

## Violências e subversões em Clube da Luta<sup>2</sup> Chuck Palahniuk (1996) e David Fincher (1999)

Marcio Markendorf<sup>\*</sup>  
Jair Zandoná<sup>\*\*</sup>

**Resumo:** Este artigo pretende explorar algumas questões relativas ao modo de vida psíquico da vida contemporânea ocidental, tomando como suporte para debate o romance *Clube da Luta*, de Chuck Palahniuk, e o filme homônimo, de David Fincher. Fruto de um contexto pós-moderno, as referidas ficções permitem um olhar crítico sobre os monumentos abstratos da organização social, tais como representados pelo consumismo, hedonismo e calculismo. Esses aspectos são alegorizados por meio da violência física que, em uma análise mais aprofundada, expressa uma violência simbólica contra o mal-estar da civilização.

**Palavras-chave:** Clube da Luta. Chuck Palahniuk. David Fincher. Violências.

**Resumen:** Este texto pretende explorar algunas cuestiones sobre el modo de vida psíquico da vida contemporânea ocidental, tomando como base

---

<sup>\*</sup> Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2009). Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Artes e Libras nessa mesma instituição e leciona no Curso de Cinema. Tem experiência na área de Letras e Cinema, com ênfase em Teoria da Literatura e gêneros cinematográficos, atuando e publicando sobre os seguintes temas: *roadmovies*, cinebiografias, duplo, filmes-catástrofe, ficção científica.

<sup>\*\*</sup> Doutor (2013) em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. É professor substituto na área de Literaturas do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas (DLLV/UFSC) e integra o quadro de pesquisadores/as do Instituto de Estudos de Gênero (IEG/UFSC) e do Grupo de Estudos Pós-Coloniais Afro-Latino-Americanos (GEPALA/UFSC).

para el debate la novela *Clube da Luta*, de Chuck Palahniuk, y la película homónima, de David Fincher. Resultado de un contexto post-moderno, estas ficciones permiten una mirada crítica sobre los monumentos abstractos de la organización social, tales como los presentados por el consumismo, el hedonismo y el calculismo. Esos aspectos son alegorizados a través de la violencia física que, en un análisis más profundo, expresa una violencia simbólica contra el malestar de la civilización.

**Palabras claves:** Clube da Luta. Chuck Palahniuk. David Fincher. Violencias.

Autor de romances como *Clube da luta* (1996), *No sufoco* (2001), *Cantiga de ninar* (2002), *Snuff* (2008), obras adaptadas para o cinema ou em vias de, Chuck Palahniuk é dotado de uma verve literária bastante dissonante, explorando temas cercados de violência, humor ácido, tensão sexual e perturbações psicológicas. O conto *Tripas*, por exemplo, integrante de *Assombro* (2007), teria feito diversas pessoas desmaiarem por causa de seu conteúdo perturbador durante a *tour* do autor na divulgação desse livro. Desde *Clube da luta*, o primeiro romance publicado, Palahniuk vem delineando-se como um escritor maldito, o que colabora, inclusive, para reacender antigos e controversos debates sobre a influência da ficção no comportamento do público. Vale lembrar do episódio ocorrido em 1999 no cinema do Shopping Center Morumbi, em São Paulo, durante a exibição de *Clube da luta*, quando um jovem alvejou fatalmente três pessoas e feriu outras quatro com uma submetralhadora. Esse não seria um caso isolado, como podemos lembrar o assassinato de John Lennon, cujo responsável pelo ato trazia consigo um exemplar do romance *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger. De 1996 a 2015, *Clube da Luta*, além de ter assumido um caráter cult, sobretudo após a adaptação de David Fincher, no início deste ano o escritor anunciou o lançamento de uma sequência, no formato de novela gráfica, de *Clube da Luta 2*. Nesse sentido, cabe uma discussão sobre o lugar desse romance no cenário da cultura contemporânea ocidental, a partir da

análise de seus conteúdos e de temas que expressam componentes caros à modernidade.

### **Percursos da narrativa**

O romance é narrado em primeira pessoa, técnica que permite uma maior aproximação com o personagem central – sem nome – e acoberta, pelo uso de ponto de vista subjetivo, a questão da esquizofrenia/dupla personalidade. Apenas ao final da história perceberemos que o narrador não é confiável, pois seu melhor amigo, Tyler Durden, nada mais é do que ele mesmo, seu *alter ego*.

O duplo, ou *doppelgänger*, é um tema proteiforme da literatura, podendo ser percebido nas figuras de gêmeos, sócias, dupla personalidade, sombra, reflexos especulares. É o arquétipo por meio do qual se explora a dualidade da natureza humana dissociada. No caso de *Clube da Luta*, temos um desdobramento por dupla personalidade, componente dramático que levará o sujeito ficcional a lutar contra sua outra personalidade, metafórica e literalmente neste romance, uma vez que os personagens de fato lutam entre si, ao menos no primeiro momento.

Um dos mais clássicos exemplos de dupla personalidade é a novela de Robert Louis Stevenson, de 1886, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, conhecida pelo público brasileiro como *O médico e o monstro*. Nessa obra, marcada pelas pressões da moral vitoriana, Jekyll quer separar-se por completo da parte mal formada de sua personalidade, componente negativo que o impede de vivenciar plenamente suas ambições sociais. Por meio de um composto químico, consegue dissociar-se no tempo assumindo-se alternadamente como o cavalheiro Jekyll e o infame Hyde. Temos, neste caso, uma divisão freudiana típica: Hyde (id), doutor (superego) e Jekyll (ego). Como frequentemente acontece com histórias de monstros produzidos em

laboratório, a criatura passa a acossar o criador, Jekyll passa a ser dominado por Hyde, tornando seu lado monstruoso mais forte, o que leva o personagem à ruína. Tal obra literária expressaria uma questão moral, o prazer pode levar ao crime, e outra de ordem psíquica, com a impossibilidade do processo de repressão (BRAVO, 2000).

