ou ingerindo grandes doses de remédio para dormir (o que, afinal, era um dos grandes receios de seu duplo), abrindo mão de qualquer chance de retorno à sociedade, de modo a reprimir as chances de Tyler retornar ao mundo. É ainda possível que Jack saia da clínica psiquiátrica, seja através de uma fuga arquitetada pelos anjinhos-enfermeiros-de-olho-roxo, seja por meio do recebimento de alta; em ambos os casos, as duas possibilidades anteriormente cogitadas ainda são válidas, mas adiciono uma nova: é possível, por fim, que o protagonista junte-se a Marla, abraçando o estilo de vida desta, e dando início a uma nova fase de sua vida. A lista de desdobramentos poderia prosseguir de forma infinita, o que em nada contribuiria para os fins deste trabalho. Cogitei-os apenas para demonstrar o quão movediço é o terreno que é oferecido ao/à leitor/a que se aventura nos mundos possíveis que existem (ou existiriam) para além das páginas de *Clube da luta*. Ademais, diante de tantas possibilidades, escolher entre uma delas, ou, pior, afirmar que apenas uma delas é válida, significaria menosprezar aquilo em que a obra aposta desde o início: a ambiguidade.

Diante disso, como seria possível definir se essa é uma distopia que tende para o polo da Utopia ou da Anti-Utopia? Recuperando e extrapolando o que foi discutido no capítulo 2 desta dissertação acerca dessas questões, se a definição da sociedade ficcional enquanto utópica ou distópica só pode ocorrer de forma efetiva se partir das personagens que a habitam, logo, a própria obra pode fornecer uma resposta acerca da sua posição ao longo do espectro entre Utopia e Anti-Utopia. E quem daria essa resposta senão o protagonista distópico, aquele que questiona o poder hegemônico? A postura de Jack, conforme exposta, posiciona essa distopia em um grau zero do utopismo, entre a Utopia e a Anti-Utopia, como se da exposição do postulado de uma tese e de uma antítese resultasse não uma síntese, mas uma antissíntese. Esse final não pode ser entendido como fechado, porque não é negada a possibilidade de uma mudança num futuro distante, mas também não pode ser entendido como em aberto, pois que a possibilidade de os paradigmas sociais permanecerem inalterados também não pode ser

descartada. Este é um final que poderia muito bem ser caracterizado como ambíguo. Mas eu prefiro entendê-lo como um final em suspensão — evocando aqui as acepções de “cessação temporária”, “expectativa em relação a fatos futuros”, e até mesmo no sentido do que “ainda não foi concluído”, advindo da expressão “em suspenso”¹²⁹.

Esse desfecho, que pode parecer infrutífero ou mesmo reacionário, estabelece, na verdade, uma postura — em par com a deslegitimação das metanarrativas proposta pelo pensamento pós-moderno — segundo a qual não se pode questionar um discurso totalizante com outro discurso totalizante, da mesma forma que não se pode colocar em xeque um sistema social sem, antes de tudo, colocar-se a si mesmo, enquanto questionador dessa forma de sociabilidade, em xeque. Isso pode ser entendido como a instauração de uma desconfiança generalizada, que inclui a desconfiança de si mesmo. Uma postura que é utópica por ser questionadora (e autoquestionadora), mas antiutópica por abster-se de oferecer um caminho ou mesmo apontar uma saída, de forma mais concreta, em direção a uma eutopia. A luta, neste caso, acaba por metaforizar o quão árduo é o caminho que leva à mudança radical. Mas essa mesma luta, e sua propensão à violência desmedida, também é uma metáfora para os perigos intrínsecos à mudança radical. Dessa forma, a linha do horizonte (imagem cara às utopias) é concebida como um fio cortante, que não apenas se distancia conforme alguém se aproxima dela, mas que poderia ferir quem a alcançasse.

