

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE  
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, EDUCAÇÃO E LETRAS - CCHEL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM HISTÓRIA - PPGH**

**DYENER SANTOS**

**TEMPO HISTÓRICO, MASCULINIDADES E TRANSGRESSÃO NA OBRA *FIGHT CLUB* (1996)**

**MARECHAL CÂNDIDO RONDON - PR**

**2021**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE**  
**CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, EDUCAÇÃO E LETRAS - CCHEL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM HISTÓRIA - PPGH**

**DYENER SANTOS**

**TEMPO HISTÓRICO, MASCULINIDADES E TRANSGRESSÃO NA OBRA *FIGHT CLUB* (1996)**

Texto apresentado à banca avaliadora como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em História, no Programa de Pós-Graduação em História, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Marechal Cândido Rondon.

Área de concentração: História, Poder e Práticas Sociais

Orientadora: Prof. Dr. Marcos Luis Erhardt

**MARECHAL CÂNDIDO RONDON - PR**

**2021**

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Santos, Dyener

Tempo histórico, masculinidades e transgressão na obra Fight Club (1996) / Dyener Santos; orientador Marcos Luis Erhardt. -- Marechal Cândido Rondon, 2021.  
118 p.

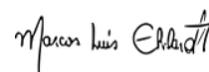
Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Marechal Cândido Rondon) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2021.

1. Clube da Luta. 2. História. 3. Literatura. 4. Masculinidade. I. Erhardt, Marcos Luis , orient. II. Título.

## Programa de Pós-Graduação em História

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE DYENER SANTOS, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.

Ao(s) 2 dia(s) do mês de julho de 2021 às 14h00min, na modalidade remota síncrona, por meio de chamada de videoconferência, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação do(a) candidato(a) **Dyener Santos**, aluno(a) do Programa de Pós-Graduação em História - nível de Mestrado, na área de concentração em História, Poder e Práticas Sociais. A comissão examinadora da Defesa Pública foi aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História. Integraram a referida Comissão os(as) Professores(as) Doutores(as): Clóvis Mendes Gruner, Marcos Luis Ehrhardt, Claércio Ivan Schneider, Moisés Antikeira. Os trabalhos foram presididos pelo(a) Marcos Luis Ehrhardt. Tendo satisfeito todos os requisitos exigidos pela legislação em vigor, o(a) aluno(a) foi admitido(a) à Defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, intitulada: "Tempo histórico, masculinidades e transgressão na obra Fight Club (1996)". O(a) Senhor(a) Presidente declarou abertos os trabalhos, e em seguida, convidou o(a) candidato(a) a discorrer, em linhas gerais, sobre o conteúdo da Dissertação. Feita a explanação, o(a) candidato(a) foi arguido(a) sucessivamente, pelos(as) professores(as) doutores(as): Clóvis Mendes Gruner, Claércio Ivan Schneider, Moisés Antikeira. Findas as arguições, o(a) Senhor(a) Presidente suspendeu os trabalhos da sessão pública, a fim de que, em sessão secreta, a Comissão expressasse o seu julgamento sobre a Dissertação. Efetuado o julgamento, o(a) candidato(a) foi **aprovado(a)**. A seguir, o(a) Senhor(a) Presidente reabriu os trabalhos da sessão pública e deu conhecimento do resultado. De acordo com o que está previsto nos § 8 e § 9 do Artigo 81 do Regulamento do Programa de Pós-graduação em História da Unioeste, a banca de Defesa de Dissertação foi realizada contando com a participação de membros via utilização de tecnologia de Webconferência. Diante desta circunstância, o(a) Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em História assina esta Ata e atesta a conformidade da Comissão Examinadora em relação ao resultado da Defesa de Dissertação e ao conteúdo dos pareceres descritivos anexados.



Orientador(a) - Marcos Luis Ehrhardt

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon  
(UNIOESTE)



---

Clóvis Mendes Gruner  
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

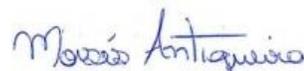
## Programa de Pós-Graduação em História

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE DYENER SANTOS, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.



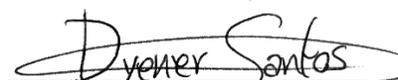
Claércio Ivan Schneider

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon  
(UNIOESTE)



Moisés Antiquiera

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon  
(UNIOESTE)



Dyener Santos

Aluno(a)



Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em História

Profa. Dra. Carla Luciana Souza da Silva



**unioeste**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**Criada pela Lei nº 8680, de 30/10/87; Decreto nº 2352, de 27/01/88.**

Reconhecida pela Portaria Ministerial nº 1784 - A de 23/12/94.

**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, EDUCAÇÃO E LETRAS.**

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

### **DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DE MESTRADO REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA**

Eu, Prof(a). Dr(a). MARCOS LUÍS EHRHARDT, declaro, como **ORIENTADOR(A)**, que presidi os trabalhos de defesa **à distância, de forma síncrona e por videoconferência** da banca de DEFESA da DISSERTAÇÃO do(a) candidato(a) DYENER SANTOS, deste Programa de Pós-Graduação.

Considerando o trabalho entregue, a apresentação e a arguição dos membros da banca examinadora, **formalizo como orientador(a)**, para fins de registro, por meio desta declaração, a decisão da banca examinadora de que o(a) candidato(a) foi considerado(a): **APROVADO**, na banca realizada na data de 02 de julho de 2021.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

--

Atenciosamente,

---

MARCOS LUÍS EHRHARDT  
UNIOESTE – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Programa de Pós-Graduação em História



**unioeste**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**Criada pela Lei nº 8680, de 30/10/87; Decreto nº 2352, de 27/01/88.**

Reconhecida pela Portaria Ministerial nº 1784 - A de 23/12/94.

**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, EDUCAÇÃO E LETRAS.**

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

### **DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DE QUALIFICAÇÃO REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA**

Eu, Prof(a) Dr(a) Moisés Antiqueira, declaro que **participei à distância, de forma síncrona e por videoconferência** da banca de defesa da dissertação do(a) candidato(a) Dyener dos Santos, deste Programa de Pós-Graduação.

Considerando o trabalho entregue, apresentado e a arguição realizada, **formalizo como membro externo**, para fins de registro, por meio desta declaração, minha decisão de que o(a) candidato(a) pode ser considerado(a): aprovado, na banca realizada na data de 02 do 07 de 2021.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

Atenciosamente,

---

**MOISÉS ANTIQUEIRA**

Programa de Pós-Graduação em História da Unioeste



**unioeste**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**Criada pela Lei nº 8680, de 30/10/87; Decreto nº 2352, de 27/01/88.**

Reconhecida pela Portaria Ministerial nº 1784 - A de 23/12/94.

**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, EDUCAÇÃO E LETRAS.**

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

### **DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DE DYENER SANTOS, REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA**

Eu, Prof. Dr. Clóvis Gruner, declaro que **participei distância, de forma síncrona e por videoconferência**, da banca de qualificação da dissertação do candidato Dyener Santos, deste Programa de Pós-Graduação. Considerando o trabalho entregue, apresentado e a arguição realizada, **formalizo como membro externo**, para fins de registro, por meio desta declaração, minha decisão de que o candidato pode ser considerado: aprovado, na banca realizada na data de 04 de novembro de 2020.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias)

Atenciosamente,

---

Clóvis Mendes Gruner

Universidade Federal do Paraná

Programa de Pós-Graduação em História



**unioeste**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Criada pela Lei nº 8680, de 30/10/87; Decreto nº 2352, de 27/01/88.

Reconhecida pela Portaria Ministerial nº 1784 - A de 23/12/94.

*CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, EDUCAÇÃO E LETRAS.*

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

### DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DE QUALIFICAÇÃO REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA

Eu, Prof(a) Dr(a) Claércio Ivan Schneider, declaro que **participei à distância, de forma síncrona e por videoconferência** da banca de defesa da dissertação do(a) candidato(a) Dyener dos Santos, deste Programa de Pós-Graduação.

Considerando o trabalho entregue, apresentado e a arguição realizada, **formalizo como membro externo**, para fins de registro, por meio desta declaração, minha decisão de que o(a) candidato(a) pode ser considerado(a): aprovado, na banca realizada na data de 02 do 07 de 2021.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

Atenciosamente,

---

CLAÉRCIO IVAN SCHNEIDER

Programa de Pós-Graduação em História da Unioeste

## AGRADECIMENTOS

Nas fases de desenvolvimento desse trabalho, recebi apoio de algumas pessoas. Agradeço aos meus orientadores, Marcos Luis Ehrhardt e Moisés Antikeira que, além de me acolherem no PPGH da UNIOESTE, inseriram-me no laboratório de História Intelectual da mesma instituição. Agradeço pelo trabalho que desenvolveram comigo com entusiasmo e competência, sempre respeitando e compreendendo minhas limitações. No entanto, acredito que esse apoio não começou na Pós, mas já na Graduação. Agradeço pelos excelentes professores que tiveram paciência e empatia com o meu processo de aprendizado na UNICENTRO, em específico as conversas que tive com a professora Caroline Tecchio e à amizade e meu primeiro contato de pesquisa com o professor Fábio Ruela.

Agradeço também pela compreensão e paciência que meus pais (Vera e Newton) tiveram comigo durante esse processo. Inúmeras vezes precisei de espaço e respeito para executar as leituras e escrita desse trabalho, recebendo total apoio. Agradeço a minha namorada Maria Eduarda por me aguentar falando por meses sobre a pesquisa e por cada auxílio, tanto de leituras como de sugestões. Esta ajuda que recebi também me possibilitou superar estresses e frustrações nessa trajetória. Gostaria também de agradecer aos meus amigos que embora não tenham tido contato direto com a pesquisa demonstraram interesse em me ouvir e compartilharam de momentos difíceis.

Agradecer a Alexandra Elbakyan por ter possibilitado pesquisas pelo *Sci-Hub* mesmo de maneira marginal. Gostaria também de agradecer a pessoas desconhecidas que divulgaram produções, textos e obras dos mais variados teóricos dos quais precisei e que provavelmente não conseguiria ter acesso se não fosse via internet. Sou grato por ter acesso às plataformas de pesquisa, *Google Scholar*, *Scielo* e *Scupira*. Agradeço também por ter acesso à Biblioteca e aos vários espaços da Universidade Estadual do Oeste do Paraná antes da pandemia de Covid-19.

Por fim, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Provavelmente, sem o auxílio por parte da CAPES, em acordo com a Fundação Araucária, eu não conseguiria terminar este trabalho. Obrigado a todos!

## RESUMO

SANTOS, Dyener. **Tempo histórico, masculinidades e transgressão na obra *Fight Club* (1996)**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Marechal Cândido Rondon, 2021.

A seguinte pesquisa tem como proposta analisar e debater a obra literária *Fight Club* (1996), do escritor estadunidense Chuck Palahniuk, a partir de uma análise historiográfica. Considerada como um clássico, bastante referenciada pelo filme homônimo de David Fincher, carrega elementos que representam o homem na sociedade estadunidense dos anos de 1990, de maneira irônica e crítica. Um dos personagens evidenciados como um modelo de masculinidade é Tyler Durden, alter ego do protagonista narrador e responsável por boa parte dos acontecimentos da trama. Quando Tyler diz que “apenas depois de perdermos tudo é que estaremos livres para fazermos qualquer coisa”, vê-se a proximidade de um sentido teleológico como no Cristianismo, enquanto teologia filosófica da história. Tyler diversas vezes é retratado não apenas como um ideal de homem a ser seguido, mas até mesmo como uma entidade que projeta suas expectativas buscando por um fim pós-caos, escatologicamente. O que os “macacos espaciais” e Tyler vivenciaram, enquanto indivíduos que compartilhavam do mesmo espaço de experiência, evidenciava, assim, a quebra ou a superação de uma masculinidade forjada pelo consumismo moderno, lançando expectativas referentes a um lugar perfeito indefinido. A problemática da pesquisa consiste em identificar se os modelos de masculinidades presentes em *Fight Club*, como uma literatura distópica, possibilitam compreender quais as noções de tempo histórico presentes na narrativa literária. O modelo de transformação social denotado no romance é o de um resgate do passado ou de esquecimento desse tempo histórico? Ou até mesmo da construção de um futuro enquanto horizonte a ser deslumbrado?

**PALAVRAS-CHAVE:** Clube da Luta; História; Literatura; escatologia; masculinidade.

## ABSTRACT

SANTOS, Dyener. **Tempo histórico, masculinidades e transgressão na obra *Fight Club* (1996)**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Marechal Cândido Rondon, 2021.

The present research proposes to analyze and debate the literary work *Fight Club* (1996), by the North American writer Chuck Palahniuk, based on historical analysis. Considered as a classic, well-referenced by David Fincher's film, it carries elements that ironically and critically represent man in the American society of the 90s. One of the characters evidenced as a model of manhood is Tyler Durden, who is the alter ego of the protagonist and narrator, and responsible for many events of the plot. When Tyler says that "it's only after we've lost everything that we will be free to do anything", it is possible to see the proximity of teleological meaning as in Christianity, as a philosophical theology of history. The character of Tyler is often portrayed not only as a role model man but as an entity that projects his expectations in search of a purpose to chaos, eschatologically. What the space monkeys and Tyler experience, as individuals who shared the same space of experience, thus evidenced the breaking or overcoming of a form of manhood forged by consumerism and modernity. Casting expectations regarding an undefined perfect place. The objective of the present research consists of identifying whether the manhood models present in *Fight Club*, as a dystopian work of literature, make it possible to understand the concept of historical time present in the literary narrative. Is the model of social transformation denoted in the novel, one of rescuing the past or forgetting that historical time? Or even the construction of a future to be dazzled?

**KEYWORDS:** Fight club; history; literature; eschatology; manhood.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	7
<b>CAPÍTULO I - NARRATIVA E HISTÓRIA EM <i>FIGHT CLUB</i>: RESGATE, ESQUECIMENTO OU PROJEÇÃO? .....</b>	<b>17</b>
1.1. “ <i>You do not talk about fight club</i> ”: autor, contextualismo linguístico e historiografia...17	
1.2. Da insônia ao câncer de testículo: conhecendo o primeiro espaço de experiência .....	29
1.3. Do câncer de testículo ao Clube da Luta: conhecendo o segundo espaço de experiência .....	41
1.4. Do Clube da Luta ao <i>Project Mayhem</i> : experiência e expectativa .....	46
<b>CAPÍTULO II. TYLER DURDEN UM IDEAL DE VIRILIDADE EM CRISE? .....</b>	<b>56</b>
2.1. Tyler: Virilidade fantasma .....	57
2.2. Narrador: desencantamento e impotência .....	60
2.3. Músculos: “ <i>His name is Robert Paulson</i> ” .....	66
2.4. <i>The space monkeys</i> : prontos para fazerem qualquer coisa .....	75
2.5. Uma obra feita para homens? .....	83
<b>CAPÍTULO III. VOCÊ FALA SOBRE O CLUBE DA LUTA: DISTOPIA HISTÓRICA, O SÉCULO AMERICANO E TRANSGRESSÃO LITERÁRIA .....</b>	<b>87</b>
3.1. Distopia e história: o futuro sob a visão de Tyler Durden .....	88
3.2. <i>Fight Club</i> e o século americano.....	96
3.3. Transgressão: Porque a violência nos interessa .....	100
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>111</b>

## INTRODUÇÃO

Necessário se faz construirmos aqui um panorama geral relacionado ao objeto a que se propõe ser dissertado. Primeiro, apresentar minimamente o livro aos leitores que o desconhecem, além de ressaltar algumas diferenças entre o filme de David Fincher (1999) do livro escrito por Chuck Palahniuk (1996). Por conseguinte, também construiremos o que se denomina *state of the art*, baseado nas principais produções e também naquelas que mais se aproximam da perspectiva e enfoque aqui desejado sobre o tema, pensando nas diversas áreas do saber.

*Fight Club* é um romance estadunidense escrito por Chuck Palahniuk, sendo essa a sua primeira obra, publicada em 1996. A história se trata de um personagem sem nome, um sujeito com distúrbios do sono que não consegue adormecer de maneira natural, o qual chamamos de *Narrador*, já que, em momento algum da trama, revela-se o nome deste sujeito que narra os acontecimentos em primeira pessoa. Nosso protagonista, agonizado com seu problema para dormir, reclama e é aconselhado por seu médico de que, se queria ver sofrimento real, que fosse a grupos de apoio, locais a que pessoas vão para compartilhar suas dores e sofrimentos. Nos grupos, *Narrador* conhece Marla Singer, mulher com quem ele passa a desenvolver certa dificuldade de aceitação porque sabe que ela não possui doença alguma. Na verdade, ambos não são doentes ou necessitados de ajuda relacionada aos temas dos grupos. Os dois são “parasitas”, sentem-se bem meio aos debilitados.