Assim como Dr. Henry Jekyll e Mr. Edward Hyde, temos um Narrador e um Tyler Durden. Hyde/Tyler representam a face oculta e perversa da personalidade do Jekyll/Narrador. Assim como Hyde, Tyler ganha cada vez mais terreno, tornando-se mais vigoroso que o narrador do romance. O prazer vivenciado por Tyler é de uma ordem criminosa, um atentado contra o sistema capitalista no qual vive, sendo possível perceber a perspectiva do bárbaro (primitivo/dionisíaco) *versus* o civilizado (domesticado/apolíneo). A luta mais contundente travada pelo protagonista está entre a sua personalidade (o eu social e socialmente aceito), isto é, a sua imagem moldada pela sociedade, e o sujeito do desejo, imagem impulsiva represada pelo superego. Em outras palavras, o embate entre o dionisíaco e o apolíneo talvez pudesse ser comparado à tensão produzida entre os princípios do prazer (Tyler) e da realidade (Narrador), dinâmica psíquica na qual há sempre uma violência recalcada.

O desdobramento da consciência do Narrador expressa a descontinuidade do sujeito humano, logo, trata da incoerência do eu, tema que é bastante representativo da pós-modernidade (HUTCHEON, 1991; LYON, 1998; EAGLETON, 2010), em que o conceito de identidade não é mais concebido como algo coerente, uno e coeso, mas incoerente, múltiplo e provisório. Na compreensão de hoje somos formados por variadas identidades, centros de poder que se alternam (HALL, 2002), ou mesmo *personas* teatrais convocadas em específicos contextos sociais (GOFFMAN, 2011).

A fim de ilustrar esse aspecto, vale destacar o momento em que o Narrador tem uma discussão com seu chefe, logo após este ter

flagrado na máquina copiadora um texto com as regras do Clube da luta, instante em que afirmaria – embora ainda não saibamos disso – sua duplicidade esquizofrênica: “Digo que [este texto] pode ter sido escrito por um perigoso assassino psicótico, um esquizofrênico capaz de a qualquer momento perder a cabeça durante o expediente e entrar de sala em sala com uma carabina semi-automática Armalite AR-180” (PALAHNIUK, 2000, p. 103). No episódio acima, a alternância de identidades é sublinhada por indicações – percebidas, em retrospectiva, como pistas plantadas na diegese sobre o personagem duplo – nas quais é possível identificar a manifestação do alter ego: “É Tyler falando pela minha boca. Eu era uma pessoa tão gentil” (PALAHNIUK, 2000, p. 104). Seguindo a lógica Jekyll e Hyde, Tyler vai paulatinamente tomando conta da personalidade do Narrador: “Tyler e eu estávamos cada dia mais parecidos um com o outro, como irmãos gêmeos. Nós dois tínhamos um soco no queixo, nossa pele desmemoriada já não lembrava mais como se recuperar” (PALAHNIUK, 2000, p. 121). O jogo da duplicação se revela também nos estados alterados ou dormentes da consciência do Narrador, pois em momentos de vigília, embriaguez ou sonho é capaz de afirmar: “Durante toda a noite, sonhei que estava trepando com Marla Singer” (PALAHNIUK, 2000, p. 58). Semelhante estado de dormência leva o sujeito a perceber a realidade como outra. Ele fica em dúvida quanto ao que é imaginário e o que é real, sobretudo porque imaginário e real possuem, neste caso, o mesmo estrato.

É considerável que os três personagens da trama – Narrador, Tyler e Marla – não sejam mostrados no mesmo lugar a um só tempo, seja no romance seja no filme, artifício que colabora para escamotear o monstro esquizoide, tal como aparece no trecho: “Tyler e Marla nunca estão no mesmo lugar. Nunca os vejo juntos. Mas ninguém nunca me viu com ZsaZsa Gabor e nem por isso somos a mesma pessoa. Tyler simplesmente some quando Marla está por perto” (PALAHNIUK, 2000, p. 67).

Em outro comparativo, considerando que a narração é realizada pelo olhar subjetivo do protagonista, somos guiados pela percepção daquilo que ele vê, estratégia que desconsidera, por isso mesmo, o olhar de Marla: “Se não estão trepando, Marla e Tyler nunca ficam no mesmo lugar. Quando Tyler está por perto, Marla finge que não o vê. Sei como é isso. É como meus pais faziam. Então meu pai foi embora para abrir outras franquias” (PALAHNIUK, 2000, p. 67). Ora, nesse sentido, cabe ponderar que Marla desconhece que mantém relação com duas pessoas diferentes, pois a existência de Tyler é algo que está apenas na cabeça do Narrador. O jogo das identidades se complexifica com o que o Narrador considera uma equivocada fusão de corpos, “Marla olha para mim como se fosse eu quem estivesse trepando com ela (...)” (PALAHNIUK, 2000, p. 70), ou com o assombro acerca da aparente imaterialidade de Tyler, “Nem um ruído, nem um cheiro. Tyler simplesmente aparece” (PALAHNIUK, 2000, p. 70). Em outro trecho, a existência de Tyler como produto elaborado pela consciência ficaria ainda mais evidente, algo representado pelos espaços simbólicos de uma casa – “Ou Tyler subiu as escadas ou desceu para o porão” (PALAHNIUK, 2000, p. 73) –, metáfora igualmente explorada pelo filme de David Fincher.