Clube da luta é, então, uma obra que não oferece porto seguro para aqueles/as que esperam, e até buscam, Utopia na ficção distópica; mas o seu contraveneno, e daí a sua relevância para os Estudos Críticos da Utopia, é também não sucumbir a uma negatividade puramente niilista. É justamente essa tensão, acentuada pelo desfecho em suspensão, que obriga o/a leitor/a repensar a sua postura diante de um texto distópico, o que faz com que *Clube da luta* inaugure um ponto de cisão no decurso da ficção distópica.

Observando-se alguns dos tópicos analisados neste trabalho, ou algumas palavras recorrentes durante as análises — tais como ambiguidade, paradoxo, *doppelgänger*, ironia, alegoria, contradição, a relação Jack–Tyler, a relação Jack–Marla, Utopia–Anti-Utopia —, é possível afirmar que *Clube da luta* é uma obra que se funda na dualidade. Até mesmo seu título — em um mundo em que não existissem UFC, MMA e outras formas de violência *gourmet* — poderia ser entendido como um oximoro. Como muitos dos aspectos citados também tendem para uma antissíntese, excluindo-se mutuamente, é possível também afirmar que esse estado de suspensão é construído ao longo e através da obra como um todo, sendo o

¹²⁹ De acordo com o dicionário Michaelis. Cf. referências ao final.

desfecho apenas o momento em que isso se torna inevitavelmente evidente. Essa obra seria, assim, uma distopia construída sob o signo de Janus, o deus romano de duas cabeças, que conseguia olhar ao mesmo tempo para trás e para frente, para o passado e para o futuro.¹³⁰ E com isso eu quero dizer que, com base nas análises e nas discussões teóricas aqui empreendidas, *Clube da luta*, olha para o passado, para a tradição das narrativas distópicas, mas lança um olhar ao futuro, vislumbrando talvez um novo caminho para a ficção distópica, que reconfigura traços de suas mães-irmãs clássica e crítica em uma forma textual diferenciada. E, nesse sentido, a alusão a Janus também é muito bem-vinda, uma vez que ele é considerado o deus dos começos (daí o nome janeiro, por exemplo).

Embora seja possível identificar em *Clube da luta* mudanças significativas na construção da narrativa distópica, seria prematuro tentar categorizá-la enquanto uma forma narrativa distinta, para além de uma caracterização genérica de *distopia em suspensão*. A análise de *Clube da luta* figura como um primeiro passo para tentar entender as mudanças por que passou e tem passado a ficção distópica ao longo dos últimos anos. Para identificar e categorizar uma nova guinada na ficção distópica seria preciso analisar um *corpus* um pouco maior, que desse respaldo a uma nova teorização. E é justamente esse o meu segundo passo: através de um projeto a ser desenvolvido em nível de doutorado — ora intitulado “Dos novíssimos mapas do inferno: a distopia contemporânea” —, tenho como objetivo mapear a ficção distópica produzida desde os anos 2000 até o presente e, partir desse levantamento bibliográfico, analisar o modo como a distopia se configura em tais obras. É possível que as mudanças que *Clube da luta* operou na ficção distópica nos 1990 possuam reverberações nas distopias produzidas no século XXI — a inter-relação entre a fragmentação da ficção pós-modernista e a articulação de espaços (eutópicos e distópicos) “retro-pro-spectivos” pode ser encontrada, por exemplo, no romance *Cloud atlas* (2004), de David Mitchell, da mesma forma que a destruição da civilização como uma maneira de salvar a Terra encontra eco na trilogia *Maddaddam* (2003, 2009, 2013), de Margaret Atwood, só para citar alguns exemplos.

Encerro aqui as minhas considerações, convidando a todos/as os/as interessados/as na ficção utópica/distópica a aderirem à espiral hermenêutica, para usar a expressão de Tom Moylan, e se engajarem na leitura crítica e na tentativa de compreensão das novas formas textuais da distopia emergentes desde o final do século passado, das quais *Clube da luta* foi o exemplo ora analisado. Devo dizer, todavia, que o *Clube* continua aberto para novas leituras e novas teorizações, à luz de outras perspectivas ou mesmo no âmbito dos Estudos Críticos da

¹³⁰ Cf. Hacquard, 1996, p. 183-185; e Kury, 2008, p. 222-223.