Sofrendo ainda de narcolepsia, passa a relatar sua aproximação com o personagem Tyler Durden, o qual conhece em uma praia de nudismo, em que se encontravam apenas os dois. Essa passagem é diferente do filme, pois, na cena da película, os dois se conhecem dentro de um avião. Tyler é para *Narrador* um herói, um salvador, e passa a ressignificar a “vidinha” consumista e cansada de *Narrador*, quando decidem juntos criar o Clube da Luta. Esse clube é uma saída de *Narrador* dos grupos de apoio, pois, com a presença de Marla, o protagonista não conseguia mais dormir e, por isso, junto ao seu “amigo”, funda um grupo específico apenas para homens.

Basicamente o clube é regido por regras aos frequentadores, que são: 1) você não fala sobre clube da luta; 2) você não fala sobre clube da luta; 3) quando alguém diz pare ou fica desacordado, mesmo que esteja fingindo, a luta acaba; 4) apenas duas pessoas por luta; 5) uma luta por vez; 6) sem camisa e sem sapatos; 7) as lutas duram o quanto tiverem que durar. Morando juntos, Tyler e

*Narrador* passam a recrutar os frequentadores do clube da luta para a casa na *Paper Street*, tudo isso devido ao fato que o clube acabou se tornando algo grande demais.

A esta expansão do clube, Tyler e *Narrador* chamaram de *Project Mayhem* (“Projeto de Ações Violentas”). Tal projeto tinha como iniciativa inserir os frequentadores do clube dentro da casa, sujeitos que, graças ao processo de recrutamento, passaram a ser chamados de *space monkeys* (“macacos espaciais”), todos prontos para serem utilizados em qualquer função a mando de Tyler. Os macacos, quando adentram a casa, perdem suas identidades e nomes, além de obrigatoriamente trazerem sempre consigo o dinheiro para o seu próprio enterro, pares de roupas pretas e a cabeça raspada.

Há na casa a produção de sabão, feita pelos “macacos” que utilizam a gordura humana enviada pela mãe de Marla como matéria-prima, da qual *Narrador* acaba se apossando. Aqui vale ressaltar que este fato não está presente no filme. A fabricação de sabonete/sabão compõe um ponto importante, pois é ela que mantém financeiramente a casa, e essa produção os ajuda a desenvolverem bombas, visto que algumas substâncias químicas são as mesmas utilizadas nesse processo. Todo o conhecimento e compreensão geral acerca do projeto é propositalmente negligenciada aos membros do clube: por isso é utilizada a regra “você não faz perguntas sobre o projeto” quando *Narrador* decide questionar.

A mudança brusca na trama ocorre quando, em meio a toda a confusão na vida de *Narrador*, devido a diversos fatos e acontecimentos relacionados à morte de Bob (personagem que *Narrador* desenvolve certo afeto nos grupos de apoio), destruição e roubo, Tyler desaparece. É nesse momento que vemos a saga do personagem para reencontrar seu herói. Na casa, cheia de “macacos espaciais”, ele se vê desamparado por Tyler, quando decide ir atrás do seu salvador. Procura em todos os lugares e sente que é como se já tivesse passado por ali, questiona donos e representantes de clubes da luta por todo o Estados Unidos se eles viram a Tyler Durden, mas todos, de maneira intrigante, respondem “Não, senhor”. Em um dos lugares, um bar, quando questiona um atendente, evidentemente machucado por uma luta, se o mesmo havia visto a Tyler, ele replica a *Narrador* se isso não era um teste. O protagonista enfatiza dizendo que não e que gostaria de saber se ele viu Tyler, momento em que o atendente mostra a marca na mão feita com ácido e diz que, em outra semana, *Narrador* estava exatamente naquele lugar o indagando sobre a segurança do local.

Com o clímax entrando, ao fim da narrativa, quando *Narrador* descobre que ele e Tyler são a mesma pessoa vivendo em horários diferentes do dia e, por isso, não notava que estava sempre

acordado, os dois entram em um grande conflito sobre interromper o processo e impedir que o projeto seja executado com êxito. Essa incessante busca de *Narrador* em evitar a catástrofe já havia sido anunciada aos “macacos” por Tyler, por meio de uma autossabotagem, de modo a dificultar a tentativa de abortar a destruição do prédio mais alto da cidade. *Narrador*, angustiado com a situação em que acabou se metendo, tenta sabotar o próprio projeto, porém, é tarde demais e seus fiéis recrutas anunciam que vão cortar os testículos dele, pois Tyler dissera que qualquer um que tentasse atrapalhar o projeto, até mesmo ele, levaria tal fim. No filme, essa cena é realizada dentro de uma delegacia por policiais que tentam operá-lo, enquanto, no livro, isso ocorre dentro de um ônibus cheio de *space monkeys*.

Para finalizar esse breve resumo da narrativa, *Narrador* consegue escapar de dentro do ônibus de maneira vexatória, pois estava lutando contra os macacos pelo seu membro. Na leitura, temos a impressão que *Narrador* morre, pois acredita estar no Céu, mas, na verdade, ele desmaia e vai parar em uma clínica. Em uma instituição mental, ele é atendido por pessoas de branco que o tratam por “senhor Tyler” e dizem que tudo está acontecendo como planejado para o bom êxito do projeto. Cabe ressaltar que, no filme, esse fim não existe, pois, na cena final, *Narrador* enfrenta Tyler e comete uma espécie de tentativa de suicídio em uma cadeira empunhando uma arma, de algum modo, “matando” Tyler. A última cena apresenta Marla e o protagonista de mãos dadas observando a destruição dos principais prédios de instituições financeiras.

Quando nos debruçamos a traçar o estado da arte do objeto em questão, deparamo-nos com diversos trabalhos desenvolvidos nas mais variadas áreas. De antemão, vale ressaltar que revisei textos fora do campo da História, produções em português e, principalmente, em inglês, língua com o maior número de publicações. Uma das primeiras leituras realizadas foi *Chuck Palahniuk: Fight Club, Invisible Monsters, Choke*, publicado em 2013, que reúne vários autores que debatem as três principais obras do título. Editado pelo professor Francisco Collado-Rodríguez, esses ensaios analisam, pelo estudo literário e das humanidades, a leitura do próprio Chuck sobre a sociedade contemporânea e a realidade dos seus personagens. O que aqui mais nos interessa, a obra *Fight Club*, é debatida na primeira parte deste livro, quando se discutem os espaços, a violência e a fragmentação da consciência.

Assim, em “Os avatares da masculinidade” (*The avatars of masculinity*) de Mendieta, é analisada a ironia no trabalho do escritor sobre *como não ser um homem*, quando é debatida a construção das noções de “homem” dentro da obra. Na última parte sobre *Fight Club*, é colocado

em questão o contato corporal e a prática da luta. O supracitado *Chuck Palahniuk* é um dos primeiros livros que reúnem os trabalhos iniciais do escritor, tendo como enfoque a sociedade de consumo, a questão da masculinidade e a objetificação desses sujeitos no mundo contemporâneo.

Em *Manhood in crisis: powerlessness, homophobia and violence in Fight Club*, publicado em 2011 por Amirhossein Vafa e Rosli Talif, na Malásia, discute-se a crise da masculinidade em que se encontra o personagem *Narrador*, entendendo esse processo como resultado de suas experiências contraditórias de poder sob as imposições da masculinidade hegemônica. Neste artigo, *Narrador* é entendido como aquele que tem uma reação nostálgica para lidar com a saída da crise, evidenciando os sentimentos enterrados/suplantados, por questões sobre homofobia e a presença da agressão. Em suma, o artigo discute uma maneira de apaziguar a crise que é redefinir a ordem em uma nova estrutura, na qual a masculinidade é testada em novos marcos como empatia, receptividade e amor em vez das políticas patriarcais de poder.

No artigo *Fight Club and the World Trade Center: on metaphor, scale, and the spatiotemporal (dis)location of violence*, de P. Palladino e T. Young, publicado em 2010, os autores nos oferecem um estudo sobre o ataque às chamadas “Torres Gêmeas”, voltando-se ao cinema e fazendo uso da obra aqui investigada, utilizando da leitura do filósofo marxista Slavoj Žižek. Nesse trabalho, o autor e autora ressaltam a interpretação metafórica que se faz do acontecimento em 2001 na cidade de Nova York, concebendo como ataques à civilização e como isso decreta e consolida uma política particular.

Outro trabalho que também nos chamou atenção foi “*A generation of men without history*”: *Fight Club, masculinity, and the historical symptom* (2003). Com um olhar filosófico, Krister Friday constrói uma metodologia, a partir de Lacan, para entender a autoconsciência histórica. Nesse trabalho, há o argumento de que a imaginação histórica de *Fight Club*, como meio de impossibilidade de definir o presente pós-moderno é confundida com a infindável capacidade de se identificar com o sintoma. Ainda nessa leitura, afirma-se que *Narrador* utiliza meios, por conta da sua masculinidade ferida, de buscar uma outra história como forma de interpor uma identidade, tanto para o período como para si, trazendo o pensar historicamente nesse período de pós-modernidade.

O autor de *Cults, consumerism, and the construction of self: exploring the religious within Fight Club* (2008), Renee D. Lockwood, apresenta-nos a criação de novos movimentos religiosos como retratado na narrativa a partir de imagens sarcásticas. Segundo o autor, a trama trata-se de

uma psicopatologia de recrutamento de cultos, chamando a atenção para o poder do consumismo no mundo pós-moderno, evidenciando ideias sobre a “religião do mercado” e os fundamentalismos que fazem parte do resultado de crenças volúveis. O texto ainda comenta sobre as crises religiosas presentes em todo o Ocidente e no crescimento demográfico da chamada “Geração X”, utilizando o romance como um retrato destas questões.

Outro texto que faz uma discussão próxima do que pretendemos é *Street fighting: placing the crisis of masculinity in David Fincher’s Fight Club* (2004), de James Craine e Stuart Aitken. Nesse artigo, o filme é analisado por meio de questões relacionadas à vida urbana dos homens que podem ser compreendidos como alienados à realidade, confrontando o que eles chamam de “*eu homosocial*” e “*homoerotic*”, utilizando-se de práticas revolucionárias. O texto ainda nos traz homens que podem ser vistos à margem e ao centro da noção, proposta por Bourdieu, de “*habitus*”. São sujeitos que, ao passo em que são brincalhões, também são desesperados. Segundo os autores, a obra de David Fincher traz consigo metáforas, oferecendo a possibilidade da dissolução da referida noção bourdiesiana e da capacidade de transformação da masculinidade e da cultura.

Voltando nosso olhar para as produções nacionais, temos o artigo *A era da frustração: melancolia, contra-utopia e violência em Clube da Luta*, produzido por Paulo Jorge Ribeiro em 2002, no qual o autor nos apresenta polêmicas sobre o filme, principalmente em relação à violência na sociedade contemporânea, além de problematizar o objeto se baseando também na leitura de Žižek sobre a “desertificação do real”, noção própria do autor esloveno.

Outro texto que trouxe discussões consideráveis, pensando análise de personagem, foi *Clube da Luta: transvaloração e poetização do crime pela personagem Tyler Durden* (2017), de Diane Nascimento de Oliveira e Thiago Martins Prado. Nesse ensaio, discute-se sobre a superação da “moral imperativa”, utilizando-se das indagações nietzschianas sobre moral e de valores, além de propor a leitura de Hakim Bey sobre a transvaloração.

Em *An unrelenting Circus of Pain: Chuck Palahniuk’s Fight Club and Invisible Monsters*, do professor e pesquisador de Letras da UFRGS, Claudio Vescia Zanini, temos a discussão sobre vários elementos das duas principais obras de Palahniuk: a fragmentação, novas fronteiras, questionamentos de padrões, multiplicidade, fixação com o passado (saudosismo), consumismo, as contradições, os paradoxos e as noções de realidade a questionar. São as questões presentes na obra, todas pertencentes ao mundo contemporâneo. O princípio do mal está na inversão. Bem e

mal já não são mais tão facilmente definidos. Na obra, há o reaparecimento do princípio de mal enquanto um disfarce ou alegoria.

O ensaio *Clube da Luta: sofrimentos radicais e sociedade contemporânea* (2009), escrito por Arós e Vaisberg, é baseado na Tese de Doutorado da primeira, na qual a autora referenciou Winnicott (autor psicanalista) e Zygmunt Bauman, em uma análise psicanalítica do filme, com foco nos quadros psicóticos e no transtorno de personalidade chamado *borderline*. Segundo a autora, que referencia o sociólogo para descrever sua concepção de “sociedade líquido-moderna”, essas condições têm se tornado bastante comuns no mundo contemporâneo. Arós afirma que tal meio tem desenvolvido certo individualismo, que dificulta o amadurecimento em relação ao desenvolvimento do que chamou de “capacidade de se sentir vivo, real e capaz” e que, por fim, teria como objetivo a ação de transformar ao mundo e a si mesmo.

Foi pensando nessas leituras que identificamos a necessidade de se produzir, dentro da historiografia, uma análise *stricto sensu* de Dissertação sobre *Fight Club*. Reconhecendo a presença das demais áreas na construção e nos posicionamentos sobre o tema, faz-se válido propor uma nova chave de leitura e perspectiva, considerando a capacidade da ciência histórica em problematizar, questionar e propor uma nova premissa sobre esta obra que completa 25 anos em 2021. Nosso objetivo é, de alguma forma, acrescentar sob as lentes da historiografia, apreendendo questões que identificamos como relevantes, instaurando diálogos com as demais áreas do saber científico.

Portanto, após realizarmos o levantamento sobre o que já foi produzido até a elaboração deste trabalho, deparamo-nos com interpretações, diálogos e análises que nos serviram de base para a construção de um mapeamento acerca do tema. Alguns deles se aproximam do que propomos, mas não fazem os mesmos usos específicos dos referenciais, possuindo interesses e reflexões distintas das nossas. Por isso, passamos a reconhecer, na diversidade de diálogos, as mais variadas e ilimitadas propostas que, muitas vezes, entrecruzam-se com os nossos interesses, além de comporem indagações paralelas às nossas.

Consequentemente, com essas propostas, queremos preencher questões relacionadas a crises de masculinidade no mundo contemporâneo sob a ótica da história, evidenciar percepções sobre o tempo histórico, além de historicizar os respectivos regimes, baseando-nos na narrativa literária selecionada. Deste modo, tais leituras acabaram por nos colocar frente a problematizações possíveis do objeto, além de enriquecermos a proposta e identificarmos as lacunas próprias do projeto em si. Metodicamente, passear por outras áreas, como Letras, Psicologia, Filosofia e etc.,

direcionou-nos ao caminho da crítica e da formulação objetiva da problemática histórica-teórica do texto.

Inicialmente, esta investigação surgiu como um esboço, singelo projeto de pesquisa e, com o auxílio de professores, colaboradores e, principalmente, dos orientadores, foi tomando forma, intencionalidade e pretensão. A partir dos debates, encontros e leituras orientadas, aos poucos se desdobraram possibilidades de investigação e problematização de um objeto cujo havia intenso interesse. *Clube da Luta*, para os falantes da língua portuguesa, destacou-se pelo seu propósito e marginalidade como livro de linguagem irônica e pouco ortodoxa. Escrito por volta de 1996, com tradução para o português em 2000 pela editora Nova Alexandria, traz à tona uma narrativa de crítica social do papel do sujeito histórico em transformar sua história utilizando os meios da revolta e do niilismo. Se há uma palavra com que Chuck provavelmente definiria seu livro esta é destruição.

O caos que os personagens instauram começa na criação do clube, adquirindo cada vez mais espaço e densidade, em uma relação distópica, até culminar na criação do projeto que levará a humanidade à destruição e, posteriormente, à redenção. Palahniuk, autor da obra, inova ao trazer um texto de tom pessimista com pretensões otimistas. Embora pareça confuso, o que queremos dizer é que por mais que a violência e conflito interior do personagem salte aos olhos do leitor, a primeira não passa de alegoria para que se faça compreender a complexidade dos dilemas internos de *Narrador*, sujeito esse bem representado enquanto estadunidense do final do século XX: um transtornado, cujo objetivo-mor é dormir.

Cabe a nós ressaltar que os Estados Unidos da América não só é o local em que os acontecimentos da trama ocorrem, mas o lugar de produção da própria obra, o que, de algum modo, garante ao autor certo nível de detalhamento sobre a sociedade que descreve, como, por exemplo: idioma e gírias, hábitos, conflitos políticos, ameaças terroristas, além do acesso ao consumo por grupos economicamente dominantes. O século XX é considerado o “século americano” devido à prosperidade econômica que caracteriza a ascensão social de parte dos estadunidenses e à relação geopolítica do país com os demais do globo.

Contudo, mesmo os EUA tendo se tornado uma superpotência econômica e bélica, o país imperialista enfrenta problemas relacionados a atentados e ataques dos mais variados tipos.