Sequência do porão. FINCHER, David (Dir).  
Clube da Luta (Fightclub), Cor, 1999, 139 min.

Na sequência do porão pode-se, conforme a ilustração acima, divisar a dinâmica entre o real e o imaginário, materializado pela presença de Jack e Tyler em dois níveis diferentes no espaço da casa. O porão, no qual o alter ego do protagonista está escondido, representa o subconsciente do personagem Jack. Esse efeito de sentido é potencializado pelo direcionamento da câmera, no campo/contracampo entre os olhares de Marla/Jack e Jack/Tyler, subtraindo-se o encontro visual de Tyler e Marla.

Na obra audiovisual, Jack conhece Tyler Durden em um voo, ambos viajando a trabalho. Mais tarde saberemos que, além de vender sabonetes, Tyler trabalhava como projetorista de filmes – assumindo para si a tarefa de inserir frames pornográficos<sup>1</sup> em películas infantis – o que pode muito bem funcionar como uma pista para o fato deste personagem ser uma projeção da mente do narrador. Ademais, Tyler, conforme a etimologia do nome, significaria em inglês antigo, o guardião da porta da estalagem ou aquele que fabrica tijolos e telhas. Ambos significados aludem à consciência, o interior (porta) e o lugar onde fica alojada (cabeça/topo/telha).

No livro, o Narrador, ainda que aparentemente esteja se contradizendo, afirma que teve o primeiro contato com Tyler em uma praia<sup>2</sup> de nudismo, o que sugere obviamente o desnudamento, a

---

<sup>1</sup> Fincher explora inserções subliminares ao longo do seu filme como se duplicasse na sua tarefa de diretor aquela perpetrada por Tyler Durden.

<sup>2</sup> Segundo o escritor argentino Alan Pauls (2013, p. 27-28), a praia é o “império do visível”, não cabendo na faixa de areia nada que envolva o enigma, o gesto criptografado, o delito oculto – com exceção do crime idiota e, ao que poderíamos acrescentar, dos mistérios da carne, da sedução erótica dos banhistas e da devoração das águas. O mar – ou melhor – a ideia de praia está assentada em uma tradição turística que a define como uma visão civilizada e paradisíaca do oceano – local de desfile da seminudez bronzada, do erotismo, do prazer, do lazer. A praia é o lugar do hedonismo e sua imagem de lazer/prazer foi construída pelo discurso da cultura de massas, e especialmente difundida pela propaganda, tornando-se um pano de fundo para o ócio veranista.

exposição, e também a vida natural, em liberdade e em comunhão com a natureza:

Conheci Tyler numa praia de nudismo. O verão estava quase no fim, e eu dormia. Tyler estava nu, suado, areia grudada no corpo, cabelo molhado caindo no rosto. Tyler já andava por ali muito antes de nos conhecermos. Ele tirava troncos de madeira da água e os trazia para a praia. Na areia molhada, havia plantado meio círculo de troncos próximos uns dos outros, na altura de seus olhos. Havia quatro troncos e, quando acordei, vi Tyler puxando o quinto para a praia. Tyler cavou um buraco sob uma das extremidades do tronco, levantou a outra, o tronco escorregou para dentro do buraco e lá ficou, levemente inclinado. Você acorda na praia” (PALAHNIUK, 2000, p. 31-32).

A visão descrita acima detona uma curiosidade e um desejo no Narrador: “Precisava saber o que Tyler ficara fazendo enquanto eu dormia. Se eu pudesse acordar em outro lugar, numa outra época, seria outra pessoa?” (PALAHNIUK, 2000, p. 32). O ato de dormir é de-veras importante aqui, pois remete ao estado de vigília anteriormente descrito e que gera confusão mental (o sujeito esquizo): “Ainda estou meio dormindo. Não tenho certeza se Tyler faz parte do sonho. Ou se sou um sonho de Tyler” (PALAHNIUK, 2000, p. 148). Perto do final do romance, o Narrador faz a brutal revelação: “Ah, que besteira. Isto é um sonho. Tyler é uma projeção. É um distúrbio de personalidade dissociada. Um estado psicogênico de fuga. Tyler Durden é minha alucinação [esquizofrênica]” (PALAHNIUK, 2000, p. 180-181). Mais adiante: “Tyler Durden é uma personalidade independente criada por mim, e agora está ameaçando tomar conta da minha vida real” (PALAHNIUK, 2000, p. 186).

A tradição do personagem *doppelgänger* frequentemente encena rivalidade, sobretudo em situações amorosas (RANK, 1939), razão pela qual Marla Singer transforma-se no eixo de ciúmes entre o



Narrador e Tyler. Geralmente, o caráter persecutório – e expansivo do duplo (eu transformando-se em tu) – leva gradualmente o personagem à loucura, o que no caso desta narrativa é algo marcado pela violência anárquica. Em casos de dupla personalidade, a tentativa de refrear o duplo equivale a um suicídio, pois destruir o alter ego implica destruir o próprio corpo. No desfecho do romance<sup>3</sup>, o Narrador atira contra si mesmo, provocando o “homicídio” de Tyler, fato que não o isenta de uma temporada, como sugere a narrativa, em um hospital psiquiátrico. Tendo em vista os acontecimentos finais, a observação feita logo nas primeiras páginas funciona como um *foreshadowing*: “Sabe aquele velho ditado que diz que a gente destrói quem mais ama? Bom, o inverso também é verdadeiro.” (PALAHNIUK, 2000, p. 11).