Utopia. Por fim, deixo aqui expresso o meu sincero desejo de que a humanidade possa superar esses tempos sombrios que nos assolam, sem que haja a necessidade de uma hecatombe. Para o futuro, desejo que, ao invés de muros, construamos pontes.

5 REFERÊNCIAS

- 1999 WORLDWIDE grosses. **Box Office Mojo**, 1999. Disponível em: <<http://www.boxoffice Mojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=1999&p=.htm>> Acesso em: 1 out. 2016.
- ABRAMS, M. H. Allegory. In: _____. **A glossary of literary terms**. 7 ed. Boston-MA: Heinle & Heinle, 1999.
- ALMEIDA, Rogério de. O duplo e a ilusão no filme *Clube da Luta*. **Sessões do imaginário**, Porto Alegre-RS, vol. 9, n. 32, p. 26-34, 2014.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Corte seco. In: _____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas-SP: Papirus, 2003.
- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Introduction. Dystopias and Histories. In: _____. (Org.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. Nova York, London: Routledge, 2003. p. 1-12.
- BAGGESEN, Søren. Utopian and dystopian pessimism: Le Guin's *The Word for World is Forest* and Tiptree's 'We Who Stole the Dream'. **Science-Fiction Studies**, Indiana, v. 14, n. 1, p. 34-43, 1987.
- BALDICK, Chris. Allegory. In: _____. **Concise Oxford dictionary of literary terms**. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001.
- BAUER, Nancy. The first rule of Fight Club: on Plato, Descartes and *Fight Club*. In: In: WARTENBERG, Thomas E. (Ed.). **Fight Club**. London, New York: Routledge. p. 112-131.
- BERARDINELLI, James. Fight Club. **Reelviews**, 1999. Disponível em: <<http://www.reelviews.net/reelviews/fight-club>>. Acesso em: 25 jul. 2016.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos, 9)
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BETTER call Saul: season 2. Direção: Vince Gilligan et al. Estados Unidos: Sony Pictures Home Entertainment, 2015. 3 DVDs (459 min).
- BORGES, Jorge Luís. "Pierre Menard, autor do Quixote". In: _____. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. New York: Simon and Schuster, 2012.
- BRADSHAW, Peter. Fight Club. **The Guardian**, London, 12 de nov. 1999. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/News_Story/Critic_Review/Guardian_review/0,4267,102483,00.html>. Acesso em: 25 jul. 2016.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 1996.

BRIDI, Natália. Por que continuamos falando sobre o clube da luta? In: PALAHNIUK, Fincher. **Clube da luta**: edição de colecionador. Tradução de Cassius Medauar. São Paulo: Leya, 2016. p. 463-470.

BRIZUELA, Natália. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. (Entrecríticas)

BROWNING, Mark. **David Fincher**: films that scar. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2010.

CALAZANS, Flávio Mário de Alcântara et al. Tecnologia subliminar e linguagem cinematográfica: estudo de caso do filme *Clube da luta*. In: INTERCOM — CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27, 2004, Porto Alegre, **Anais eletrônicos Intercom — Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Porto Alegre: PUC-RS, 2004. Disponível em: < http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/512176725_62657420743948583632013215463.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2016.

CAPLAN, Ben. Never been kicked. In: WARTENBERG, Thomas E. (Ed.). **Fight Club**. London, New York: Routledge. p. 132-161.

CAVALCANTI, Ildney. Utopias of/f language in contemporary feminist literary dystopias. **Utopian Studies**, Missouri, vol. 11, n. 2, p. 152-180, 2000.

CHANDLER, Christopher N.; TALLON, Philip. Poverty and anarchy in *Fight Club*. In: SCHUCHARDT, Read Mercer (Ed.). **You do not talk about Fight Club**: I am Jack's completely unauthorized essay collection. Dallas-TX: Banbella Books, 2008. p. 35-52.