Dois eventos marcantes que abriram o novo milênio exemplificam os principais dilemas enfrentados pelos Estados Unidos. O primeiro aconteceu no dia 30 de

novembro de 1999, quando 40 mil manifestantes confrontaram os líderes do mundo industrializado na reunião da Organização Mundial de Comércio, em Seattle, para protestar contra as injustiças da crescente globalização da economia. O segundo ocorreu no dia 11 de setembro de 2001, quando o grupo terrorista fundamentalista islâmico Al-Qaeda atacou Nova York e Washington numa série de atentados que mataram mais de 2,5 mil pessoas. Ambos ilustram graves problemas econômicos e políticos herdados do século XX (KARNAL, 2007, p. 275).

Dessa forma, mesmo compreendendo os Estados Unidos enquanto um lugar de conflitos e, ao mesmo tempo, de forte influência, principalmente em relação ao padrão-dólar no mercado financeiro global e seu capital imperialista, não temos como foco discutir apenas esse contexto. A intenção aqui é de articularmos esse conjunto de circunstâncias conturbadas de virada do século XX para o XXI com o próprio texto de *Fight Club*, seu autor, as questões filosóficas e até mesmo políticas que se entrelaçam de todas as formas e em todas as direções possíveis no campo da história.

Adentrando à questão dos capítulos, no primeiro, intitulado *Narrativa e história em Fight Club: resgate, esquecimento ou projeção?*, debateremos a questão primordial deste trabalho, quando pensamos na problematização do objeto. Como o próprio título indica, a partir das leituras feitas sobre a “semântica dos tempos históricos” em Koselleck (2006), articulamos as temporalidades passado, presente e futuro utilizando da questão: qual é a noção de tempo histórico presente na narrativa literária de *Fight Club* e como isso aparece na trama? Como questões específicas: o modelo de transformação social denotado no romance é o de um resgate do passado ou de esquecimento desse tempo histórico? Ou até mesmo da construção de um futuro enquanto horizonte a ser deslumbrado? Atrelado ao problema da temporalidade, buscamos evidenciar também quais modelos de masculinidade subjazem o período.

Há algum sentido histórico na narrativa? Ela pode ser percebida como uma distopia ou utopia a partir do enredo? Como identificamos a temporalidade enquanto um elemento que produz sentido ou que esvazia sentido? Quando relacionamos a questão fulcral da masculinidade e seus modelos identificados nos personagens, como entendemos que estes sujeitos são filhos deste período conturbado descrito na obra? São estas questões que nos norteiam por meio da fonte como forma de tecermos, aos poucos, compreensões e noções representadas a partir de um olhar historiográfico.

No segundo capítulo, *Tyler Durden: um ideal de virilidade em crise*, buscamos identificar e descrever os modelos de masculinidade, questionando-os e debatendo, principalmente, a relação conflituosa entre os protagonistas *Narrador* e Tyler Durden. O elemento da “virilidade fantasma”, quando percebemos Tyler enquanto um avatar inalcançável do viril, insere no debate o questionamento sobre este personagem e o momento de crise do mesmo, entre os séculos XX-XXI. De outro lado, contrastado seu alter ego, *Narrador* é realçado como ser de impotência e desencantado que vê no seu outro *eu* a possibilidade de redenção, salvação e paz naquele que projeta.

Dessa forma, finalizamos o capítulo em relação ao terceiro personagem do sexo masculino, Robert Paulsen. Neste, debatemos a questão dos músculos e do corpo idealizado socialmente e midiaticamente. Bob, como também é conhecido, possibilita-nos a análise sobre o sofrimento do grandalhão em relação à sua condição de ex-halterofilista/bodybuilding que passa a não mais possuir testículos por conta das drogas injetadas no corpo para alcançar o ideal muscular. Neste segundo capítulo, utilizamos da leitura teórica de Corbin, Courtine e Vigarello, com base na obra *História da virilidade* (2013), que nos conduz às reflexões teóricas sobre a chamada crise da virilidade, contemplando os séculos XX-XXI.

No terceiro capítulo, pretendemos debater a questão da transgressão da literatura, o debate acerca da distopia, a partir de Fredric Jameson, Julio Benvivoglio e outros autores, pensando o movimento da história e da incapacidade de se pensar o futuro a partir do passado, além de outras reflexões atreladas na narrativa. E, por fim, debater o processo que podemos entender, inicia-se na segunda metade do século XX, na história do Estados Unidos, como responsável por combater os “inimigos externos”, mas que, na trama, por serem vencidos, ocasionam a necessidade de reinventar um “novo mal”. Se vencedores da Guerra Fria e do terrorismo sofrido nos anos noventa e posteriormente, quem agora trará problemas e será a nova ameaça ao país?

Por isso tudo, reconhecer o impacto da obra na sociedade enquanto filha de um momento histórico, de virada de século, leva-nos a refletir sobre questões contemporâneas acerca do homem e da virilidade, além dos dilemas das teleologias da história, da perda de sentido, da criação de um ou mais sentidos e também da crítica aos mesmos. Se essa literatura possibilita que compreendamos e apreendamos seu tom pessimista, intentamos, assim, fazer uso adequado, pensando na composição de um diálogo interdisciplinar com a história.

Aqui finalizamos a introdução, pensando *Fight Club* a partir do que afirmou Antônio Candido (2000, p. 19): “[...] estudar em que medida a arte é expressão da sociedade” e “[...] em que medida é *social*, isto é, interessada nos problemas sociais”, desenvolvendo no trabalho o propósito de, não apenas debatê-lo por si só, mas entendê-lo como um produto da própria realidade que produziu seus sentidos, reconhecendo que “[...] a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre”.

## CAPÍTULO I - NARRATIVA E HISTÓRIA EM *FIGHT CLUB*: RESGATE, ESQUECIMENTO OU PROJEÇÃO?

### 1.1. “*You do not talk about fight club*”: autor, contextualismo linguístico e historiografia

Nesse subcapítulo, iremos discutir brevemente sobre o autor, o texto literário, sua produção no contextualismo linguístico, além da interdisciplinaridade. “Você não fala sobre o clube da luta” é uma das máximas utilizadas na narrativa, mas que é ironicamente rompida quando nos debruçamos a esmiuçar e problematizar esta produção. A tal regra, famosa por ser afirmada duas vezes, parece nos obrigar a não respeitar sua intencionalidade - a do personagem Tyler, que é quem a profere, ou a de seu criador, Palahniuk. Não negligenciamos aqui o seu momento de produção/publicação, pois este tempo carrega elementos próprios de seus contextos e ideias. Quando pensamos em como interpretar o contexto, partindo do preceito de que a leitura seria feita por historiadores, deparamo-nos com escolhas metodológicas de interpretação, neste caso, a principal referência foi Quentin Skinner.

[...] o contextualismo linguístico de Skinner assume um caráter historicista radical, uma vez que a interpretação possível de um dado texto só ganha sentido se analisado nos próprios termos de sua produção e no diálogo com as idéias, enunciados e conceitos compartilhados. Além do mais, Skinner faz questão de ressaltar que situar um texto em seu contexto adequado não significa fornecer um quadro histórico para nossa interpretação, pois conhecer o contexto de produção de um texto qualquer já é, em si mesmo, um modo de ingressar no próprio ato de interpretar (SOUZA, 2008, p. 12).

A partir dessas noções de ingresso no ato de interpretar o texto e o contexto, o historiador precisa dispor do uso que faria do mesmo sem evitar a compreensão sobre o local da autoria. É então que entramos no debate sobre o lugar do autor em relação à produção das ideias. O autor para a história pode ser compreendido como uma peça-chave na elaboração do pensamento e da escrita consciente, como afirma Souza (2008, p. 19). Além disso, o foco não deve estar na busca das estruturas do texto, mas da experiência, daquela que pode ser compartilhada.

Skinner lançou uma filosofia analítica e restituiu o lugar do autor no processo de produção e difusão das idéias, defendendo a autonomia do pensamento e invocando uma história de homens e mulheres que pensam, agem e escrevem a partir de intenções conscientes. Para ele, o sentido da história não deve ser

buscado nas estruturas do texto escrito, como querem, por exemplo, Derrida, White e La Capra, mas na relação do ator-escritor com a linguagem e a experiência social historicamente compartilhada.

O texto, por sua vez, tem seu caráter de documento para a história, apto de um uso objetivo quando as distinções entre cada um dos elementos (texto, autor, contexto e linguagem) são abordadas pelo contextualismo linguístico, elemento este fundamental quando pensamos as ideias dentro de uma determinada situação social. Teóricos como Skinner e Pocock nos ensinam metodologicamente o trato com os documentos literários de modo objetivo, ou seja, que captemos a sensibilidade da historicidade do pensamento na produção escrita, como aponta Armani (2015, p. 84).

Os fundamentos que norteiam teoricamente os trabalhos de Skinner e de Pocock – tomados em conjunto – são de um notável refinamento. Para eles, compreender a historicidade do pensamento passa pela recuperação da intencionalidade autoral no ato da escrita de um texto, ideia que segue os pressupostos da filosofia da linguagem ordinária de John Austin e de Ludwig Wittgenstein. A pergunta fundamental, colocada por Skinner (1996: 13) em *As fundações do pensamento político moderno*, sobre o que os autores dos textos clássicos estavam fazendo quando os escreveram, delineia, para o historiador, um conjunto de problemas que servem como guia de investigação, entre os quais, a análise dos argumentos que tais autores apresentavam, as questões que formulavam e tentavam responder e, em que medida aceitavam e endossavam, ou contestavam e repeliam, ou às vezes até ignoravam, as ideias e convenções predominantes no debate político.

Acreditamos que o que nos norteia em fazer uso de uma abordagem baseada na perspectiva da história intelectual, enquanto campo historiográfico e de produção de saber, posicionando-nos ante os demais, está na recuperação das intencionalidades do autor frente a sua produção e, principalmente, em relação aos argumentos e às questões do vocabulário enquanto elementos metodológicos fundamentais.

A abordagem<sup>1</sup> de Skinner nos coloca sob reflexão a isso, como aponta Souza (2008, p. 19):

---

<sup>1</sup> “Podemos começar assim a ver não apenas que argumentos eles [autores] apresentavam, mas também as questões que formulavam e tentavam responder, e em que medida aceitavam e endossavam, ou contestavam e repeliam, ou às vezes até ignoravam (de forma polêmica), as ideias e convenções então predominantes no debate político. Não podemos esperar atingir esse nível de compreensão estudando tão-somente os próprios textos. A fim de percebê-los como respostas a questões específicas, precisamos saber algo da sociedade na qual foram escritos. E, a fim de reconhecer a direção e a força exata de seu argumento, necessitamos ter alguma apreciação do vocabulário político mais amplo de sua época” (SKINNER, 1978 *apud* SOUZA, 2008, p. 12-13).

[...] sua abordagem possibilita empregar um método no qual o texto apareça como um genuíno documento histórico, passível de uma leitura objetiva, e onde a dicotomia entre autor, texto, contexto e linguagem é eliminada em função de um “contextualismo lingüístico” mais performático e sensivelmente histórico, onde as idéias são tratadas dentro das tradições intelectuais e do repertório normativo disponível numa dada sociedade ou num grupo de indivíduos.

A literatura é produzida pelo literato e este não tem por objetivo, pelo menos não na obra em que analisamos, retratar com fidelidade ou veracidade fatos históricos ou acontecimentos reais. No entanto, a obra é, com efeito, o resultado da existência do escritor no plano real em que o fictício do literato transita a partir de sua percepção do contexto em que este escreve. O texto e o contexto podem estar atrelados em uma relação dialética da “velha” explicação sobre os fatores externos com os internos, produzindo um papel fundamental indivisível como aponta o autor.

[...] só podemos entender fundido texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 2000, p. 4).

Antônio Cândido também nos apresenta, em *Literatura e Sociedade*, outros debates sobre a participação do autor enquanto artista de sua produção. Na passagem supracitada, o autor fala da repercussão da arte e do fato de que a mesma não se separa de sua realização como acabada, pois vê na obra de arte seu propósito de comunicar, algo compreendido também como o seu efeito: o comunicado pelo comunicante e a sua função sociológica. *Fight Club* exprime, neste sentido, o êxito do objetivo alcançado pelo reconhecimento e repercussão quando socialmente passa a ser debatido em pesquisas, matérias, TV, etc.

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito (CANDIDO, 2000, p. 21).

Acreditamos de algum modo, que o texto literário nos ajuda a pensarmos e repensarmos questões relativas não apenas à ficção e imaginação, principalmente nos romances, mas em relação à história. Portanto, entendemos que a literatura, enquanto objeto para a história, enriquece o processo de produção de conhecimento histórico, sustentado referenciais cujas áreas de interesse de pesquisa voltavam-se a este trabalho, como no caso a questão da literatura enquanto representação.

O historiador Roger Chartier (1991) no capítulo *Mundo do texto e Mundo do leitor: a construção de sentido*, do livro *O mundo como representação*, conta-nos, primeiramente, sobre a construção de sentido que ocorre na leitura enquanto um processo determinado historicamente que pode variar de acordo com algumas circunstâncias. Na sequência, elenca as múltiplas significações de um texto que podem depender da recepção dos leitores, tal qual o autor abaixo mencionado:

História e Literatura constituem campos de conhecimento que compartilham relações cognitivas com o mundo social e cultural, e que o investem, por meio da tessitura narrativa e em retratos de papel e letras, com sentidos e significações. Aos historiadores e historiadoras que se detêm sobre o universo literário, as trajetórias de autores e literatos, suas ficções e imaginações demandam um posicionamento que observa a textualidade enquanto fonte de conhecimento do passado; um conhecimento que compete à dimensão da linguagem e do sensível, dos imaginários sociais e de posicionamentos políticos, e do lugar das razões e das sensibilidades na História. Uma perspectiva que visa destrinchar, no nível da textualidade e da intertextualidade, no mundo dos livros e dos leitores, experiências que são ficcionais, constituídas com boa dose de criatividade e intencionalidade, mas que são tecidas e construídas a partir de situações concretas vivenciadas nos cotidianos destes sujeitos históricos, os protagonistas da literatura, que se convertem em observadores privilegiados de embates culturais e do mundo social (RUTHIERI, 2018, p. 8).

É de se considerar que o uso do objeto literário dentro da pesquisa historiográfica exige-nos abertura a novas questões relacionadas à leitura e linguagem, assim como ao mundo político e social, que estão intimamente atrelados à literatura. A existência do autor e do texto coloca-nos frente aos desafios dos usos adequados, do traquejo e das possibilidades de problematização dessa tipologia específica. Por isso, faz-se cada vez mais relevante a necessidade em reconhecer o texto literário como forma de produzir diálogos com as demais humanidades, neste caso, com a história.

Daí a atenção voltada para a matéria com que se opera o encontro entre "o mundo do texto" e o "mundo do leitor" – para retomar os termos de Paul Ricoeur. Várias hipóteses orientaram a pesquisa, fosse ela organizada a partir do estudo de uma

classe particular de objetos impressos (por exemplo o corpus da literatura de colportage), ou a partir do exame das práticas de leitura, em sua diversidade, ou ainda a partir da história de um texto particular, proposto a públicos diferentes em formas muito contrastadas. A primeira hipótese sustenta a operação de construção de sentido efetuada na leitura (ou na escuta) como um processo historicamente determinado cujos modos e modelos variam de acordo com os tempos, os lugares, as comunidades. A segunda considera que as significações múltiplas e móveis de um texto dependem das formas por meio das quais é recebido por seus leitores (ou ouvintes) (CHARTIER, 1991, p. 178-179).

Estes mundos que o autor nos traz, o mundo do texto e o mundo do leitor, atravessam-se como um processo natural decorrente do desenvolvimento da recepção e existência das obras. A partir disso, posicionamo-nos aqui como aqueles que evitam anacronizar, debruçamo-nos a entender a literatura selecionada como fruto de seu meio e tempo de produção. O livro, neste caso, tem seu papel enquanto subjetividade, mas não deve ser relativizado ao extremo, como “arte pela arte”, pois a análise a qual desejamos realizar se constitui também em responder questões pautadas no mundo da historiografia, da problematização dos fatos, e principalmente da escrita literária.

Uma outra chave de leitura e possibilidade de interpretação do texto pode ser entendida a partir dos estudos de Iser (2002, p. 978), que difere da percepção de representação comumente utilizada nos estudos históricos sobre literatura e outras artes. Neste caso, é pensar o texto literário não apenas como representação do real, da sociedade ou de um contexto específico, é compreender que o mundo do texto não representa a si mesmo, mas cria um outro. O outro mundo que o teórico propõe é capaz de se tornar perceptível, incitando noções “afetivas no sujeito”.