O que atesta a identidade dupla, isto é, o fato de Tyler e Narrador serem idênticos corporalmente, embora distintos em termos de manifestação de personalidade, é uma marca de nascença, um traço físico congênito inalterável: uma Austrália vermelha ao lado de uma Nova Zelândia no pé (PALAHNIUK, 2000, p. 171). Essa marca é responsável pelo reconhecimento (*anagnorisis*) por parte do Narrador de uma identidade ignorada e que o leva, então, a uma reversão de fortuna, por meio da consciência de sua cisão identitária.

### **Nomear e existir**

Contrariando o princípio de que é necessário nomear as coisas para que gozem de (uma suposta) existência, a premissa que orienta o comportamento do Narrador em relação a Tyler é significativamente distinta. Nomear o alter ego para outrem implicaria potencialmente

---

<sup>3</sup> Não podemos deixar de recordar a referência explícita do narrador, logo ao final do romance, ao filme *Sybil*, de Daniel Petrie, de 1976, sobre uma garota com múltiplas personalidades (PALAHNIUK, 2000, p. 209).

sua destruição, haja vista que evocar o nome de Tyler significaria, para o Narrador, reconhecer a si mesmo como um duplo. Nas palavras de Tyler: “Se você pronunciar meu nome para ela [Marla], nunca mais vai me ver” (PALAHNIUK, 2000, p. 75). A ameaça do desaparecimento proferida por Tyler corresponderia à destruição da dupla identidade, uma vez que referir a si mesmo na terceira pessoa para Marla (ou para qualquer outra pessoa) seria reconhecer um processo dissociativo. No filme, como não é possível o emprego do mesmo recurso de ocultamento de um narrador anônimo, o protagonista, a fim de estruturar o dialogismo da dramaturgia, é batizado com o nome de Jack.

O nome próprio constitui uma identidade social constante e durável que garante a singularidade do indivíduo biológico nos campos sociais em que transita (Cf. BOURDIEU, 2006). Por isso, a assinatura, a impressão digital, a cédula de identidade, a carteira de motorista e o passaporte são dispositivos não apenas de identificação legal, mas também de individuação psíquica. Diferentemente da organização social da pequena cidade, a metrópole estabelece uma nova relação com os indivíduos, sobretudo em vista da dinâmica do capital na vida psíquica, o que teria feito a passagem do sujeito-nome para o sujeito-número: os mecanismos de identificação deixam de ser os laços de parentesco reconhecidos pela pequena comunidade para, em vista de números de registro (tais como o Registro Geral ou a Certidão de Pessoa Física) de uma ampla e desenraizada vida metropolitana, assumirem um signo menos afetivo e mais rígido no que viria a se tornar a “sociedade de estranhos” (e de anônimos). Sob essa perspectiva é particularmente interessante o processo de teatralização da identidade por parte do Narrador quando este assume nomes diversos nos grupos de apoio que passa a frequentar devido às suas crises de insônia. Não fornecer o nome verdadeiro 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. Daí porque o narrador “criou” Tyler, nomeando-o.

Marla atua como espelho, reflexo do sofrimento fingido do Narrador, porque é quem o confronta em situação de mentira nos grupos de apoio que ambos passam a frequentar: “O pior é que eu não consigo chorar com ela me olhando” (PALAHNIUK, 2000, p. 17), desestabilizando-o. A presença de Marla sublinha o jogo de sobrevivência do Narrador: “Com essa mulher olhando para mim, sinto-me um mentiroso. Ela é falsa. É mentirosa. Na hora das apresentações, nesta noite, nós nos identificamos. Sou Bob, sou Paul, sou Terry, sou David. Nunca dou meu nome verdadeiro” (PALAHNIUK, 2000, p. 22). Mais adiante, ela é comparada a um elemento estranho àqueles espaços, a uma “grande turista” (PALAHNIUK, 2000, p. 23), como o próprio Narrador, perambulando pelos acidentes fisiológicos e pelas subjetividades arruinadas das outras pessoas: “Marla fuma e olha para os lados. Nesse momento, a mentira de Marla reflete a minha mentira e eu só vejo mentiras. Em meio a tanta verdade” (PALAHNIUK, 2000, p. 23). Ironicamente, Marla é a única que pode estar mais próxima da verdade, da “verdadeira” identidade, porque sempre se apresenta com nome e sobrenome nos grupos de apoio.

Ainda sobre a questão do nome, cabe lembrar que os integrantes do Clube da Luta não possuíam nome próprio. Quando alistados no Projeto de Ações Violentas, apenas com a sua morte recebem um nome, pois, como diz um dos membros alistados, “só a morte conhecerá nossos nomes porque somente morrendo deixaremos de participar dos esforços. Só morrendo seremos heróis.” (PALAHNIUK, 2000, p. 191). Quando o grande Bob, um dos amigos do Narrador desde a época dos grupos de apoio, vem a falecer em uma das ações do projeto, recupera sua identidade anterior, de Robert Paulson. Ironicamente, esse gesto de reapropriação simbólica será estendido para os demais membros do Projeto em seu “batismo de morte”.

## Psiquismo metropolitano do Narrador

O Narrador do romance pode nos fornecer vários aspectos presentes na vida psíquica do sujeito metropolitano, especialmente no contexto da pós-modernidade. Com uma vida classe média alta preenchida por todos os ditames do consumo, trabalha em uma seguradora, como responsável por campanhas de *recall*. Possui, aparentemente, uma vida bem-sucedida, “feliz”, segundo os preceitos vigentes pela sociedade hedonista de consumo.