CHOW, Galvin P. The return of Hobbes. In: SCHUCHARDT, Read Mercer (Ed.). **You do not talk about Fight Club**: I am Jack's completely unauthorized essay collection. Dallas, TX: Banbella Books, 2008. p. 133-142.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2 ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

CLUBE da luta. Direção: David Fincher. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1999. 1 DVD (139 min). Título original: Fight Club.

CUNHA, Carla. Duplo. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Coordenação de de Carlos Ceia. Disponível em: < <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5993/duplo/> > . Acessado em: 20 jan. 2017.

DAY, Vox. The club that dare not speak its name. In: SCHUCHARDT, Read Mercer (Ed.). **You do not talk about Fight Club**: I am Jack's completely unauthorized essay collection. Dallas, TX: Banbella Books, 2008. p. 143-150.

DOWBENKO, Uri. *Fight club*: the movie reveals secrets of Janus mind control programming. In: SCHUCHARDT, Read Mercer (Ed.). **You do not talk about Fight Club**: I am Jack's completely unauthorized essay collection. Dallas, TX: Banbella Books, 2008. p. 109-116.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 6 ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EBERT, Roger. Fight Club. **The Chicago Sun-Times**, Chicago, 9 de out. 1999. Disponível em: < <http://www.rogerebert.com/reviews/fight-club-1999> >. Acesso em: 25 jul. 2016.

ENG, Kevin. Figh Club. **Dystopian film analysis**, 16 jan. 2015. Disponível em: <<http://kevineeng.blogspot.com.br/2015/01/fight-club.html>>. Acesso em: 4 out. 2016.

ERICKSON, Glenn Walter; ERICKSON, Sandra Sasseti Fernandes. As imagens da utopia: tropos, metáforas, fantasias. In: CAVALCANTI, Ildney; CORDIVIOLA, Alfredo (Orgs.). **Fábulas da iminência**: ensaios sobre literatura e utopia. Recife: Programas de Pós-Graduação em Letras/UFPE, 2006.

ERLICH, Richard D. Fight Club: utopian satire, consumerism, and a crisis in American masculinity. Disponível em: <http://www.academia.edu/9529675/FIGHT_CLUB_Utopian_Satire_Consumerism_and_a_Crisis_in_American_Masculinity>. Acesso em: 5 out. 2016.

FALUDI, Susan. It's "Thelma and Louise" for guys. **Newsweek**, New York, 24 de out. 1999. Disponível em: < <http://www.newsweek.com/its-thelma-and-louise-guys-168068> >. Acesso em: 25 jul. 2016.

FERREIRA, Carlos. Justiça de SP condena "atirador do shopping" a 120 anos de prisão. **Folha de São Paulo**, 3 de jun. 2004. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u95219.shtml>>. Acesso em: 1 out. 2016.

FERRIS, Michelle. Unmarked men: feminism in *Fight club*. **Hungry Chef**, 2006. Disponível em: < <https://myspork.wordpress.com/essays-prose/unmarked-men-feminism-in-fight-club/>>. Acesso em: 23 fev. 2017.

FORSTER, E. M. A máquina para. Tradução de Celso Braidá. (n.t.) **Revista Literária em Tradução**, Florianópolis, ano 2, n. 2, mar. 2011. p. 248-279.

FRANCIS, Black. Where is my mind. In: PIXIES. **Surfer rosa** (CD). Boston: Downtown Records, 1988.

GINBURG, Carlo. Das trevas medievais ao *blackout* de Nova Iorque. In: _____. **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989. p. 119-130.

GIROUX, Henry. Private Satisfactions and Public Disorders: *Fight Club*, patriarchy, and the politics of masculine violence. **Jac**: a journal of rhetoric, writing, culture and politics, vol. 21, n. 1, p. 1-31, winter 2001.

GUIGNON, Charles. Becoming a man: *Fight Club* and the problem of masculine identity in the modern world. In: WARTENBERG, Thomas E. (Ed.). **Fight Club**. London, New York: Routledge. p. 35-50.