Se relembarmos que a ficção do *como se* põe entre parênteses o mundo representado e que este pôr entre parênteses remete a um aspecto da totalidade, que por ele se impõe, é então de se inferir que, no caso da ficção, este aspecto da totalidade é a finalidade de seu uso. Podemos agora descrevê-lo estruturalmente da seguinte maneira: o mundo do texto entre parênteses não se representa a si mesmo, mas a um outro. Este outro constitui a possibilidade de seu tornar-se perceptível, que, ao mesmo tempo, provoca impressões afetivas no sujeito, que, de sua parte, causam atividades de orientação e, desta forma, reações sobre o mundo do texto. Causar reações sobre o mundo seria então a função de uso produzida pelo *como se*. Para isso é necessário irrealizar-se o mundo do texto, para assim transformá-lo em análogo, ou seja, em exemplificação do mundo, para que com isso se provoque uma relação de reação quanto ao mundo.

A intenção aqui seria a de produzir reações sobre o mundo. Por isso, como aponta o autor, é necessário que haja a irrealização do “mundo do texto”, havendo como consequência relações

reativas à realidade. Devemos considerar também que, com isso, temos a efetiva alternativa de pensar a partir do deslocamento de uma ficção que sai do quadro da representação para a ficção como intervenção. Destarte, os dados da realidade podem ser vistos de uma outra maneira que foge de compreendê-lo como mera representação do mundo empírico.

Outro elemento que a abordagem de Wolfgang Iser nos possibilita arrazoar está no ato de fingir que carrega em si “atos de transgressão.” Quando no texto ocorre o ato de fingir a realidade, amiudando, transparecem, de certo modo, mundos viáveis. Tais paralelidades coexistem, inscrevendo, nesse plano do real, algo que existiu ou que pode existir. À vista disso, temos um fato curioso: Chuck Palahniuk, escritor da obra, menciona que muito antes da invenção de sua trama havia uma comunidade específica que praticava dos mesmos atos do Clube da Luta<sup>2</sup>. O autor descreve também que, após a publicação, surgiram matérias, roupas da moda, casos na justiça para mudar o nome para “Tyler Durden” e clubes da luta pelos Estados Unidos.

Os atos de fingir, que aparecem no texto ficcional, apresentam um traço geral dominante: serem atos de transgressão. Na seleção, são transgredidos os sistemas contextuais do texto, mas também o é a imanência do próprio texto, por incluir em seu repertório a transgressão dos sistemas contextuais selecionados. Na combinação, ocorre uma transgressão dos espaços semânticos intratextualmente constituídos, o que vale tanto para a ruptura de limites do significado lexical, quanto para a constituição do acontecimento central da narração, o qual se manifesta na transgressão de limites dos heróis do romance. No como se, a ficção se desnuda como tal e assim transgride o mundo representado no texto, a partir da combinação e da seleção. Ele põe entre parênteses este mundo e assim evidencia que não se pode proferir nenhuma afirmação verdadeira acerca do mundo aí posto. Em princípio, o desnudamento assinala duas coisas. Em primeiro lugar, significa para o destinatário da ficção que ela deve ser tomada como tal. Além disso, afirma que aqui domina a hipótese de que há de se supor como mundo o mundo representado apenas para que assim se mostre que é representação de algo outro. Sucede por fim uma última transgressão que o texto provoca no repertório de experiências dos receptores; pois a atividade de orientação provocada se aplica a um mundo irreal, cuja atualização tem por consequência uma irrealização temporária dos receptores (ISER, 2002, p. 982).

---

<sup>2</sup> “Agora, esta é a primeira regra do clube da luta: Não há nada que um zé-ninguém do Oregon com uma educação de escola pública possa imaginar que um bilhão de pessoas já não tenham feito... Nas montanhas da Bolívia, um lugar onde o livro ainda precisa ser publicado, a milhares de quilômetros de distância do caubói bêbado e seu Tour do Túnel Assombrado, todo ano, as pessoas mais pobres se reúnem em vilas no alto dos Andes para celebrar o festival de “Tinku”. Lá, os homens do campo arrebatam uns aos outros na porrada. Bêbados e ensanguentados, eles socam uns aos outros apenas com os punhos e cantam: “Nós somos homens. Nós somos homens. Nós somos homens...”. Os homens lutam com os homens. Às vezes as mulheres lutam umas com as outras. Eles lutam do mesmo jeito que têm feito há séculos. No mundo deles, com pouco dinheiro, posses e nenhuma educação ou oportunidade, a coisa que eles mais esperam o ano todo é o festival” (PALAHNIUK, 2012, p. 270).

Valemo-nos de ressaltar que a história enquanto pesquisa faz usos de outras ciências como forma de locupletar a produção de saber. A esse processo reconhecemos a fundamental e indispensável presença da interdisciplinaridade quando nos adentramos em uma obra comumente utilizada no debate sobre literatura e psicologia. Esse diálogo, presente na historiografia desde o início do século XX com Marc Bloch e Lucien Febvre, ganha cada vez mais presença nas produções e pesquisas em história. Assim como apontam Silva e Silva (2014, p. 239), na obra *Dicionário de conceitos históricos*:

Desde as décadas de 1910 e 1920 que os fundadores da escola historiográfica dos *Annales*, Marc Bloch e Lucien Febvre, já incentivavam o desenvolvimento de pesquisas interdisciplinares. Tentavam, então, fazer uma História totalizante, que abrangesse o homem em sua complexidade de pensar, agir e sentir. Para tanto, utilizaram instrumentos de disciplinas como a Economia, a Sociologia e a Psicologia. A fundação dos *Annales*, uma revista interdisciplinar por excelência, em 1929, teve como objetivo promover a aproximação da história com as demais ciências sociais. Desde então a escola de *Annales* e sua sucessora, a Nova História, tem realizado intenso trabalho interdisciplinar, gerando inclusive novas abordagens históricas.

Contudo, na tentativa de respondermos às perguntas, criar indagações e, principalmente, compreender a problematização da pesquisa, faremos uso de questões dos campos da psicologia e da filosofia, buscando preencher as lacunas comuns e inevitáveis do trabalho do historiador. Com uma visão crítica da história, assinalamos que, algumas vezes, dialogaremos fora da mesma, intencionalmente, como forma de satisfazer e contemplar efetivamente as sensibilidades e carências do processo de pesquisa. Não buscaremos respostas e definições indubitáveis noutras áreas do saber, mas efetuar adequadamente seus usos.

Mas por que para a realização desta pesquisa pretendemos fazer uso do romance literário e não do filme? Essa é uma questão que costuma aparecer não apenas nas apresentações sobre a proposta, mas quando nos deparamos com as associações comuns que nós mesmos costumamos fazer. Por termos tido acesso tanto à versão fílmica quanto ao livro, podemos muitas vezes, de maneira descuidada, partir das cenas da película em detrimento das passagens do texto. Talvez a resposta se dê pela possibilidade de contato com a primeira versão publicada da narrativa, no original em inglês e, principalmente, porque a mesma possibilita explorarmos a riqueza do texto escrito e o processo de imaginação do autor.

Um romance ajuda a esclarecer a realidade não porque ele é verossímil ou documentado, não porque ele é “um espelho que se projeta sobre uma grande estrada” ou um universo povoado de personagens “*bigger than life*”; trata-se da qualidade de sua abordagem. Isso explica porque será mais útil ler Proust do que um mau sociólogo; *Le zero et l’infini* e 1984 mais do que um trabalho entediante sobre o stalinismo.

Para teorizar sobre a literatura do real, é necessário partir, portanto, não da mimesis ou da representação (ainda que ela pudesse ser um retrato sem retoques da sociedade), mas de sua forma de abordagem. Reconhecer essa capacidade literária e cognitiva da investigação é fundar a literatura do real, uma literatura que não pode ser estabelecida pela sua factualidade, mas por sua relação com o mundo, por sua vontade de compreender aquilo que os homens fazem. A literatura e as ciências sociais podem se conjugar em um texto-pesquisa, uma forma degenerada que é oriunda da “literatura-verdade”, de acordo com a expressão que o jovem Georges Perec utilizou a propósito de *L’espèce humaine*, de Robert Antelme (JABLONKA, 2017, p. 16).

Entender a relação da obra junto à história, a partir de uma chave de leitura que não pense a literatura como mera representação do real, pode evocar uma outra percepção e lançar luz sobre questões distintas. Se pensarmos não apenas que é a realidade ou o contexto que produz sentido e, em uma relação causal, a obra representa esse contexto e esse real, podemos inverter essa visão para como a obra interfere na realidade e estabelece relações com o mundo em que existe. A literatura sob essa perspectiva torna-se livre das comparações e tentativas de correlações com o factual ou o verossímil. *Fight Club*, como obra do XX, pode ser interpretada sob a ótica de uma “literatura-pesquisa”, quando pensamos sobre a marginalidade de seu estilo, do relato do banal, que atesta compreendê-lo em sua essência, de modo a decifrar o mundo em que fora inventado.

Ao longo do século XX, um novo continente, cuja cartografia ainda mal distinguimos, timidamente emergiu: investigações, livros de viagem, explorações do distante ou do banal, uma literatura-pesquisa indissociável dos fatos a serem estabelecidos, as fontes que a atestam e a forma pela qual elas são relatadas; um conjunto de textos bastardos, entre cães e lobos, sem cartas de nobreza, em contato com o mundo e plenamente democráticos; textos mais desejosos de compreender do que de narrar ou inventar; uma forma de escrita alimentada pelo espírito das ciências sociais, atormentada pela vontade de decifrar o nosso mundo; uma literatura que procura compreender o que está acontecendo, o que se passa, o que se passou, o que os desaparecidos e o mundo antigo se tornaram; um novo espaço que permite inscrever o verdadeiro em formas renovadas (JABLONKA, 2017, p. 17).

O contexto de produção da obra e da narrativa acontecem durante o fim do século XX. Esse momento de final do milênio denota algumas das preocupações recorrentes em relação a esse

período. Acontecimentos históricos como atentados terroristas, genocídios e guerras em escala industrial são característicos como eventos fatídicos deste século. A obra nos mostra isso, ao passo que, quando nos deparamos com os diálogos dos personagens e seus respectivos acontecimentos, logo reconhecemos que o texto é filho de seu tempo. Só no ano de 1995 e, posteriormente, em sua publicação, em 1996, os Estados Unidos registraram ataques e atentados que se tornaram comuns à história do país.

A exemplo disso buscamos relembrar o famoso caso do ataque na cidade de Oklahoma, ataque este que, posteriormente, fora confirmado pelas autoridades, descobriu-se ter sido executado por estadunidenses. Abaixo o livro produzido pelo próprio Departamento de Defesa dos Estados Unidos relatando o acontecido:

O bombardeio de 19 de abril de 1995 ao Edifício Federal Alfred P. Murrah (Murrah Building) na cidade de Oklahoma enviou ondas de choque por toda a América. Este evento foi o incidente mais devastador do terrorismo doméstico na história da nossa nação. O choque deste ato terrorista foi ampliado por sua localização, o centro do nosso país. "Este é o lugar, afinal, onde terroristas não se aventuram. O Heartland. Quarta-feira [19 de abril] mudou tudo" (The Daily Oklahoman, 20 de abril de 1995). O efeito do bombardeio foi muito alcançado - estendendo-se muito além das fronteiras de Oklahoma. Ele criou baixas e ferimentos em massa, afetando não só as vítimas imediatas, sobreviventes e a comunidade da cidade de Oklahoma, mas também toda a Nação (RENO, 2000, p. 9)<sup>3</sup>.

Utilizamos deste fato histórico não para fazermos comparações precipitadas em relação à obra, mas para demonstrar o quanto o país era alvo de ataques, como, por exemplo, em relação à Al-Qaeda<sup>4</sup>. Embora o que estejamos descrevendo não seja sobre o elemento da geopolítica acerca de algum inimigo externo dos Estados Unidos da América, mas sim interno, a questão que nos é justaposta está intrinsecamente relacionada com o chamado *Domestic terrorism*<sup>5</sup>. Chuck Palahniuk

---

<sup>3</sup> Em tradução livre.

<sup>4</sup> Em tradução livre: "A Al Qaeda é de longe o seu elemento mais proeminente. Em menos de duas décadas, a Al Qaeda e seu fundador Osama bin Laden foram capazes de posicionarem-se como os pilares do Islã radical e como o centro operacional para todo o espectro radical do Islã. Desde o fim da guerra afegã, a Al Qaeda tem servido como um ímã para todos os radicais islâmicos em todo o mundo e como a única referência e inspiração para atividade operacional. Aos olhos da mídia de massas e do público, a Al Qaeda parece ser o único padrão para todos, o radicalismo islâmico e a atividade terrorista islâmica em todo o globo" (GUNARATNA; OREG, 2010).

<sup>5</sup> "Nos termos estatutários mais gerais, um terrorista doméstico se envolve em atividades terroristas que ocorrem na pátria. O *Bureau Federal of Investigation* (FBI) tem a responsabilidade principal por investigações de terrorismo em nível federal" (BJELOPERA, 2017, p. 3).

evidencia isso no ato em que elabora um personagem cujas ideologias e expectativas se pautam na destruição e no caos, principalmente, em seu próprio país, como será visto a posteriori. Não nos adiantaremos, mas se faz relevante ressaltar que *Fight Club*, com primazia, resgata sensibilidades de sua época quando a elevamos à função de documento histórico.

A história dos Estados Unidos do fim do século XX é um período de amplo debate sobre a participação da potência em todo o globo, interferindo economicamente, politicamente e culturalmente. O país, na segunda metade dos anos de 1990, é surpreendido não apenas por ataques terroristas como o que fora relatado anteriormente, mas pelo grande “boom” do processo de globalização que, de algum modo, sugeria ao globo capitalista o desenvolvimento, o comércio e os hábitos presentes na sociedade estadunidense. O ato de levar (e impor) a outros lugares do planeta um estilo de vida próprio é o que aqui mais nos interessa, visto que o poder de influência por meio da mídia é o elemento latente, que salta aos olhos quando vamos descobrindo o mundo de *Fight Club*.

Os EUA, com a influência de sua moeda e publicidade no mundo, é um país de grandes proporções territoriais, de modo que nos questionamos sobre um dos primeiros mitos em relação à nação, que é justamente sobre a riqueza geral da população, a venda da ideia de que se a população é extremamente rica e se você trabalhar logo também o será. O *American Dream*, bastante referenciado, trata da ilusão de um sonho voltado ao enriquecimento pelo trabalho, meritocrático, e que pode ser questionado a partir do estudo básico sobre demografia:

Mas assim que um país de muitas centenas de milhões começa a se pôr em marcha, mesmo passando da pobreza abjeta para a moderada de seu cidadão médio, o peso dos números começa a contar. Os Estados Unidos, enquanto isso, não são a maior economia do mundo porque seus habitantes são muito mais ricos que os dos países europeus individuais ou do Japão, mas porque são muito mais numerosos (MORLAND, 2019, p. 76).

O desenvolvimento industrial do país possibilitou melhorias na vida de uma parcela da população, embora saibamos que a grande maioria destes se tratam de “cidadãos médios”. No entanto, mesmo isso não foi capaz de evitar o enfraquecimento da mentalidade de prosperidade por parte da população, especialmente por conta de embates ideológicos devido à presença impactante

---

“Terrorismo doméstico: Atos violentos, criminosos cometidos por indivíduos e/ou grupos com outros objetivos ideológicos decorrentes de influências domésticas, como os de natureza política, religiosa, social, racial ou ambiental” (FBI,s./d.).

do outro modelo socioeconômico, até então, ainda existente e pronto para mostrar eficiência em combater o imperialismo americano. O comunismo soviético apresenta ao mundo e, preferencialmente, aos EUA seu projeto revolucionário.

Não que as melhorias geradas pelo avanço tecnológico fossem algo absolutamente ruim. Elas eram importantes, uma vez que permitiram a melhoria das condições de vida de uma parcela significativa da sociedade americana e contribuíram significativamente para o crescimento da atividade econômica do país. Mas, ao mesmo tempo em que fortalecia os Estados Unidos, permitindo gerar cada vez mais recursos, gerou uma sensação de esvaziamento da missão americana – o que era considerado bastante prejudicial, principalmente em um momento em que a vantagem americana parecia em baixa na sua luta contra o comunismo (SILVA, 2011, p. 9-10).

Para tanto, pensar a chamada histeria anticomunista e a perseguição ao proclamado inimigo comum, produzido e mantido durante a década de 50 e, talvez, até hoje a paranoia do país com ameaças externas, seja pela via da religião mulçumana, com o terrorismo do fim do século XX, mas que tem suas origens durante a Guerra Fria e a política de “caça às bruxas” contra o comunismo soviético, nos anos que duraram, pelo menos, de 1947 a 1991. A existência de um sentimento de perseguição e conspiracionismo marcam consideravelmente a hegemonia do país que, até os anos de 1970, era embrionária, mas que foi alimentada de modo a manter a criação de ameaças externas e também internas.