De outra sorte, Tyler representa, segundo a moderna cultura do corpo, a forma obsessiva pela beleza masculina expressa pelo Complexo de Adônis (POPE, 2000), espécie de patologia alimentada enormemente pelo ambiente das academias e das revistas de moda. Ele é o oposto do Narrador, é inteligente, divertido, sexy. Funciona como contraste para esse sujeito mediano, mas também como contraponto da beleza artificial das *magazines*: “Um momento é o máximo que você pode esperar da perfeição” (PALAHNIUK, 2000, p. 33). O Narrador chega a pontuar que “no clube da luta você ouve barulhos e grunhidos como em qualquer academia, mas ninguém está preocupado em ficar bonito” (PALAHNIUK, 2000, p. 53). É uma forma de contestação dos modelos de beleza e, de certo modo, de repressão dessa obsessão masculina pelo corpo.

O apartamento do Narrador é compulsivamente decorado, fruto da experiência de angústia do vazio – talvez uma tentativa de aplacar sua solidão – mas também de dar vazão aos hábitos consumistas do capitalismo. É bastante reveladora a passagem em que o Narrador lamenta a destruição de seu apartamento, chegando a ironizar que antes as pessoas se sentavam na privada com revistas de sacanagem e, hoje, o fazem com o catálogo da IKEA:

Você compra móveis. E pensa, este é o último sofá que vou comprar na vida. Compra o sofá, e por um par de anos fica satisfeito porque, aconteça o que acontecer, ao menos tem

o seu sofá. Depois precisa de um bom aparelho de jantar. Depois de uma cama perfeita. De cortina. E de tapetes. Então cai prisioneiro de seu tão adorável ninho, e as coisas que antes lhe pertenciam passam a possuir você. (PALAHNIUK, 2000, p. 44-45)

A expressão do consumismo – estimulada pela propaganda e sua fabricação de falsas necessidades – nos leva a crer que, assim como o Narrador, devemos dedicar a vida ao hedonismo e perseguir a fantasia do sucesso: “Somos os filhos do meio da história e fomos ensinados pela televisão a acreditar que um dia seremos milionários, astros de cinema e do rock, mas é mentira” (PALAHNIUK, 2000, p. 179). No filme, particularmente, há um deslocamento do olhar pornô, pois ao invés de sermos apresentados a um Jack leitor de revistas masculinas no banheiro, em busca de gozo, seu olhar-desejante detém-se em uma imagem de página dupla de um catálogo de mobília. Podemos perceber na sequência abaixo que não é sua personalidade que está definindo as escolhas dos objetos, mas seu contrário; o personagem delega aos objetos a capacidade de definir aspectos de sua personalidade.<sup>4</sup>

Tyler vê o mundo da publicidade e do consumo como causa e sintoma da depressão espiritual da cultura ocidental. O protagonista, pelo contrário, é um homem ordinariamente comum, ordinariamente ordinário – no sentido mais estrito dado para alguém sem expectativas. Leva sua rotina de acordo com o relógio, com seu trabalho, de acordo com os mecanismos de controle social da sociedade moderna.

---

<sup>4</sup> A liberdade do Narrador começa quando seu apartamento misteriosamente explode pelos ares, devastando toda sua vida de acúmulo de objetos não essenciais, e o leva a morar com Tyler em uma casa abandonada e sem conforto. O sentimento de libertação que a catástrofe produz é sublinhado por um comentário contra a sociedade de consumo e a dinâmica dos objetos, produtora de armadilhas, pois “as coisas que antes lhe pertenciam passam a possuir você” (PALAHNIUK, 2000, p. 45). O Narrador vai morar com Tyler apenas com o necessário: seis camisas, seis cuecas.



Seqüência do catálogo. FINCHER, David (Dir).  
Clube da Luta (Fightclub), Cor, 1999, 139 min.

O calculismo, componente da modernidade prefigurado no texto de 1902 de Georg Simmel, por exemplo, está presente na aplicação excessiva de fórmulas no mundo cotidiano do Narrador para a transformação de todas as coisas em cifras, próprio do universo monetário, tal como a transformação do sujeito-nome em sujeito-número. Isso fica visível quando o Narrador explica a Tyler sobre a aritmética empregada pela empresa para realizar um *recall* de produtos:

Pegue o número total de veículos na área (A) e multiplique pelo índice provável de defeitos (B), depois multiplique o resultado pelo custo médio de um acordo extrajudicial (C). A vezes B vezes C é igual a X. Isso é o que vai nos custar se não iniciarmos o *recall*. Se X for maior do que custará para

recolher o carro, faremos o *recall* e ninguém vai se machucar. Se *X* for menor do que custará para recolher o carro, então não faremos o *recall*.(PALAHNIUK, 2000, p. 30)

O Narrador é um personagem também dominado pela organização estável e impessoal do relógio, pois, mesmo em uma praia de nudismo, não se abstém dele (PALAHNIUK, 2000, p. 32). A dominação se dá porque as atividades da metrópole são tão diversas e complexas que para a manutenção da ordem é necessário o exercício da pontualidade. A grande cidade, por configurar-se ao modo de um organismo econômico altamente sofisticado, necessita funcionar com base nos regulamentos da exatidão calculista e da precisão temporal para que sua estrutura não sucumba em um caos inextricável. Os horários de voo, partidas e chegadas de ônibus, entradas nas escolas e fábricas, dentre outros, são exemplos do controle, disciplinarização e otimização do tempo metropolitano.