HACQUARD, Georges. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Tradução de Maria Helena Trindade Lopes. Porto: Edições Asa, 1996.

HOGAN, Ron. **Beatrice interview**, 1996. Disponível em: < <http://www.beatrice.com/interviews/palahniuk/> >. Acesso em: 7 out. 2016.

HUDSON, Wayne. **The marxist philosophy of Ernst Bloch**. London: Macmillan, 1982.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2014.

HUTCHEON, Linda. Negócio arriscado: a política ‘transideológica’ da ironia . In: _____. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JANE Austen’s Fight Club. Direção: Emily Janice Card & Keith Paugh. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=InNnf4dI9AE>> Acesso em: 1 out. 2015.

JEFFRIES, Stuart. Bruise control. **The Guardian**, Londres, 12 mai. 2000. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/books/2000/may/12/fiction.chuckpalahniuk> >. Acesso em: 7 out. 2016.

KAVADLO, Jesse. The fiction of self-destruction. In: SCHUCHARDT, Read Mercer (Ed.). **You do not talk about Fight Club**: I am Jack’s completely unauthorized essay collection. Dallas, TX: Banbella Books, 2008. p. 13-33.

KUMAR, Krishan. Anti-utopia, shadow of utopia. In: _____. **Utopia & anti-utopia in modern times**. Oxford: Blackwell, 1987. p. 99-130.

_____. Utopia’s shadow. In: VIEIRA, Fátima (Org.). **Dystopia(n) Matters**: on the page, on screen, on stage. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013. p. 19-23.

KUNZ, Marinês Andrea. Literatura e cinema: diálogo intersemiótico. In: KIRCHOF, Edgar Roberto (Org.). **Novos horizontes para a teoria da literatura e das mídias**: concretismo, ciberliteratura, e intermedialidade. Canoas: Editora da ULBRA, 2012.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LEVITAS, Ruth. For utopia: the (limits of the) utopian function in late capitalist society. In: GOODWIN, Barbara. (Org.). **The philosophy of utopia**. London, New York: Routledge, 2001.

LIMA, Felipe Benicio de. *Clube da luta*: (re)configurações da distopia literária. In: SENALIC — SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA E CULTURA, 6., 2015, São Cristóvão. **Anais do VI Senalic — textos completos**. São Cristóvão: GELNIC, 2015. Disponível em: < http://200.17.141.110/senalic/VI_senalic/index.htm >. Acesso em 27 jan. 2015.

_____. *Clube da luta*: ironia e distopia. In: GOMES, Carlos Margno et al (Orgs.). **Imaginários literários e culturais**. Aracaju: Criação Editora, 2016. p. 78-87.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LOPES, Sônia; ROSSO, Sérgio. **Biologia**: volume único. 1 ed. São Paulo: Saraiva, 2005.

MANO, Gustavo Caetano de M.; WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Você não fala sobre o Clube da Luta: diálogos entre cinema e psicanálise. **Psicologia em revista**, Belo Horizonte, vol. 19, n. 2, p. 214-231, ago. 2013.

MARKENDORF, Marcio; ZADONÁ, Jair. Violências e subversões em Clube da Luta, Chuck Palahniuk (1996) e David Fincher (1999). **Revista Rascunhos Culturais**, Coxim-MS, vol. 5, n. 10, p. 47-71, jul./dez. 2014.

MARTINS, Ana Cláudia Aymoré. **Morus, Moreau, Morel**: a ilha como espaço da utopia. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

MINERBO, Marion et al. O Clube da Luta: narcisismo, identificação e psicologia de massas. **Jornal de psicanálise**, São Paulo, vol. 39, n. 70, p. 149-161, jun. 2006.

MASLIN, Janet. Such a very long way from duvets to danger. **New York Times**, New York, 15 out. 1999. Disponível em: < <http://www.nytimes.com/1999/10/15/movies/film-review-such-a-very-long-way-from-duvets-to-danger.html> >. Acesso em: 25 jul. 2016.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). **Discurso, Memória, Identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123.