Internamente, a histeria anticomunista tomou conta do país e atingiu seu auge no período da "caça às bruxas" nos altos escalões do próprio governo, promovida pelo então senador Joseph R. McCarthy. Iniciado em fins da gestão de Truman, o macarthismo se estendeu aos dois primeiros anos da administração de Eisenhower. Num estilo grotesco, McCarthy denunciou a infiltração de comunistas e "perversos morais" em Washington e, particularmente, no Departamento de Estado. Um clima inquisitorial espalhou-se pelo país, levando muitos à prática da autocensura, temendo possíveis represálias por expressarem suas opiniões livremente. Utilizando-se da mídia (o rádio, sobretudo), McCarthy instigava a delação nos ambientes de trabalho e de moradia de cada um ou na vizinhança do bairro. Com base em duas leis do período, conseguiu com que fosse interpretada como "patriótica" a denúncia de "comunistas", apoiada em "motivos razoáveis" ou mesmo em "dúvidas razoáveis". Em 1953, em meio à paranoia anticomunista, 3484 pessoas foram demitidas devido a essas acusações. Por fim, dois senadores no próprio Congresso e um general no Pentágono viram-se acusados de serem comunistas por McCarthy. Tais incidentes foram a "gota d'água" e, depois deles, o processo começou a ser revertido (PAMPLONA, 1995, p. 68).

Durante esse percurso das guerras que caracterizam o período da década de 1950 até o fim da Guerra Fria, proliferaram ideologias, fossem elas relacionadas ao *Welfare state* (Estado de bem-estar social) capitalista, aos moldes do keynesianismo, ou à promessa de uma sociedade sem classes e a dissolução de uma série de problemas advindo da dominação aristocrática e burguesa de outrora pelo comunismo soviético. Crises, conflitos relacionados à democracia, greves, manifestações, compõem parte da história dos EUA no século XX.

Como nosso olhar está voltado ao fim desse século XX, procuramos entender e contextualizar como se formaram em processos a urbanização e o desenvolvimento das populações estadunidenses. Algo bastante característico do país é a diversidade étnica e, acompanhado a isso, o racismo, a xenofobia e a supervalorização do cidadão “caucasiano” como único, como aquele que representa a verdadeira identidade americana. Talvez o ódio ao imigrante, ao negro e até mesmo aos indígenas e mexicanos, tenha surgido em meio à guerra civil americana (1861-1865), quando se elaborava o projeto de uma ordem social que partiria de um grupo específico: a da supremacia da cor branca presente nos discursos racistas da Ku Klux Klan e dos sulistas posteriormente derrotados. Mesmo que essa guerra tenha ocorrido no século XIX, suas consequências ainda são presentes em relação ao comportamento de alguns grupos e da mentalidade racista de grande parte dos cidadãos estadunidenses.

A urbanização dos anos do pós-guerra provocou um movimento da população branca em direção aos novos subúrbios residenciais, localizados em geral fora dos centros urbanos, enquanto a população negra e os "novos imigrantes" se dirigiram para os bairros centrais nas grandes cidades: Por volta de 1970, verificar-se-ia que a população norte-americana tinha se tornado 81,4% urbana. Na época de que falamos, o aumento demográfico observado nas grandes cidades deveu-se, sobretudo, à entrada dos chamados "latinos" ou "hispânicos". Só em Nova Iorque a população de porto-riquenhos passou de 70 mil para 600 mil, entre 1950 e 70. Um outro grupo significativo, o dos mexicanos-americanos, ou "chicanos", também cresceu muito rapidamente, levando à criação, já em 1953, da Operation Wetback, para a deportação de imigrantes ilegais na região de fronteira. Dominicanos, colombianos, equatorianos e cubanos por certo também deram vida a essas cifras (PAMPLONA, 1995, p. 76).

É inegável que o crescimento das massas populacionais nos EUA teve seu início a partir dos anos de 1970 e que esse aumento tratou de lidar com a imigração, que passou a ser vista como um problema para o governo, uma vez que o país não abria facilmente as portas, assim desenvolvendo políticas migratórias mais duras. Mas por que chamamos a atenção para a presença

de restrições anti-imigratórias? Justamente para retomarmos a ideia da paranoia contra inimigos externos da nação, elemento fundamental para analisarmos como os EUA passaram a entender até mesmo grupos internos do país enquanto forte ameaça. Levando em conta o crescimento do aparecimento de imigrantes, articulado ao fenômeno do terrorismo, o sentido da obra fica mais claro, ao passo que, ao fim da trama, deparamo-nos com um terrorismo específico, feito para transformar a ideologia e a mentalidade da população.

Os chamados *space monkeys* são um pequeno grupo que funciona sob as ordens de Tyler e que, religiosamente, fortalecem o cinismo da ideologia e a filosofia de vida baseada na destruição e no caos.

O cinismo, sob a *forma* terrorista, apropriou-se de novas estratégias e táticas de poder, para aparecer como o avesso da racionalidade, mostrando um dos lados mais brutais de novas relações de poder. O terrorismo é a manifestação da irracionalidade inscrita no mundo moderno. De um lado, o indivíduo terrorista apresenta características do cinismo antigo: despojamento de tudo, sem casa e bens materiais, sem nome, sem laços afetivos, sem mulher e filhos, homem do mundo sem apego à vida. De outro, sua identidade é definida como o indivíduo que tem uma única missão a cumprir – o propósito de seu grupo é o fim político de suas estratégias –, diferindo do cinismo antigo, para o qual a finalidade era de natureza moral e religiosa (WELLAUSEN, 2002, p. 101).

Diante do exposto, é possível fazer uma relação do homem terrorista com o “macaco” criado por Tyler, como aquele que manifesta sua irracionalidade por meio das ordens, desprovido de bens materiais, como aponta o autor citado anteriormente. Um indivíduo que abandona tudo e a todos e segue um projeto único, um propósito que vai na contramão do apego a vida. Seu propósito está para além das suas próprias individualidades e o trabalho pelo coletivo marca a presença do rompimento com a autonomia e o questionamento.

## **1.2. Da insônia ao câncer de testículo: conhecendo o primeiro espaço de experiência**

A literatura, portanto, fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o

testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos.

*Literatura como missão* - Nicolau Sevcenko

Este primeiro capítulo tem por finalidade apresentar a fonte a ser trabalhada, justificando sua escolha e como se dará o seu uso em termos teóricos. Partiremos do princípio de que o leitor deste capítulo conhece o enredo da história, seja pelo filme ou pelo livro. Advertimos de antemão que a obra literária possui passagens divergentes da produção cinematográfica, principalmente no que diz respeito à ordem dos acontecimentos e ao desfecho da narrativa. Em relação ao primeiro tópico do capítulo, apresentamos resultados referentes à questão da temporalidade, das concepções de tempos históricos, relacionando-as com os espaços de experiências separados em três partes, utilizando da obra literária enquanto uma representação para a história.

Acreditamos que a produção desta pesquisa possibilitará um novo diálogo entre história e *Fight Club*. Não apenas como fonte ou dado para a história, mas como um script que representa, descreve e fala sobre sensibilidades de uma realidade que, mesmo subjetivamente, não está distante da nossa, pois a obra literária tem a ver com o contexto, acontecimentos e crises, bem como com o mundo em que é produzida. Como apresenta Pesavento (2003, p. 39), “[...] a Literatura é fonte para a História dependendo dos problemas ou questões formuladas”. No entanto, adverte-nos que “Se o historiador estiver preocupado com datas, fatos, nomes de um acontecido, ou se buscar a confirmação dos acontecimentos do passado, a literatura não será a melhor fonte a ser usada”. A autora ainda ressalta que, se o historiador desenvolver interesse em “resgatar sensibilidades de uma época, os valores, razões e sentimentos que moviam as sociabilidades e davam o clima de um momento dado no passado, ou em ver como os homens representam a si próprios e ao mundo”, então, essa tipologia documental literária vem a ser um tanto quanto excepcional para o trabalho do historiador.

Do ponto de vista do pesquisador Nicolau Sevcenko (2003), o historiador irá se ocupar da realidade, mas o escritor é atraído pela possibilidade. O autor ainda ressalta que esta é a diferença fulcral que o pesquisador da história, que faz uso de objetos literários, deve conhecer. Enquanto historiador, devemos respeitar e compreender estas distinções para a realização do debate entre estas duas áreas.

O estudo da literatura conduzido no interior de uma pesquisa historiográfica, todavia, preenche-se de significados muito peculiares. Se a literatura moderna é uma fronteira extrema do discurso e o prosaísmo dos desajustados, mais do que o testemunho da sociedade, ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais candentes de tensão e a mágoa dos aflitos. Deve traduzir no seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos da permanência. Sendo um produto do desejo, seu compromisso é maior com a fantasia do que com a realidade. Preocupa-se com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com seu estado real (SEVCENKO, 2003, p. 29).

No que diz respeito ao livro, podemos justificar seu uso pela quantidade de questões viáveis existentes em seu conteúdo, compreendendo esta literatura enquanto uma produção artística que possibilita a criação de mundos e universos possíveis. *Fight Club* de 1996, escrita pelo estadunidense Chuck Palahniuk<sup>6</sup>, é diversas vezes referenciada e lembrada pela sua produção nas telonas. O filme de 1999 ganhou destaque não apenas pela atuação impactante dos atores Brad Pitt e Edward Norton, mas principalmente pela direção singular e bastante provocativa do renomado David Fincher.

*Fight Club* se trata de uma história narrada em primeira pessoa que conta a trajetória de um indivíduo comum, um cidadão estadunidense do final dos anos noventa. Desde sua primeira publicação, causou alvoroço por criticar a cultura do consumismo junto à mentalidade ou estilo contemporâneo do chamado *american way of life*. Com uma maneira violenta e considerada pela crítica e pelo próprio autor como uma ficção transgressional<sup>7</sup>, Chuck também é responsável, em sua produção, por ter evidenciado o sarcasmo da vida moderna.

[...] um modelo de vida tipicamente norte-americano. Este aporte inicial descortinou o fato de que não havia, até determinado momento do século XX, um conceito estruturado de *American way of life* – embora o termo já fosse adotado – , mas, sim, descrições do que seria o ser americano. Esta descoberta demandou processo de reconhecimento de bases deste modelo de vida, de como o modelo transbordaria para a ideia de cidadão típico – o bom cidadão americano – e de qual forma esta representação se anunciaria como imagem modelar – denominada por homem médio –, capaz de dialogar com os diferentes bons cidadãos que compõem a referida nação (CUNHA, 2017, p. 11).

<sup>6</sup> Nascido em 1962 na cidade de Pasco em Washington, Chuck Palahniuk é autor de diversos livros – *Climax*, *Condenada*, *Maldita*, *Tell-All*, *Pygmy*, *Snuff*, *Rant*, *Assombro*, *Diário*, *Cantiga de Ninar*, *Monstros Invisíveis*, *Sobrevivente* e *Clube da Luta* – que, somados, venderam mais de cinco milhões de exemplares só nos Estados Unidos (PALAHNIUK, 2016).

<sup>7</sup> “‘Autores de ficção transgressional escrevem histórias que alguns têm medo de contar. Histórias com assuntos tabu, vozes únicas, imagens chocantes – nada seguro ou seco’, diz sua editora. ‘Essas histórias vão de horríveis e fantásticas para bem-humoradas e comoventes, mas cada uma deixa uma impressão duradoura. Alguns podem dizer até mesmo uma cicatriz’”. (FLOOD, 2014).

Para os que pouco conhecem o romance ou que apenas ouviram falar sobre produção fílmica, o mesmo se trata de uma aventura incômoda de palavreado direto e até mesmo provocativo do dilema de violências vivenciado pelos dois principais personagens. Narrado em primeira pessoa por um dos protagonistas, ironicamente definido como *Narrador*<sup>8</sup>, *Fight Club* tem seu início descrevendo o grande acontecimento que dá fim à trama. Contada quase que de trás para frente, a história em seus primeiros capítulos vai aos poucos descrevendo o processo de criação e desenvolvimento do clube que dá título à obra. Insone e com narcolepsia, *Narrador* nos apresenta como conheceu Marla Singer, Bob e os outros personagens secundários a partir do momento que passa a frequentar os chamados “*support groups*”.

*Narrador* tem dificuldades para dormir, e este é um fato preponderante para história. A insônia do personagem é evidenciada várias vezes como um elemento responsável por sua doença e pelo desenvolvimento de sua relação com o outro protagonista, Tyler, de quem, a posteriori, iremos tratar. O dilema da insônia pode ser encontrado no trecho em que o protagonista diz “É assim quando se tem insônia. Tudo é tão distante, é uma cópia de uma cópia de uma cópia. A insônia o distancia de tudo, você não pode tocar nada e nada pode tocar você”<sup>9</sup>.

*Narrador* necessita desconectar-se da realidade do trabalho e, para isso, precisa atingir o sono, mas não consegue. O capitalismo gera uma sobrecarga física e psíquica no sujeito. A necessidade de ter integração ao social parte da ideia do trabalho, vinculado ao sentimento de utilidade e pertencimento ao sistema. A fixação que o capitalismo impõe ao mundo do trabalho é o essencial, é como se você só pudesse adquirir coisas a partir deste modo de vida, internando o sujeito em um ciclo de dependência. Daí do sono se torna caro demais. Enquanto você dorme, você não está sendo útil, você não está movimentando o sistema e sendo “recompensado” com seu devido salário. O interesse de *Narrador* por móveis e coisas que competem a essa forma de pensar é uma de suas justificativas.

[...] nas últimas décadas do século XX e até o presente, com o colapso de formas controladas ou mitigadas de capitalismo nos Estados Unidos e na Europa, desapareceu a necessidade interna de repouso e recuperação enquanto

---

<sup>8</sup> “Eu nunca dou meu nome verdadeiro nos grupos de apoio”. Tradução nossa do original em inglês: “*I never give my real name at support groups*” (PALAHNIUK, 1996, p. 19).

<sup>9</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*This is how it is with insomnia. Everything is so far away, a copy of a copy of a copy. The insomnia distance of everything, you can’t touch anything and nothing can touch you*” (PALAHNIUK, 1996, p. 21).

componentes do crescimento econômico e da lucratividade. O tempo para o descanso e a regeneração dos seres humanos é simplesmente caro demais para ser estruturalmente possível no capitalismo contemporâneo. Teresa Brennan cunhou o termo “biodesregulamentação” para descrever as discrepâncias brutais entre o funcionamento temporal de mercados desregulamentados e as limitações físicas intrínsecas aos seres humanos obrigados a se conformar a essas demandas (CRARY, 2014, p. 11).

Na incessante procura por um sono saudável, o personagem é orientado por um médico a praticar exercícios físicos e consumir remédios naturais. No entanto, *Narrador* relata estar sofrendo e pede por fármacos mais eficazes, momento em que o doutor ressalta que, se ele quer ver sofrimento de verdade, que passe a frequentar os grupos de apoio. É válido ressaltar um trecho em que Palahniuk relata sobre os nomes dos grupos possuírem certo otimismo: “Quando você procura esses grupos de apoios percebe que todos têm nomes um tanto otimistas. O meu grupo das quintas-feiras de parasitas no sangue, se chama Livres e Limpos”<sup>10</sup>.

Três semanas que eu não dormia. Três semanas sem dormir e tudo se torna uma experiência extracorpórea. Insônia é apenas um sintoma de algo maior – meu médico disse. – Descubra o que está realmente errado, ouça seu corpo. Eu só queria dormir. Queria pequenas cápsulas azuis de Amital Sódico de duzentos miligramas. Queria as cápsulas vermelhas e azuis de Tuinal, as vermelhas de Seconal. Meu médico me disse para mascar raiz de valeriana e fazer mais exercícios e, eventualmente, eu acabaria dormindo. Do jeito que minha cara caiu, como uma fruta velha e toda machucada, você diria que eu estava morto. O meu médico disse que, se eu queria ver sofrimento de verdade, deveria aparecer na Igreja da Primeira Eucaristia em uma terça à noite. Ver os parasitas cerebrais, as doenças degenerativas dos ossos, as disfunções cerebrais orgânicas. Ver as pessoas com câncer se superando<sup>11</sup>.

Os grupos de apoio que *Narrador* se insere são dos mais variados: câncer de testículo, parasitas no cérebro, tuberculose, parasitas no sangue, demência cerebral orgânica, câncer intestinal e linfoma. São eles os responsáveis num primeiro momento por auxiliarem *Narrador* em

<sup>10</sup> Tradução nossa do original em inglês: “When you look for these support groups, they all have vague up beat names. My Thursday evening group for blood parasites, it’s called Free and Clear” (PALAHIUNK, 1996, p. 18).