A mente calculista da metrópole, dotada de um princípio de exatidão, reduz os valores qualitativos a valores quantitativos, transformando as coisas e os seres objetivamente em números. Com a racionalização da vida econômica, cresce também o sentido disciplinar, visto que este surge do impulso de classificar e controlar todas as esferas (social, política, cultural, jurídica etc.). Dentro dessas condições igualmente está a divisão econômica do trabalho, a secção do todo em partes diminutas, fatores que tornam a sociedade ainda mais complexa, altamente especializada e interdependente. O sujeito torna-se uma peça da engrenagem, substituível e, paradoxalmente, indispensável ao funcionamento da maquinaria. A crise/crítica a esse modelo social fica evidente no Projeto de Ações Violentas, atividade derivada do Clube da Luta, que empregaria o sistema da superespecialização de modo irônico, com tarefas na qual ninguém conhece o plano todo, exceto Tyler, o sujeito que detém os meios de produção. O exército de “macacos espaciais” repete o mesmo modelo opressor da alienação, pois ninguém deve questionar Tyler Durden. Assim, ao

mesmo tempo em que defende a liberdade, produz a mesma entidade coral, despersonalizada: “A nossa cultura nos tornou todos iguais. Ninguém é mais branco, mais preto ou mais rico. Todos queremos a mesma coisa. Individualmente não somos nada” (PALAHNIUK, 2000, p. 144). Os macacos espaciais funcionam como em uma linha de montagem industrial: “Faça o que você tem que fazer. Puxe uma alavanca. Aperte o botão. Não precisa entender nada” (PALAHNIUK, 2000, p. 205).

Para além dessas questões, convém nos reportar à ideia de não-lugar do antropólogo Marc Augé (1994), conceito que designa um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade. Em outras palavras, todo e qualquer espaço que sirva apenas para livre trânsito e com o qual não criamos qualquer tipo de relação é um não-lugar. Assim, Augé define-os como sendo espaços de anonimato no nosso dia-a-dia, na nossa vida e na nossa consciência. Esses espaços são, portanto, descharacterizados e impessoais – não lhes são atribuídas quaisquer tipo de características pessoais exatamente porque não têm para nós qualquer tipo de significado ou história. Dentro dessa perspectiva podem ser considerados não-lugares: aeroportos, hotéis, shopping centers, praças de alimentação, parques. São lugares que não abrigam, servem apenas para o livre trânsito e atraem, cada vez mais, mais transeuntes/turistas.

Tal noção é importante para pontuar o modelo de trânsito do Narrador, obrigado a viajar a trabalho e a estar em distintos aeroportos de diferentes cidades. De certo modo, isto imprime um olhar para o Narrador como um tipo de não-pessoa (até mesmo porque ele não tem nome, só uma projeção fantasmática, efêmera). Não-lugares e não-pessoas se multiplicam de forma exponencial e denunciam que, em última instância, tudo é descartável ou despersonalizado: “Quartos de hotel, comidas de restaurante. Por onde eu passo, vou



fazendo rápidas amizades com quem está ao meu lado, em Logan, Krissy e WillowRun” (PALAHNIUK, 2000, p. 30).

### **A fraternidade de uma sociedade de autoajuda**

Apesar de vivermos em uma sociedade cada vez mais medicalizada, o Narrador, na busca pela solução de suas crises de insônia, passa a frequentar grupos de apoio para pessoas com doenças graves. Essa medida, contrariando o *zeitgeist* descrito acima se deveu à recusa de seu médico em lhe receitar medicamentos alopáticos, sugerindo tratamentos alternativos como mascar valeriana, fazer exercícios e confrontar-se com o sofrimento de pessoas com quadros clínicos mais graves. Ele frequenta esse tipo de reunião há pelo menos dois anos, como uma forma de lidar com a morte – de ter uma experiência com o fim – e também um modo de se deparar com seus pequenos problemas, com o vazio de uma existência: “chorar é só o que dá para fazer nessa escuridão asfixiante, dentro de outra pessoa, quando você percebe que tudo o que você já fez não passa de lixo” (PALAHNIUK, 2000, p. 15), ou “Liberdade é perder toda a esperança. Se eu não dissesse nada, as pessoas do grupo pensariam o pior” (PALAHNIUK, 2000, p. 21). O Narrador pode chorar afundado no corpo gordo de Bob (Robert Paulsen) e se entregar ao desespero, ao grito, ao choro. Para ele, “é fácil chorar quando a gente sente que as pessoas que amamos vão nos rejeitar ou morrer. Em pouco tempo o índice de sobrevivência de todo mundo cairá a zero” (PALAHNIUK, 2000, p. 15). O Narrador expressa, também, pelas vias do sofrimento fingido, ou libertação do sofrimento recalcado, uma forma de desautomatizar seu cotidiano superficial, preenchido pelo trabalho, pelo consumo, pelo hedonismo: “Era a parte que eu mais gostava, ficar abraçado e chorar com Big Bob, perder toda a esperança. A gente trabalha tanto, o tempo todo. Este é o único lugar em que consigo relaxar e me entregar. São minhas férias” (PALAHNIUK, 2000, p. 17).

Em certo sentido, a procura pelos grupos de apoio também funciona como uma forma de estabelecer uma troca simbólica, um meio de atribuir valor a si (dono de uma vida expressivamente vazia) em comparativo com o outro (alguém próximo da morte). Em última análise, significa produzir algum sentido ao qual se apega, como na denúncia do parasitismo de Marla Singer, uma espécie de vampirismo:

Marla estreita os olhos. Nunca imaginou que pudesse sentir-se tão bem. Estava mais viva do que nunca. A pele melhorava. Nunca vira uma pessoa morta. A vida não fazia sentido porque não havia nada com que compará-la. Ah, mas agora havia a morte, a perda, a tristeza. Lágrimas, horror e remorso. Agora que sabe para onde vamos todos, Marla vive cada momento da sua vida" (PALAHNIUK, 2000, p. 38).