SUSPENSÃO. In: **Michaelis**: dicionário brasileiro da língua portuguesa. [S.l.]. Editora Melhoramentos. Disponível em: < <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/> >. Acesso em 12 mar. 2017.

MOISÉS, Massaud. Ponto de vista. In: _____. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 373-379.

MOYLAN, Tom. **Demand the impossible**: science fiction and the utopian imagination. New York: Methuen, 1986.

_____. **Distopia**: fragmentos de um céu límpido. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benicio. Tradução de Felipe Benicio, Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.

MORUS, Tomás. **Utopia**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MR. Robot: season 1. Direção: Sam Esmail et al. Estados Unidos: Universal Studios Home Entertainment, 2015. 2 DVDs (483 min).

NEVES, Paulo. A vida e a *Utopia* de Tomás Morus. In: MORUS, Tomás. **Utopia**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1997. p. 5-6.

ORWELL, George. **1984**. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras: 2009.

PALAHNIUK, Chuck. **Clube da luta**. Tradução de Cassius Medauar. São Paulo: Leya, 2012.

_____. Entrevista concedida a Dawn Taylor. **DVD Journal**, 25 jan. 2000. Disponível em: < <http://www.dvdjournal.com/features/palahniuk.200001.html> > . Acesso em: 6 out. 2016.

_____. Entrevista concedida a Geoffrey Kleinman. **DVD Talk**, 2000. Disponível em: <http://www.dvdtalk.com/interviews/chuck_palahniuk.html>. Acesso em: 6 out. 2016.

_____. Entrevista concedida à Tasha Robinson. **The Onion A.V. Club**, 13 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.avclub.com/article/chuck-palahniuk-13791>>. Acesso em: 6 out. 2016.

_____. **Fight club**. London, New York: Norton, 2005.

_____. Posfácio. In: _____. **Clube da luta**. Tradução de Cassius Medauar. São Paulo: Leya, 2012.

PAVLOSKI, Enavir. **1984**: a distopia do indivíduo sob controle. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014.

PEELE, Thomas. *Fight club's* queer representations. **Jac**: a journal of rhetoric, writing, culture and politics, vol. 21, n. 4, p. 862-869, fall 2001.

PENTEADO, Marina Pereira. “Talvez a autodestruição seja a resposta”: crise utópica e fim do século em *Clube da luta*, de Chuck Palahniuk. In: SEMINÁRIO DOS ALUNOS DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS, 6, 2015, Niterói-RJ, **Anais eletrônicos SAPPIL — Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras**. Niterói-RJ, UFF, 2015. Disponível em: <<http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VISAPPIL-Lit/article/view/326>>. Acesso em: 8 out. 2016.

POE, Edgar Allan. William Wilson. In: _____. **Histórias extraordinárias**. Seleção, tradução e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 234-253.

RAMEY, Mark. **Studying Fight Club**. Auteur: Leighton Buzzard, 2012.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução de Erica S. L. F. Schultz et al. Edição e organização de Ana Maria Lisboa de Mello e Sissa Jacoby. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedia, 1987.

ROBINSON, Kate. *Fight club...for feminists?* **Her circle**: a magazine of women's creative arts and activism, San Francisco-CA, 27 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.hercirclezine.com/2011/04/27/fight-club%E2%80%A6for-feminists/>>. Acesso em 23 fev. 2017.

ROBINSON, Sally. Feminized men and inauthentic women: *Fight club* and the limits of anti-consumerist critique. **Genders**, Boulder-CO, 11 mai. 2011. Disponível em: <<http://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2011/05/01/feminized-men-and-inauthentic-women-fight-club-and-limits-anti-consumerist-critique>>. Acesso em: 23 fev. 2017.

SANDRINI, Paulo. Matemorra (narrativa-metralhadora). In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **Contos cruéis**: as narrativas mais violentas da literatura brasileira. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. **Utopian Studies**, Missouri, v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994.