<sup>11</sup> Tradução nossa do original em inglês: “Three weeks and I hadn’t slept. Three weeks without sleep, and everything becomes an out-of-body experience. My doctor said, “In somnia is just the symptom of something larger. Find out what’s actually wrong. Listen to your body.” I just wanted to sleep. I wanted little blue Amytal Sodium capsules, 200-milligram-sized. I wanted red-and-blue Tuinal bullet capsules, lipstick-red Seconals. My doctor told me to chew valerian root and get more exercise. Eventually I’d fall asleep. The bruised, old fruit way my face had collapsed, you would’ve thought I was dead. My doctor said, if I wanted to see real pain, I should swing by First Eucharist on a Tuesday night. See the brain parasites. See the degenerative bone diseases. The organic brain dysfunctions. See the cancer patients getting by” (PALAHNIUK, 1996, p. 19).

sua busca a partir desses grupos de encontro, nos quais utiliza sempre do anonimato com nomes aparentemente aleatórios, alcançando o que tanto deseja: dormir. *Narrador* se torna obcecado por esses *support groups* e passa a frequentar religiosamente todos, mesmo não possuindo nenhuma das doenças tratadas em cada um deles. Seu foco era se desconectar.

Um dos primeiros momentos em que narrador consegue sentir, chorar e até dormir, é quando empaticamente reconhece os diversos tipos de sofrimento ocasionados pelas mais variadas doenças. Palahniuk demonstra a empatia de *Narrador* no trecho “Chorar é o que sobra na escuridão asfixiante de dentro de outra pessoa, quando você percebe que tudo que você conseguiu na vida acabará no lixo. Tudo que você já teve orgulho será jogado fora. E eu me sinto perdido”<sup>12</sup>. A catarse acontece nesse espaço de experiência. *Narrador* ressalta que a presença de pessoas debilitadas em profundo sofrimento ao seu redor preenchem aquilo, o vazio desconhecido, um complexo suficientemente preenchido pela certeza da morte de outrem. Isso é claramente evidenciado em uma das máximas na obra.

Eu nunca mais voltei ao médico. Eu nunca masquei raiz de valeriana. Aquilo era libertador. Perder todas as esperanças era libertador. Se eu não dissesse nada, as pessoas no grupo assumiam o pior. Eles choram muito. Eu chorava mais. Olhe para as estrelas e você desaparece. Voltando para casa depois do grupo de apoio, eu me sentia mais vivo do que nunca. Eu não tenho câncer ou parasitas no sangue; Eu era um pequeno centro aquecido que a vida do mundo circundava. E eu dormi. Bebês não dormem tão bem. Toda manhã, eu morro, e toda manhã, eu nascia. Ressuscitava<sup>13</sup>.

Referimo-nos de antemão aos grupos de apoio, pois esses são os principais espaços de experiências vivenciados por *Narrador* e se faz necessário ressaltarmos o que caracterizamos como a primeira etapa do processo de compreensão da noção de tempo histórico e do tipo de masculinidade na narrativa trabalhada, visto que devem ser intimamente interligadas e indissociáveis para a composição e entendimento da problemática.

---

<sup>12</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*Crying is right at hand in the smothering dark, closed inside someone else, when you see how everything you can ever accomplish will end up as trash. Anything you're ever proud of will be thrown away. And I'm lost inside*” (PALAHNIUK, 1996, p. 17).

<sup>13</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*I never went back to the doctor. I never chewed the valerian root. 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 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. Resurrected*” (PALAHNIUK, 1996, p. 22).

Os grupos de apoio são apenas o início. A inserção do protagonista dentro dos grupos é arriscada. O aparecimento da personagem chamada Marla Singer<sup>14</sup> ocasiona a descoberta de que não mais será possível continuar como farsante frequentando os encontros de autoajuda. Tanto Marla como *Narrador* são “impostores”, pois nenhum dos dois tem se quer alguma doença terminal. Há na trama uma discussão feita entre os personagens, na qual ordenam a divisão dos grupos para cada um, pois não desejam se encontrar. *Narrador* se sente extremamente incomodado com a presença de outro mentiroso dentro dos grupos, o que ocasiona no retorno de sua insônia.

Para Marla, eu sou uma farsa. Desde a segunda noite em que a vi, não consegui mais dormir. Sendo eu o primeiro farsante. A menos que todas as pessoas dos grupos de apoio estejam fingindo com suas lesões, tosses e tumores, ou até mesmo o Grande Bob. O grande pão de queijo.

Marla fuma e vira seus olhos agora. Neste momento, a mentira de Marla reflete a minha mentira, e tudo que eu posso ver são mentiras. No meio de toda a verdade deles. Todos agarrados e arriscando-se a compartilhar seus piores medos, que a morte de todos está próxima e que o cano de uma arma é pressionado no fundo de suas gargantas<sup>15</sup>.

Partindo do princípio de que tempo histórico pode ser entendido, segundo Koselleck (2006, p. 309), como “[...] não apenas [...] uma palavra sem conteúdo, mas também uma grandeza que se modifica com a história, e cuja modificação pode ser deduzida da coordenação variável entre experiência e expectativa”, observamos que a narrativa da obra está inserida nessa possibilidade de identificarmos em qual modalidade moderna de tempo histórico ela se enquadra. E, para que tal constatação ocorra de maneira apurada, vale exprimir experiência e expectativa como parte constituintes da história analisada.

Tratam-se de categorias do conhecimento capazes de fundamentar a possibilidade de uma história. Em outras palavras: todas as histórias foram constituídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuam ou que sofrem. Com isso, porém, ainda nada dissemos sobre uma história concreta — passada, presente ou futura (KOSELLECK, 2006, p. 306).

---

<sup>14</sup> Marla Singer é uma personagem coadjuvante na trama, ora sendo amante de Tyler, ora responsável pelos infortúnios na vida de *Narrador*.

<sup>15</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*To Marla I'm a fake. Since the second night I saw her, I can't sleep. Still, I was the first fake, unless, maybe all these people are faking with their lesions and their coughs and tumors, even Big Bob, the big moosie. The big cheesebread. Would you just look at his sculpted hair. Marla smokes and rolls her eyes now. In this one moment, Marla's lie reflects my lie, and all I can see are lies. In the middle of all their truth. Everyone clinging and risking to share their worst fear, that their death is coming head-on and the barrel of a gun is pressed against the back of their throats*” (PALAHNIUK, 1996, p. 23).

*Fight Club* nos evidencia, em sua narrativa, que as experiências vividas pelo personagem *Narrador*, desde a sua presença nos grupos de apoio, caracteriza-se enquanto um conjunto de ações realizadas no presente, socialmente compartilhadas entre os demais, passíveis de determinação ou não do futuro. Ainda que o que nos importa não é projetar definições e certezas, mas sim possibilidades de expectativas, pensando na modalidade histórica do futuro (que é onde ocorreriam os desdobramentos finais da trama), um dos personagens demonstra o contrário, como veremos posteriormente. Em outras palavras, provar destas experiências conhecendo o desenrolar e o futuro da narrativa, levam-nos à interpretação aberta sobre o que ocorre no desfecho da história.

Ainda sobre as categorias de experiência e expectativa, Koselleck (2006, p. 308-309) ressalta:

Experiência e expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro. São adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois, enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político [...] Como categorias, eles fornecem as determinações formais que permitem que o nosso conhecimento histórico decifre essa execução. Elas remetem à temporalidade do homem, e com isto, de certa forma meta historicamente, à temporalidade da história.

A narrativa de *Clube da Luta*, enquanto uma literatura distópica<sup>16</sup> e até mesmo como um romance de niilismo ativo<sup>17</sup>, já nos dá uma noção de que o futuro, enquanto categoria histórica, não é almejado, ou seja, *Narrador* nega e busca ao máximo evitar o devir, pelo menos ao fim da trama, como relata o personagem: “Se eu soubesse como isso terminaria, estaria mais do que feliz

---

<sup>16</sup> “Em discussão está a ficção distópica direcionada ao público jovem, que ocupa seu espaço após um percurso histórico dos romances distópicos às origens dos universos pessimistas e sombrios em um futuro não muito distante após a II Guerra Mundial e a polarização entre EUA e a então URSS. Cada uma destas seções oferece uma perspectiva que permite uma leitura potencial destes cenários distópicos e a percepção de que o contexto atual sugere a concretização desta ficção de natureza especulativa” (MEDEIROS; MATEUS, 2019, p. 110).

<sup>17</sup> “É o niilismo em seu último grau, o niilismo consumado completo, radical, o niilismo ativo, que exige do homem a capacidade de transvalorar seus valores, de assumir sua existência no confronto com as incertezas, com o relativismo e a precariedade fragmentada da existência em sua perigosa fragilidade. É viver a vida do Nada, desamparado e desprovido de qualquer fio de esperança que possa cintilar uma pequena saída desse labirinto, para um mundo que possua fundamento para viver. No niilismo ativo, em sua radicalidade, a existência é obrigada a assumir o caráter contraditório e caótico da dinâmica da vida. É o seu poder destrutivo, demolidor de tudo e de si mesmo, é a sua natureza mais dionisíaca que o leva à ruína, ao aniquilamento, que o aproxima do devir na existência” (OLIVEIRA, 2013, p. 120).

em já estar morto e ter ido ao Paraíso” (PALAHNIUK, 1996, p. 14)<sup>18</sup>. A questão distópica aparece, dentro da literatura entra em debate, quando passamos a identificar historicamente e contrapomos as crenças em relação às projeções utópicas prometidas tanto pela filosofia iluminista do século XVIII quanto em relação ao positivismo francês do século XIX.

Portanto, o final do século XX caracteriza a descrença nas chamadas filosofias da história, ancorada pelo debate e presença do niilismo ativo, marcando assim, de algum modo, nossa compreensão da sensibilidade presente na questão temporal da narrativa de *Fight Club*. As questões conceituais e teóricas sobre o objeto literário e seus enquadramentos foram apresentadas minimamente para que se entenda o tom proposto em relação ao texto de pesquisa, ou seja, apenas para concluir brevemente o que será debatido a posteriori. Retomamos, após os breves parágrafos acima, a questão dos espaços de experiência, que possuem relação temporal com a noção de distopia.

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias. Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem (KOSELLECK, 2006, p. 310).

Tanto nos grupos de apoio, como no clube e, por último, na realização do projeto de destruição, as experiências ocorrem das mais diversas formas, seja no discurso do *Narrador*, de Marla ou de Tyler. Os diálogos dentro dos espaços evidenciam os elementos que constroem não apenas as trajetórias dos personagens, mas também os que lhes dão vida e forma. A experiência de cada personagem é aprofundada ao passo que eles descobrem e conhecem uns aos outros, consciente ou inconscientemente, como no caso do clímax da narrativa, momento este em que *Narrador* depreende a Tyler Durden, personagem chave para repensarmos o viés da construção da

---

<sup>18</sup> Tradução nossa do original em inglês: “If I knew how this would all turn out, I’d be more than happy to be dead and in Heaven right now” (PALAHNIUK, 1996, p. 14).

expectativa. Na perspectiva de Tyler, vemos que as expectativas são transformadas uma vez que o mesmo se opõe dialeticamente a *Narrador*. Isso nos mostra que, embora Tyler e *Narrador* sejam a mesma pessoa, não comungam da mesma filosofia de vida, não dialogam ou concordam sobre os mesmos horizontes de expectativas, pelo menos não mais a partir de determinado ponto da história. Ponto este em que descobrem serem a mesma pessoa. Esse dado é importante para que compreendamos o desencontro de noções das expectativas, pois mesmo frequentando os mesmos espaços de experiência, não desejam o mesmo fim.

Quem acredita poder deduzir suas expectativas apenas da experiência, está errado. Quando as coisas acontecem diferentemente do que se espera, recebe-se uma lição. Mas quem não baseia suas expectativas na experiência também se equivoca. Poderia ter-se informado melhor. Estamos diante de uma aporia que só pode ser resolvida com o passar do tempo. Assim, a diferença entre as duas categorias nos remete a uma característica estrutural da história. Na história sempre ocorre um pouco mais ou um pouco menos do que está contido nas premissas. Este resultado nada tem de surpreendente. Sempre as coisas podem acontecer diferentemente do que se espera: esta é apenas uma formulação subjetiva daquele resultado objetivo, de que o futuro histórico nunca é o resultado puro e simples do passado histórico (KOSELLECK, 2006, p. 312).

Tyler Durden ressalta não aceitar o presente, em relação ao tempo histórico, renegando seu atual estado e, constantemente, exclamando criticamente e de maneira odiosa sobre como a sociedade de consumo tem subestimado a capacidade dos homens, condicionando-os como “*slaves of history*”<sup>19</sup>. Em uma de suas máximas, Tyler diz: “Nós vamos destruir a civilização para que possamos tornar o mundo um lugar melhor” (PALAHNIUK, 1996, p. 208)<sup>20</sup>. Sua noção é de salvar o mundo destruindo-o. Ironicamente, Tyler projeta uma “distopia utópica” totalmente na contramão de seu ego, *Narrador*.

Horizonte quer dizer aquela linha por trás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, mas um espaço que ainda não pode ser contemplado. A

---

<sup>19</sup> “What Tyler says about being the crap and the slaves of history, that's how I felt. I wanted to destroy everything beautiful I'd never have. Burn the Amazon rain forests. Pump chlorofluorocarbons straight up to gobble the ozone. Open the dump valves on supertankers and uncap offshore oil wells. I wanted to kill all the fish I couldn't afford to eat, and smother the French beaches I'd never see”. Tradução nossa do original em inglês: “O que Tyler diz sobre sermos lixo e os escravos da história é como me sinto. Queria destruir todas as coisas bonitas que nunca tive. Queimar a floresta tropical amazônica. Bombear CFC direto para a camada de ozônio. Abrir as válvulas de descarga dos tanques dos superpetroleiros e destampar as plataformas de petróleo em alto-mar. Queria matar todos os peixes que não consigo comprar para comer e sujar as praias francesas que nunca verei” (PALAHNIUK, 1996, p. 123).

<sup>20</sup> Tradução nossa do original em inglês: “We're going to break up civilization so we can make something better out of the world” (PALAHNIUK, 1996, p. 208).

possibilidade de se descobrir o futuro, apesar de os prognósticos serem possíveis, se depara com um limite absoluto, pois ela não pode ser experimentada (KOSELLECK, 2006, p. 311).

Diferente de Tyler Durden, *Narrador* gostava de quem ele era. Gostava de seu emprego, gostava de suas coisas, objetos pessoais, bens materiais, de seu apartamento e, principalmente, da vida que levava até conhecer seu alterego. Não queria a sugerida autodestruição<sup>21</sup>. Nosso protagonista sem nome, até então, não conhecia a si mesmo, mas acreditava conhecer. Suas experiências e desejos contrariavam a quem ele veementemente enaltecia, o “Senhor Durden”<sup>22</sup>. Em um diálogo<sup>23</sup> com o detetive, por conta do evento da explosão de seu apartamento, *Narrador* ressalta, sob a desconfiança do oficial da lei, que ele jamais teria explodido sua própria residência, pois amava àquilo tudo, tudo fazia parte dele, tudo *era* ele.

É possível identificar que, entre os protagonistas, acontecem conflitos referentes às noções de expectativas e são elas que dificultam a definição exata do prognóstico sobre os acontecimentos no futuro. Mesmo Tyler já tendo realizado um prognóstico do plano e sobre como as coisas acabariam, antes mesmo de *Narrador* conhecê-lo, nenhum dos dois possuía a certeza do futuro catastrófico. Cabe ressaltar que tudo isso ocorre porque não há uma adesão de sua parte ao projeto, verificando que o *Project Mayhem* está em um plano maior do que *Narrador* jamais imaginou ou cogitou, embora não passasse da criação inconsciente do protagonista sem nome. E é aqui que nos deparamos com o dilema da tensão.

[...] é a tensão entre experiência e expectativa que, de uma forma sempre diferente, suscita novas soluções, fazendo surgir o tempo histórico. Isto se pode mostrar com particular clareza — para apresentarmos um último exemplo — na estrutura de um prognóstico. O teor de verossimilhança de um prognóstico não se baseia em primeiro lugar naquilo que alguém espera. É possível se esperar também o

<sup>21</sup> “Eu não queria, mas Tyler explicou tudo, sobre não querer morrer sem cicatrizes, sobre estar cansado de ver apenas profissionais a lutar, e sobre querer saber mais sobre si próprio. Sobre a autodestruição”. Tradução nossa do original em inglês: “*I didn't want to, but Tyler explained it all, about not wanting to die without any scars, about being tired of watching only professionals fight, and wanting to know more about himself. About self-destruction*” (PALAHNIUK, 1996, p. 52).

<sup>22</sup> *Senhor Durden*: “*Mr. Durden, sir, I really admire what you're doing*”. Tradução nossa do original em inglês: “Senhor Durden, eu realmente admiro o que está fazendo” (PALAHNIUK, 1996, p. 187).