Somos informados de que Marla já trabalhou em agências funerárias, mas aquelas "cerimônias abstratas" não eram nada comparadas à "verdadeira sensação de morte" iminente naqueles grupos (PALAHNIUK, 2000, p. 39). Narrador e Marla são dois vampiros emocionais com um segredo em comum: seu bem-estar repousa no mal-estar dos outros.

Quando o Narrador busca o contato com a "verdadeira" dor, conforme recomendada pelo médico, acaba por encontrar um meio para libertação catártica. Ao ouvir o testemunho daqueles homens e daquelas mulheres que não possuem mais nenhuma expectativa de vida, que de algum modo perderam sua essência, ou estão morrendo vítimas de câncer, ele consegue comungar com essa dor. Sente a dor do outro. Sente-se o outro. Chora e, finalmente, consegue dormir.

Pode-se ver nos grupos de apoio também um dos poucos espaços em que é possível ocorrer a troca de experiências na sociedade

moderna, especialmente por conta do embotamento surgido com o *blasé*: “Você merecia toda a atenção delas. As pessoas ouviam e esperavam sua vez de falar. E quando falavam, não contavam histórias. Se você conversasse com alguém, ambos construiriam alguma coisa e tornavam-se pessoas diferentes do que eram antes” (PALAHNIUK, 2000, p. 114).

Ironicamente, boa parte desses grupos de apoio está localizada em igrejas, o que demonstra certa impotência do discurso religioso no mundo pós-moderno e o privilégio da autoajuda ou da cooperação mútua. Contudo, o Narrador não deixa de ironizar a aura otimista presente nos nomes desses mesmos grupos – Livres e Soltos, Para Cima e para o Alto, Remanescentes Unidos etc.(PALAHNIUK, 2000, p. 16-17).

Não podemos deixar, então, de pensar no slogan nietzschiano “Deus está morto”, especialmente porque o verdadeiro inferno é o vazio, o nada:

Se você pudesse ser o pior inimigo de Deus ou não ser nada, o que escolheria?

Somos os filhos do meio de Deus, segundo Tyler Durden, e não temos um lugar na história nem merecemos atenção especial.

Se não conseguirmos chamar a atenção de Deus, não teremos a menor chance de condenação ou de redenção. O que é pior, o inferno ou o nada? (PALAHNIUK, 2000, p. 152).

A tentativa de dotar o mundo de sentido, ou perseguir o pleno, surge em um dos grupos de apoio com a descoberta do animal de poder individual, responsável por materializar os complexos psíquicos e simbólicos do ser (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 58). Em determinadas culturas, especialmente as xamânicas, invoca-se o espírito dos animais como fonte de virtude e de força para a cura espiritual e o autoconhecimento do paciente. No “jar-

dim da serenidade”, penetrando nas cavernas (outro símbolo do inconsciente) dos exercícios de meditação, o Narrador encontra um pinguim.



Sequência do animal do poder. FINCHER, David (Dir).  
Clube da Luta (Fightclub), Cor, 1999, 139 min.

O pinguimé aquele que cria laços familiares fortes, vive em comunidade e é extremamente fiel. Como animal de poder transmite os dons da água com a estabilidade da terra. Mergulhar na água simboliza renovação, pois a imersão é uma espécie de morte simbólica, de recarregamento de energias, algo semelhante ao batismo e à iniciação (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 15). É na terra, também, que se realizam enterros simbólicos. Este é o processo que busca o Narrador. Entretanto, seu verdadeiro animal de poder será diverso dessa ave, aquele que ele encontra em outra paisagem. É Tyler Durden.

## **Violência e anarquismo**

As reuniões do Clube da luta eram realizadas, simbolicamente, em porões de bares ou em galpões abandonados, e tinham como premissa dar vazão ao que havia de reprimido, de poder ser o que não se é no mundo real. Fora dali, os homens que frequentam o lugar morrem de medo de lutar por alguma coisa (PALAHNIUK, 2000, p. 56). Por esse motivo, a violência é tomada como um *modus operandi* de atuar contra a monotonia e a letargia do mundo, um método radical de deixar vir à tona as frustrações e ser, temporariamente, alguém que não se é: “No clube da luta ninguém é o mesmo da vida real. Você pode dizer ao garoto da copiadora que ele fez uma boa luta, mas não vai estar falando com a mesma pessoa. No clube da luta não sou a mesma pessoa que meu patrão conhece” (PALAHNIUK, 2000, p. 50).

Os personagens lutam contra o comodismo e o conformismo, pregando ideias como: “Ser despedido é a melhor coisa que nos pode acontecer – diz Tyler – Assim a gente consegue sair do lugar e fazer alguma coisa na vida” (PALAHNIUK, 2000, p. 87). Destruir a si e mesmo e às coisas (que nos possuem) é uma forma de descobrir a força superior do espírito (PALAHNIUK, 2000, p. 117), algo que estava alienado do indivíduo. É, nesse sentido, uma luta contra a escravidão do consumismo, pois libertar-se da propriedade é uma forma de libertação do espírito (PALAHNIUK, 2000, p.118). O contraste entre o consumista e o anticonsumista está na performance dramática do Narrador para com o detetive que investiga a explosão em seu apartamento:

Eu disse ao detetive: não, não deixei o gás aberto e viajei.  
Eu amava a minha vida. Eu amava aquele apartamento.  
Amava cada peça de móvel. Eles eram minha vida. Tudo,  
os abajures, as poltronas, os tapetes, tudo era eu. A louça  
nos armários era eu. As plantas era eu. A televisão era eu.