_____. **Utopianism**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2010.

_____. What is a Utopia. **Revista Morus**: utopia e renascimento, São Paulo, n. 2, p. 153-160, 2005.

SARTAIN, Jeffrey A. (Ed.). **Sacred and immoral**: on the writings of Chuck Palahniuk. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

SHPALL, Sam; WILSON, George M. Unraveling the twists of *Fight Club*. In: WARTENBERG, Thomas E. (Ed.). **Fight Club**. London, New York: Routledge. p. 78-111.

SKEES, Murray. Have I been understood? – Dionysus vs. Ikea-Boy. In: WARTENBERG, Thomas E. (Ed.). **Fight Club**. London, New York: Routledge. p.12-34.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STARK, Cynthia A. There is something about Marla: *Fight Club* and the engendering of self-respect. In: WARTENBERG, Thomas E. (Ed.). **Fight Club**. London, New York: Routledge. p. 51-77.

STERLING, Kristen. Dr. Jekyll and Mr. Jackass: *Fight Club*'s echoes of the nineteenth-century doppelgänger. In: SCHUCHARDT, Read Mercer (Ed.). **You do not talk about Fight Club**: I am Jack's completely unauthorized essay collection. Dallas, TX: Banbella Books, 2008. p. 119-132.

STEVIE. Lost in a postmodernist dystopia. **The angry idealist**, 29 abr. 2010. Disponível em: <<https://theangryidealist.wordpress.com/2010/04/29/lost-in-a-postmodernist-dystopia/>>. Acesso em: 5 out. 2016.

SULLIVAN, Kevin P. Best of 2015 (behind the scenes): *Mr. Robot* boss talks season 1's biggest twist. **Entertainment Weekly**, 26 dez. 2015. Disponível em: <<http://www.ew.com/article/2015/12/26/best-of-2015-mr-robot-twist>>. Acesso em: 1 out. 2016.

SULT, Evan. To get famous, punch somebody. **The stranger**, Seattle-WA, 21 out. 1999. Disponível em: <<http://www.thestranger.com/seattle/Content?oid=2369>> Acesso em 1 out. 2016.

SUVIN, Darko. Theses on dystopia 2001. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Org.). **Dark horizons**: science fiction and the dystopian imagination. Nova York, London: Routledge, 2003. p. 187-201.

SZACHI, Jerzy. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Tradução de Rubem César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TAUBIN, Amy. So good it hurts. **Sight and Sound**, London, nov. 1999, p. 16. Disponível em: <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/193>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

UHLS, Jim. Clube da Luta: roteiro do longa metragem de 1999. Tradução de Érico Assis, Paulo Cecconi e Daniela P. B. Dias. In: PALAHNIUK, Fincher. **Clube da luta**: edição de colecionador. Tradução de Cassius Medauar. São Paulo: Leya, 2016. p. 221-452.

VACKER, Barry. Slugging nothing. In: SCHUCHARDT, Read Mercer (Ed.). **You do not talk about Fight Club**: I am Jack's completely unauthorized essay collection. Dallas, TX: Banbella Books, 2008. p. 175-206.

WALKER, Alexander. Fight Club. **Evening Standard**, London, 11 nov. 1999. Disponível em: < http://kec-asa2filmmedia.blogspot.com.br/2012/11/fight-club-single-film-critical-study_23.html >. Acesso em: 25 jul. 2016.

WEGNER, Philip E. Where the prospective horizon is omitted: Naturalism and dystopia in *Fight Club* and *Ghost Dog*. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Orgs.). **Dark horizons**: science fiction and the dystopian imagination. Nova York, London: Routledge, 2003. p. 167-185.

ZAMYATIN, Yvgeny. **We**. Tradução de Natasha Randall. New York: Modern Library, 2006.

ŽIVKOVIĆ, Milica. The double as the “unseen” of culture: toward a definition of doppelganger. **Facta Universitatis**, Niš-RI, vol. 2, n. 7, p. 121-128, 2000.