<sup>23</sup> “Digo ao detetive, não, não deixei o gás ligado e então deixei a cidade. Adorava a minha vida. Amava aquele condomínio. Adorava cada pedaço de mobília. Aquilo era toda a minha vida. Tudo, as lâmpadas, as cadeiras, os tapetes eram eu. Os pratos nos armários eram eu. As plantas eram eu. A televisão era eu. Fui eu que explodi. Não conseguia ver isso?”. Tradução nossa do original em inglês: “*I tell the detective, no, I did not leave the gas on and then leave town. I loved my life. I loved that condo. I loved every stick of furniture That was my whole life. Everything, the lamps, the chairs, the rugs were me. The dishes in the cabinets were me. The plants were me. The television was me. It was me that blew up. Couldn't he see that?*” (PALAHNIUK, 1996, p. 110-111).

inverossímil. A verossimilhança de um futuro previsto decorre, em primeiro lugar, dos dados anteriores do passado, cientificamente organizados ou não. O que antecede é o diagnóstico, no qual estão contidos os dados da experiência. Visto dessa maneira, o que estende o horizonte de expectativa é o espaço de experiência aberto para o futuro. As experiências liberam os prognósticos e os orientam (KOSELLECK, 2006, p. 313).

Uma das principais personagens dos grupos de autoajuda, mais especificamente no *brain parasites*, é a Chloe<sup>24</sup>. Ela, diferente dos personagens já citados (*Narrador*, Tyler e Marla), não é uma farsante. Chloe realmente está morrendo, como o próprio *Narrador* ressalta quando diz: “Tudo bem que naquela filosofia cult todos estamos morrendo, mas Marla não, não da mesma forma que Chloe estava morrendo” (PALAHNIUK, 1996, p. 37)<sup>25</sup>. Chloe aparece na narrativa como aquela que “não tem mais medo da morte”<sup>26</sup>, mas que anseia ter uma última relação sexual, caracterizando de algum modo a sua forma de aproveitar seus últimos meses ou dias de vida. Ela é a personagem que está se decompondo e morrendo a cada dia, mencionada pelo protagonista como um “pequeno

---

<sup>24</sup> “A pequena mulher esqueleto chamada Chloe, com a parte de trás da calça pendurada, triste e murcha, ela me diz que a pior coisa a sobre os parasitas em seu cérebro é que ninguém quer transar com ela. A garota está tão perto da morte que seu seguro de vida já pagou setenta e cinco mil dólares, mas tudo o que a Chloe quer é foder uma última vez. Nada de intimidade, apenas sexo. O que um cara diz numa situação dessas? Digo, o que se pode dizer? Todo esse papo de morte começou com Chloe se sentindo um pouco cansada e agora ela está muito entediada para realizar o tratamento. Filmes pornô, sim, ela tem filmes pornográficos no apartamento. [...] Normalmente, em uma situação eu teria tido uma ereção. Nossa Chloe, contudo, é um esqueleto mergulhado em cera amarela. A Chloe com o aspecto que tem, eu não sou nada. Nem sequer nada. Ainda assim, o ombro da Chloe toca o meu quando nos sentamos em círculo no tapete de ‘shag’. Fechamos os nossos olhos. Esta foi a vez da Chloe nos conduziu em meditação guiada, e ela levou-nos a entrar no jardim da serenidade. Chloe conduziu-nos a subir a colina até ao palácio das sete portas. Dentro do palácio estavam as sete portas, a porta verde, a porta amarela, a porta laranja, e Chloe orientou-nos a abrir cada porta, a porta azul, a porta vermelha, a porta branca, e a encontrar o que lá estava”.

Tradução nossa do original em inglês: “*The little skeleton of a woman named Chloe with the seat of her pants hanging down sad and empty, Chloe tells me the worst thing about her brain parasites was no one would have sex with her. Here she was, so close to death that her life insurance policy had paid off with seventy-five thousand bucks, and all Chloe wanted was to get laid for the last time. Not intimacy, sex. What does a guy say? What can you say, I mean. All this dying had started with Chloe being a little tired, and now Chloe was too bored to go in for treatment. Pornographic movies, she had pornographic movies at home in her apartment. [...] Normal times, I'd be sporting an erection. Our Chloe, however, is a skeleton dipped in yellow wax. Chloe looking the way she is, I am nothing. Not even nothing. Still, Chloe's shoulder pokes mine when we sit around a circle on the shag carpet. We close our eyes. This was Chloe's turn to lead us in guided meditation, and she talked us into the garden of serenity. Chloe talked us up the hill to the palace of seven doors. Inside the palace were the seven doors, the green door, the yellow door, the orange door, and Chloe talked us through opening each door, the blue door, the red door, the white door, and finding what was there*” (PALAHNIUK, 1996, p. 19-20).

<sup>25</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*Okay in that brainy brain-food philosophy way, we're all dying, but Marla isn't dying the way Chloe was dying*” (PALAHNIUK, 1996, p.37)

<sup>26</sup> “A última vez que eu estive aqui, a mulher chamada Chloe disse que tinha uma única boa notícia. Levantou apoiando-se nos braços da cadeira de madeira e disse que não tinha mais medo da morte”. Tradução nossa do original em inglês: “*The last time I was here, the woman named Chloe announced the only good news she had. Chloe pushed herself to her feet against the wooden arms of her chair and said she no longer had any fear of death*” (PALAHNIUK, 1996, p. 35).

esqueleto de mulher”, tal como mencionamos na nota de rodapé 23 deste texto. Chloe não vislumbra um horizonte de expectativa longo ou projeta algo distante, tem anseios, mas entende de algum modo que a capacidade do futuro se modificar, em seu caso é invariável.

[...] não se pode conceber uma relação estática entre espaço de experiência e horizonte de expectativa. Eles constituem uma diferença temporal no hoje, na medida em que entrelaçam passado e futuro de maneira desigual. Consciente ou não, a conexão que criam, modificando-se, possui uma estrutura de prognóstico. Talvez tenhamos ressaltado uma característica do tempo histórico que pode indicar sua capacidade de se modificar (KOSELLECK, 2006, p. 313-314).

Portanto, *Narrador* constrói coletivamente em seu espaço de experiência, nos grupos de apoio, uma espécie de bem-estar próprio, entendendo que o sofrimento e o fim próximo dos enfermos, que constituem parte desse estado de plenitude, passa a curar sua narcolepsia e insônia. No entanto, esse processo de cura é interrompido por Marla, a personagem que, assim como *Narrador*, parasiteia dentro dos grupos a fim de usufruir da deterioração dos sujeitos que não vislumbram de um futuro sem comisseração. Estes indivíduos, tal como Chloe, aceitam pela autoajuda, na troca de experiências, mediante a desabafos otimistas, o fim, a morte.

### **1.3. Do câncer de testículo ao Clube da Luta: conhecendo o segundo espaço de experiência.**

Neste subcapítulo buscaremos dar continuidade ao que já estávamos fazendo: traçar uma trajetória dos espaços de experiências explicitando os momentos, levantando questões e argumentos responsáveis sobre cada um. Agora nos atentaremos a descrever sobre o segundo espaço, local em que ocorrem as transgressões feitas pelos protagonistas. Um ambiente só de homens voltado para os mesmos. Aqui ressaltamos o papel desses sujeitos, as intencionalidades e subjetividades presentes sobre e no Clube da Luta. Esta parte do texto é importante para que, posteriormente, no próximo capítulo, possamos debater sobre os modelos e sobre a crise dessa masculinidade.

Mas voltemos ao ponto de inflexão da experiência de *Narrador* nos grupos de apoio. Com a interrupção de Marla Singer, *Narrador* não mais conseguia sentir a paz de espírito ocasionada pelos encontros e esse incômodo profundo do protagonista marca a manifestação e desenvolvimento de seu transtorno de personalidade. Essa etapa da narrativa de *Fight Club*

caracteriza a realização do principal conflito do romance, claramente acompanhado da transformação vagarosa, porém eufórica, de *Narrador*.

Na procura pelo encontro de algo que substituísse os grupos e sanasse o seu incômodo, excluindo Marla totalmente de sua vida, *Narrador* tenta criar uma forma de escapar desse dilema de ter de conviver com alguém tão semelhante em relação a sua prática, alguém que não estava sofrendo de verdade, mas que se aproveitava da fragilidade humana ante à morte. Na tentativa de se livrar da situação desagradável, *Narrador* reconhece que se faz necessário a criação de alternativas suficientemente capazes de preencher a lacuna do problema. A questão agora é que evitar um problema não o soluciona. No caso do protagonista sem nome, o que ocorre é a instauração de um dilema muito maior.

Tyler Durden surge na narrativa como uma pessoa real, mas sua existência é evidenciada a partir de um diálogo nada amigável. O alterego de *Narrador*, um transtorno de identidade dissociativa, é o resultado da tal busca que mencionamos. Existem pelo menos três momentos na trama em que *Narrador* diz conhecer Tyler e isso nos dá pistas de que nem mesmo ele sabe o momento exato e verdadeiro desse encontro. Uma das primeiras é quando o personagem sem nome em um momento de reflexão é tomado por um desejo profundo de morte, ansiando pela queda do avião em que estava.

Você acorda no aeroporto internacional Air Harbor. Em cada decolagem e pouso, quando o avião se inclina muito em um dos lados, eu rezo por uma batida. Aquele momento cura a minha narcolepsia e a insônia, quando podemos morrer indefesos como se fôssemos cigarros humanos depositados dentro da fuselagem. Foi assim que conheci Tyler Durden (PALAHNIUK, 1996, p. 25)<sup>27</sup>.

Esse encontro é muito importante para que compreendamos a criação do Clube da Luta. O que identificamos enquanto um segundo espaço de experiência é, na realidade, o resultado da formação dos protagonistas. Tyler é tudo que *Narrador* gostaria de ser e que, porém, não consegue, por conta de quem ele é enquanto ego. *Narrador* trabalha em uma empresa que faz campanha de recall de automóveis, enquanto seu oposito vive da produção de sabonetes artesanais. Existem diversos conflitos e estados de admiração de *Narrador* em relação à Tyler, o que geralmente ocorre

---

<sup>27</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*You wake up at Air Harbor International. Every takeoff and landing, when the plane banked too much to one side, I prayed for a crash. That moment cures my insomnia with narcolepsy when we might die helpless and packed human tobacco in the fuselage. This is how I met Tyler Durden*” (PALAHNIUK, 1996, p. 25).

na casa destruída na Paper Street, ambiente em que residem depois do incidente do incêndio do apartamento de *Narrador*. A casa mencionada também pode ser vista como um espaço fixo de pretensões que, para Tyler, significa o desenvolvimento e a expansão do Clube da Luta, mas que, para *Narrador*, pode ser encarado como a aproximação, a priori, de um homem com o seu herói.

O Clube da Luta pode ser entendido como um espaço de experiência<sup>28</sup> capaz de reavivar, transformando os sujeitos que o frequentam. Comparado a uma igreja, assim como nos encontros dos grupos de apoio, ele é o ponto chave da libertação para o futuro, mudança de vida drástica dos sujeitos que a frequentam supondo progresso. A violência, bastante presente na trama, tem um outro uso que não deve ser afirmado como algo negativo, mas, muito pelo contrário, algo positivo, segundo a proposta e as pretensões de Tyler, seu criador.

O futuro desse progresso é caracterizado por dois momentos: por um lado, pela aceleração com que se põe à nossa frente; por outro lado, pelo seu caráter desconhecido. Pois o tempo que se acelera em si mesmo, isto é, a nossa própria história, abrevia os campos da experiência, rouba-lhes sua continuidade, pondo repetidamente em cena mais material desconhecido, de modo que mesmo o presente, frente à complexidade desse conteúdo desconhecido, escapa em direção ao não-experimentável (KOSELLECK, 2006, p. 36).

Quando pensamos sobre a percepção do progresso moderno no mundo contemporâneo, em nosso presente atual, identificamos que ele não se encaixa mais nesse tempo e por isso necessita de uma outra leitura ou de uma interpretação distinta. O que podemos entender é que, atualmente, falamos de “presentismo”, que é a nossa percepção atual sobre o presente ligada ao progresso como ferramenta de vislumbre. Na narrativa, a velocidade em que os acontecimentos ocorrem marca um processo que podemos entender como a superação de um regime de historicidade. Essa noção de regime, articulada pelo teórico François Hartog (2015, p. 37), serve ao historiador como forma de apreender não apenas o tempo histórico, mas de superá-lo, identificando-o como um momento de crise do tempo.

Formulada a partir de nossa contemporaneidade, a hipótese do regime de historicidade deveria permitir o desdobramento de um questionamento historiador sobre nossas relações com o tempo. Historiador, por lidar com vários tempos, instaurando um vaivém entre o presente e o passado, ou melhor, passados, eventualmente bem distanciados, tanto no tempo quanto no espaço. Este movimento é sua única especificidade. Partindo de diversas

---

<sup>28</sup> Entendemos o espaço de experiência, a partir do referencial Koselleck (2006), enquanto o processo em que o indivíduo traz todos os elementos que conferem sentido a essa experiência que ele vive em um determinado momento, ou seja, no seu tempo presente, que nada mais é que o passado que se torna atual.

experiências do tempo, o regime de historicidade se pretenderia uma ferramenta heurística, ajudando a melhor apreender, não o tempo, todos os tempos ou a totalidade do tempo, mas principalmente momentos de crise do tempo, aqui e lá, quando vêm justamente perder sua evidência as articulações do passado, do presente e do futuro. Isso não é inicialmente uma "crise" do tempo?

Em *Fight Club*, o presentismo é marcado pela não aceitação do presente e muito menos do futuro, isso porque nos discursos dos personagens sobre a geração e sobre o atual momento em que vivem, não encontram sentido ou propósito e, portanto, pretendem superar a noção romantizada por tempos de outrora, como na modernidade, que trazia fortemente a propulsão de progresso. O rompimento com os regimes de historicidade da modernidade desponta, na obra, um projeto descrente sobre a ciência ou o desenvolvimento industrial focando na transformação de novos sujeitos indefinidos.

O progresso, para Tyler, tem o sentido de uma superação daquilo que o homem indefinível estadunidense do século XX vivenciou, possibilitando um estado de bem-estar perfeito e completo que utiliza da autodestruição do indivíduo como superação do homem consumista, para que as coisas não mais sejam tão díspares e desiguais. Tyler, enquanto uma entidade, professa sobre um lugar em que não mais os indivíduos estarão presos aos seus empregos e, ao mesmo tempo, propõe uma salvação ainda em vida terrena.

Os homens<sup>29</sup> que frequentam o clube transformam-se em máquinas prontas para viver qualquer situação no mundo. As regras existentes, a partir de diálogos entre os protagonistas, foram criadas como mandamentos aos iniciados e frequentadores. Vê-se aí a aproximação com uma igreja e seus cultos religiosos como já mencionado aqui e verificável<sup>30</sup> também na narrativa. O espaço do clube serve não apenas para sociabilidade dos sujeitos, mas também para os condicionar à filosofia e ao estilo de vida de Tyler. A simplicidade existente nas regras produz um sentido de realização

---

<sup>29</sup> “Você não se sente tão vivo como se sente no clube da luta. Quando é você e outro cara naquela única luz no meio e todos os outros estão assistindo. O clube da luta não tem a ver com ganhar ou perder as lutas. Clube da luta não é sobre palavras. Você vê um cara vir aqui pela primeira e a bunda dele parece uma massa de pão branco. Você vê esse mesmo cara seis meses depois, e ele parece esculpido em madeira maciça. Esse cara acredita que pode lidar com qualquer coisa”. Tradução nossa do original em inglês: “*You aren't alive anywhere like you're alive at fight club. When it's you and one other guy under that one light in the middle of all those watching. Fight club isn't about winning or losing fights. Fight club isn't about words. You see a guy come to fight club for the first time, and his ass is a loaf of white bread. You see this same guy here six months later, and he looks carved out of wood. This guy trusts himself to handle anything*” (PALAHNIUK, 1996, p. 51).

<sup>30</sup> “Aqui há barulhos e grunhidos como acontecem na academia, mas o clube da luta não tem a ver com beleza. Há gritos histéricos em outras línguas como em uma igreja, e quando você acorda no domingo à tarde você se sente salvo”. Tradução nossa do original em inglês: “*There's grunting and noise at fight club like at the gym, but fight club isn't about looking good. There's hysterical shouting in tongues like at church, and when you wake up Sunday afternoon you feel saved*” (PALAHNIUK, 1996, p. 51).

efetiva, mas, mesmo assim, acaba ocorrendo o descumprimento das duas primeiras, responsáveis por tratarem de um clube que deve ser encarado como confidencial aos membros. “‘A primeira regra do clube da luta é que você não fala sobre o clube da luta. A segunda regra sobre o clube da luta’ Tyler exclama, ‘você não fala sobre o clube da luta’” (PALAHNIUK, 1996, p. 50)<sup>31</sup>.