Fui eu quem voou pelos ares. Será que ele não entendia?  
(PALAHNIUK, 2000, p. 118).

Depois que o Clube da Luta deixa de funcionar como um paliativo para a “depressão espiritual” (criou-se uma tolerância à luta física), Tyler criou algo ainda mais incisivo, o Projeto de Ações Violentas e seus comitês (Incêndio Criminoso, Ataque, Maldades, Informações falsas), propagando um tipo de “caos organizado”, de anarquia burocrática, (PALAHNIUK, 2000, p. 127) porque as reuniões aconteciam em dias específicos, como os próprios grupos de apoio, com a discussão de planos e agendamento de tarefas.

Por essas razões, Tyler prossegue com uma atitude anarquista contra o projeto civilizatório, atuando contra as formas de autoridade erigidas pela consciência moderna. Ele frisa que não somos nosso dinheiro, nossa profissão ou nossa família, estes são valores produzidos pela sociedade, valores artificiais. Também prega, a partir desses projetos, o início de um tipo de “era glacial da cultura”, um obscurantismo induzido que forçaria a humanidade retroceder em seus valores, entrar em estado de dormência e permitir à Terra se recuperar do mal-estar da própria civilização (PALAHNIUK, 2000, p. 132-133). Conforme a fábula mítico-paradisiaca de Tyler, descrita ao Narrador:

imagine você plantando rabanetes e semeando batatas no décimo quinto gramado de um campo de golfe abandonado. Você, caçando alce nas florestas úmidas do cânion formado pelas ruínas do Rockefeller Center, colhendo marisco perto do esqueleto do Space Needle, numa inclinação de 45 graus. Pintaremos os arranha-céus com imensas carrancas totêmicas, e todas as noites o que sobrou da humanidade será recolhido nos zoológicos vazios e trancados em jaulas para se proteger dos ursos, dos grandes felinos e dos lobos que nos rondam do lado de fora das grades durante a noite” (PALAHNIUK, 2000, p. 133)

O Projeto de Ações Violentas questiona a autoridade dos lugares de poder, pretendendo desconstruir a inércia do sujeito em relação ao fluxo da história, levando cada um dos membros a exigir sua participação na trajetória da humanidade: “Tyler não se importava se alguém saísse ferido ou não. O objetivo era que cada homem do projeto aprendesse que tinha o poder de controlar a história. Nós, cada um de nós, podíamos assumir o controle do mundo” (PALAHNIUK, 2000, p. 131).

Em um nível simbólico, portanto, deve ser percebida a violência perpetrada pelo Narrador e seu alter ego, especialmente quando recordamos que, desde o início do romance, a ideia de implosão do edifício Parker-Morris Building almeja ser a destruição do museu nacional. Este aparente movimento de destruição do passado, da “velharia”, caracteriza o próprio sentido (futurista) de moderno e, em certo sentido, também de pós-moderno. E a temporalidade pós-moderna, percebida em sua instabilidade e provisoriedade, necessita se afirmar pela desconstrução de todos os valores considerados sólidos no mundo ocidental. Destruir a consciência do “eu metropolitano”, empurrar o projeto civilizatório para as ruínas, seria a única possibilidade de dotar o mundo de liberdade. Logo, no filme, o clímax da violência contra a civilização seria a destruição dos prédios que abrigavam as empresas de cartão de crédito, o que corresponderia ao colapso da lógica monetária do capital e o estabelecimento de um marco zero no pensamento monetário da grande metrópole<sup>5</sup>. Esse “terrorismo” apaixonado, para não dizer patológico, contra a sociedade, contraditoriamente, emprega a destruição para possibilitar outra construção, espécie de retorno à (bondade da) Natureza sob o olhar do amor.

---

<sup>5</sup> Na cena vê-se as *Twin Towers*, do World Trade Center, sendo colocadas abaixo, o que para alguns, mais tarde, foi considerado um mau presságio, pois o ato terrorista de 11 de setembro de 2001 resultou na implosão desses prédios.



Cena da implosão. FINCHER, David (Dir).  
Clube da Luta (Fightclub), Cor, 1999, 139 min.

## Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia dasupermodernidade*. Trad. de Maria Lúcia Pereira Campinas: Papyrus, 1994.

BARTHES, Roland. Proust e os nomes. In: \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad.de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 155- 156.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 261-287.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. 8.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 16.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CLUBE da luta. Direção: David Fincher. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Edward Norton; Brad Pitt; Helena Bonham Carter e outros. Roteiro: Chuck Palahniuk e Jim Uhls. Los Angeles: 20<sup>th</sup> Century Fox Home Entertainment Inc., 1999. 1 DVD (139min), Cor. Produzido por Fox 2000 e Regency Enterprises.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria – um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. 2.ed. Trad. de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.



GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes: 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LYON, David. *Pós-modernidade*. Trad. de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 1998.

PAULS, Alan. *A vida descalço*. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PALAHNIUK, Chuck. *Assombro*. Trad. de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

\_\_\_\_\_. *Clube da luta*. Trad. de Vera Caputo. Nova Alexandria: São Paulo: 2000.

POPE, Harrison G. *O complexo de Adônis: a obsessão masculina pelo corpo*. Trad. Sérgio Teixeira. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

RANK, Otto. *O duplo*. Trad. de Mary B. Lee. 2.ed. Rio de Janeiro: Coeditora brasílica, 1939.

SIMMEL, Georg. A metrópole da vida mental. In: VELHO, Otávio G. (Org.). *O fenômeno urbano*. 4.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 13-28.