O que realmente importa para Tyler é que aconteça o processo de transformação dos membros do clube, a partir da transgressão presente na violência física utilizada uns contra os outros. Essa libertação poder ser vista também como uma forma de adesão a uma nova ideologia que sobreponha as particularidades dos sujeitos, propondo, aos que a aderem, uma identidade digna de um membro, ressignificando suas vidas, diferenciando-as das dos que estão fora do clube. O abandono da vida terrena e dos bens materiais, como já descrito, tem a sua finalidade racional que é a de radicalizar os comportamentos que são instruídos e justificados por Tyler como sendo ideais. O que o protagonista Tyler imputa ao *Narrador* pode ser evidenciado como uma ideia de progresso, ideia esta que tem como premissa o aprimoramento do sujeito pela “autodestruição”, como uma forma melhor de vida terrena.

Do ponto de vista da terminologia, o ‘*profecias*’ espiritual foi substituído por um ‘*progressus*’ mundano. O objetivo de uma perfeição possível, que antes só podia ser alcançado no além, foi posto a serviço de um melhoramento da existência terrena, que permitiu que a doutrina dos últimos fins fosse ultrapassada, assumindo-se o risco de um futuro aberto (KOSELLECK, 2006, p. 316).

Tyler, sendo o oposto de seu ego (*Narrador*), opõem-se também de outras formas, não apenas no estilo de vida consumista, mas enquanto profissional liberal. Além de fabricarem sabão, trabalharem como projecionistas e garçons, eles precisam se dedicar apenas ao clube. É assim que *Narrador* se confronta diante de seu chefe, chantageando-o para manter o clube e poderem abrir outros clubes em várias cidades pelos Estados Unidos. O Clube da Luta se tornou grande demais para ser parado e as ambições dos dois personagens tomaram proporções que vislumbravam para além da “vida em miniatura”<sup>32</sup> e medíocre que, até então, seus membros levavam. Tyler sabia que

<sup>31</sup> Tradução nossa do original em inglês: “‘*The first rule about fight club is you don't talk about fight club. The second rule about fight club,*’ Tyler yells, ‘*is you don't talk about fight club*’” (PALAHNIUK, 1996, p. 50).

<sup>32</sup> “O charme de viajar é que em todos os lugares que vou acabo por encontrar a vida em miniatura. No hotel, encontro minisabonetes, minishampoos, minimanteiga, minixaguante bucal e uma escova de dentes descartável. Apertado em sua poltrona de classe econômica é como se fosse um gigante. O problema são os ombros grandes demais. Suas pernas de Alice no País das Maravilhas, de repente, são tão compridas que encostam nos pés da pessoa da frente. Jantar chega, é uma miniatura do faça-você-mesmo de Frango Cordon Bleu, como um quebra-cabeça para manter você ocupado”. Tradução nossa do original em inglês: “*The charm of traveling is everywhere I go, tiny life. I go to the hotel, tiny soap,*

criar algo irreduzível e irrefreável resolveria não só a questão do conflito com seu ego, mas o da civilização.

#### 1.4. Do Clube da Luta ao *Project Mayhem*: experiência e expectativa

O objetivo deste subcapítulo é relatar a passagem dos espaços de experiências aqui já apresentados anteriormente para o projeto maior: o *Project Mayhem*<sup>33</sup>. Tendo como propósito uma ampliação do segundo espaço de experiência, o projeto é categorizado como um horizonte de expectativas. Apresentaremos aqui como se dá a estruturação desse horizonte, quais ambições levaram Tyler a planejar todo o projeto, de que maneira a perspectiva de *Narrador* acerca do projeto dialoga com a de seu alterego e quais as consequências desse encontro de repertórios de ideias contraditórias. A importância desse subcapítulo para a Dissertação apresentada, caracteriza-se como o pontapé inicial para que possamos adentrar a um dos elementos que compõem a problemática da pesquisa, questionando e debatendo a respeito da crise da masculinidade.

Diante de toda a trajetória de *Narrador*, em seus espaços de experiências e seu compartilhamento com outros personagens secundários da narrativa, entendemos, então, que essas no todo já foram compartilhadas, projetadas e idealizadas. Como entendimento de uma realização dos objetivos de ressignificar o homem na história, é necessário a obtenção de uma motivação a mais para se dar continuação a algo já em andamento: com a irrealização do segundo espaço, concretiza-se a criação de um projeto maior, o *Project Mayhem*. Tal projeto visa a caracterização de um horizonte de expectativas na obra de Palahniuk, vislumbrando o planejamento de algo maior, de uma superação do que era o segundo espaço de experiência.

O que nos chama atenção no romance, quando o pensamos historicamente, é que seu sentido e proposta falam sobre o que Hartog (2015, p. 103) chamou de rupturas do tempo. Para ele, tais rupturas podem ser entendidas como momentos específicos da história que desenvolvem e

---

*tiny shampoos, single-serving butter, tiny mouthwash and a single-use toothbrush. 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 mile so long they touch the feet of the person in front. Dinner arrives, a miniature do-it-yourself Chicken Cordon Bleu hobby kit, sort of a put-it-together project to keep you busy*" (PALAHNIUK, 1996, p. 28).

<sup>33</sup> “Quando Tyler inventou o “Projeto de Ações Violentas” não tinha nada a ver com outras pessoas. Tyler não se importava se outras pessoas se machucassem. O objetivo era ensinar a cada homem no Projeto que ele tinha o poder para controlar a história. Nós, cada um de nós, pode controlar o mundo”. Tradução nossa do original em inglês: “*When Tyler invented Project Mayhem, Tyler said the goal of Project Mayhem had nothing to do with other people. Tyler didn't care if other people got hurt or not. The goal was to teach each man in the project that he had the power to control history. We, each of us, can take control of the world*” (PALAHNIUK, 1996, p. 122).

instauram, assim, um novo regime de historicidade. Esse regime pode ser interpretado a partir da ideia do *Project Mayhem*, que carrega em si a transformação estrutural por meio do caos. Deste modo, entrepõe-se, a partir de uma aceleração do tempo, agressivamente, um rompimento entre experiência e horizonte de expectativa.

[...] aprofundam-se uma distância e uma tensão entre o campo da experiência dos indivíduos e seu horizonte de expectativa. Precisamente, o conceito moderno de história possibilita compreender esse distanciamento, dar conta dele e mesmo colocá-lo a serviço do progresso geral da história. Essas reflexões da escola histórica alemã, formuladas anteriormente, são realmente colocadas à prova na Revolução Francesa, que foi vivenciada por muitos como uma experiência de aceleração do tempo, acarretando uma brutal distensão e até uma ruptura entre o campo da experiência e o horizonte de expectativa.

No projeto criado por Tyler Durden, identificamos ainda, no segundo espaço de experiência de *Narrador*, a distribuição de tarefas, a qual se dá como um dos objetivos de seu alterego. Esse objetivo se denomina como a criação de um exército imensurável, o qual seria responsável por colocar em prática o seu planejamento de horizonte. Na casa abandonada localizada em Paper Street, é feito recrutamento de pessoas para que o exército seja estruturado, um conjunto de homens chamados de *space monkeys*<sup>34</sup>. Além de participarem de clubes da luta, os *space monkeys* precisam perder suas próprias identidades, entendendo que virariam sujeitos cujas diferenças não seriam perceptíveis. Esses possuem a marca de Tyler nas costas da mão, convivem na mesma casa abandonada, usam as mesmas roupas, os cabelos raspados, encarregam-se de realizarem plantios de ervas e de material para criação de sabões e bombas, os quais possuem a mesma base química para a criação de explosivos.

Tyler Durden, entretanto, precisava de uma criação maior, pois sentia que a satisfação da imensidade dos clubes da luta nas cidades estadunidenses não saciava seu gozo e essa incompletude do segundo espaço de experiência o incomodava. Sua satisfação se dá diante da construção de um futuro que acreditava ser o ideal, rompendo toda a criação de modelos e modos de vida que a

---

<sup>34</sup> Os “macacos espaciais” são indivíduos que se convertem ao clube e a Tyler e, posteriormente, compõem parte do exército na execução do “Projeto de Ações Violentas”. O nome “macaco espacial” é utilizado como forma de descrever indivíduos que se alienaram às causas do protagonista (Tyler), representando macacos que são lançados ao espaço, prontos para executarem qualquer tarefa sem questionar como aparece na citação: “Pense nos animais usados em testes de produtos. Pense nos macacos mandados para o espaço, – Sem morte, a dor e os sacrifícios deles. Jamais teríamos algo – Tyler completa.” Tradução nossa do original em inglês: “*Think about the animals used in product testing. Think about the monkeys shot into space. Without their death, their pain, without their sacrifice, Tyler says, ‘we would have nothing’*” (PALAHNIUK, 1996, p. 78).

sociedade cria e exige do sujeito. O horizonte de expectativas é estruturado, é um lugar já pensado e arquitetado por Tyler. A percepção que o sujeito desenvolve sobre o mundo contemporâneo<sup>35</sup> está bastante relacionada à noção de tempo, de modo que os anseios, os costumes e as práticas de antes agora dão lugar a outros, sendo sobrepostos por outros esquemas.

Não vivemos mais num mundo no qual tudo é ligado à percepção direta, à rara leitura de romances e de jornais ou a escuta, à noite, diante da lareira, das proezas do “Guerrin Meschino” ou das oitavas do Tasso. A imagem *que agora temos do mundo (num horizonte ampliado) é predominantemente indireta, pré-selecionada e formada pela sobreposição de múltiplos esquemas de produção e de reconstrução dos acontecimentos* (BODEI, 2001, p. 72-73).

Mesmo criticando fortemente o sistema econômico que predomina sobre a sociedade, o alterego de *Narrador* nos dá indícios de que o mesmo pratica algumas formas que compõe esse modelo capitalista, na medida em que o personagem se baseia na ideia de combate à alienação social, contraditoriamente alienando os sujeitos que rege para quebrar o regime e construir o *Project Mayhem*.

Quando Tyler diz que “Apenas depois de perdermos tudo [...] é que estaremos livres para fazermos qualquer coisa”<sup>36</sup>, vê-se a proximidade de um sentido teleológico, como ocorre na filosofia cristã. Tyler diversas vezes é retratado não apenas como um ideal de homem a ser seguido, mas até mesmo como uma entidade que projeta suas expectativas buscando por um fim pós ao caos, escatologicamente. O que os “macacos espaciais” e Tyler vivenciam, enquanto indivíduos que compartilhavam do mesmo espaço de experiência, evidencia a quebra ou a superação de uma masculinidade forjada pelo consumismo e pela modernidade, lançando expectativas referentes a um lugar perfeito indefinido. Lugar este de um retorno ao que foi idealizado, projetado e ensinado por Tyler aos seus discípulos.

A caracterização do projeto se dá ao entendimento de uma projeção de um horizonte, no qual o mundo retornaria a um estado comum, livre da sociedade de consumo contemporânea e de suas desigualdades econômicas. A ordenação de uma destruição da história do Estados Unidos, o

---

<sup>35</sup> Para a noção de “contemporâneo”, fazemos uso da reflexão de Agamben (2009, p. 59): “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”.

<sup>36</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*It's only after you've lost everything, [...] that you're free to do anything*” (PALAHNIUK, 1996, p. 70).

colapso da economia e o princípio do projeto, levariam à ressignificação do homem na história. Nas palavras do *Narrador*, em relação a como Tyler pensa, para que se alcance essa expectativa, é preciso que haja sacrifícios, assim como os macacos lançados ao espaço ou os sacrifícios humanos feitos no cume de uma montanha que possibilitaram o descobrimento do sabão: “Sem sua morte, sua dor, sem seu sacrifício, Tyler diz, nós não teríamos nada” (PALAHNIUK, 1996, p. 78)<sup>37</sup>.

Ressignificar o homem na história as histórias (no plural) guardavam a sabedoria acumulada pelos exemplos do passado para servir de guia à conduta presente, evitando a repetição dos erros e estimulando a reprodução do sucesso, a História (como um singular coletivo) tornou-se uma dimensão inescapável do próprio devir, obrigando toda ação social a assumir horizontes de expectativa futura que a inscrevam como um desdobramento consoante com o processo temporal (KOSELLECK, 2006, p. 11).

A presença da ausência de Tyler durante a prática do horizonte arquitetado se dá diante uma noite na qual *Narrador* realmente consegue dormir. O protagonista da narrativa começa a andar pela casa abandonada na qual vive, denominando-se como centro do projeto e, conscientemente, depara-se com uma quantidade enorme de *space monkeys* que residem no ambiente, todos cuja aparência e vestes são as mesmas, diferenciando-se apenas pelas atividades que realizam no *Project Mayhem*. A sua inserção no real faz com que *Narrador* comece a identificar o que está acontecendo, compreendendo toda a proporção de causa-consequência do projeto. Um dos eventos que causam esse choque em *Narrador* é a morte de Bob<sup>38</sup>, seu amigo, o qual conheceu em um dos grupos de apoio que frequentava. Na morte, descobre-se o verdadeiro nome de um membro do clube, Robert Paulson, que passa a se tornar um herói após o óbito<sup>39</sup>. Essa amizade entre o protagonista e Bob

<sup>37</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*Without their death, their pain, without their sacrifice, Tyler says, ‘we would have nothing’*” (PALAHNIUK, 1996, p. 78).

<sup>38</sup> “Na mão dele estava uma cicatriz do meu beijo. Do beijo de Tyler. O cabelo esculpido do grande Bob tinha sido raspado e suas impressões digitais tinham sido queimadas com soda. E era melhor se machucar do que ser preso, porque se você fosse preso, você estava fora do *Project Mayhem*, sem mais tarefas de trabalho em casa. Em um minuto, Robert Paulson era o centro quente em que a vida do mundo se aglomerava, e no momento seguinte, Robert Paulson era um objeto. Depois do tiro do policial, o incrível milagre da morte”. Tradução nossa do original em inglês: “*On his hand was a scar from my kiss. From Tyler's kiss. Big Bob's sculpted hair had been shaved off and his fingerprints had been burned off with lye. And it was better to get hurt than get arrested, because if you were arrested, you were off Project Mayhem, no more home work assignments. One minute, Robert Paulson was the warm center that the life of the world crowded around, and the next moment, Robert Paulson was an object. After the police shot, the amazing miracle of death*” (PALAHNIUK, 1996, p. 177).

<sup>39</sup> “Seu nome é Robert Paulson. E a multidão grita: ‘Seu nome é Robert Paulson’. Os líderes gritam: ‘Ele tem 48 anos’. Ele tem 48 anos e fazia parte do clube da luta. Ele tem 48 anos e fez parte do *Project Mayhem*. Só na morte teremos nossos próprios nomes, já que só quando morremos não fazemos mais parte do esforço. Na morte nos tornamos heróis”. Tradução nossa do original em inglês: “*His name is Robert Paulson’. And the crowd yells, ‘His name is Robert Paulson’. The leaders yell, ‘He is forty-eight years old’. And the crowd yells, ‘He is forty-eight years old’. He is forty-*

serão melhor abordadas no “Capítulo II”, mais especificamente, no subcapítulo “2.3. Músculos: *His name is Robert Paulson*”.

Quando nos referimos ao conceito de sujeito enquanto consciente, o estar consciente é, em primeiro lugar, uma expressão puramente descritiva, que invoca uma percepção imediata e segura (FREUD, 2011, p. 16), estado psíquico que o protagonista até então desconhecia, devido à manipulação causada pelo seu alterego. Percebendo que, enquanto *Narrador*, não possui voz ativa sobre os personagens da narrativa, o mesmo começa a iniciar uma busca por Tyler, personagem que havia sumido. Sua busca consiste em ir a todos os bares e lugares que exerciam a prática do Clube da Luta, o que contribui para o despertar de um conflito interno em si próprio.

Os conflitos internos citados, dar-se-ão diante de uma ruptura entre consciente e inconsciente. Freud em sua obra *O Eu e o Id*, traz-nos a ideia de que o reprimido, é para nós, o protótipo de inconsciente (FREUD, 2011, p. 17). Lacan por sua vez, em seu 3º seminário de *As Psicoses*, diz que o inconsciente é uma linguagem que, mesmo que seja articulada, nem por isso é reconhecida (LACAN, 1985, p. 20). Compreendendo o inconsciente como uma estrutura em que se encontra o que foi reprimido e também como lugar da linguagem. Aparecendo quando esta se torna estranha, tem-se mais clareza sobre o rito de passagem que acontece no transtorno de *Narrador*, quando ele se propõe a encontrar Tyler.

Esses confrontos são eventos psíquicos marcados pela passagem do seu verdadeiro e mais profundo *eu* para a camada da superfície. A sociedade em que está inserido um sujeito é a causa de toda sua construção enquanto ser social, pois é a partir do contato que se dá com o Outro que sua personalidade e subjetividade são moldados. À representação da sociedade, das ordens e das instituições providas por ela, podemos chamar de o Outro, por meio de um viés lacaniano. Esse Outro, certamente, é aquele de que, ao longo dos anos, cremos estar acostumados a nos distinguir, assim como nos identificar com nosso semelhante. É um Outro como lugar do significante (LACAN, 2005, p. 33).

Considerando todo o ambiente que gira em torno da história, desde o contexto de publicação da obra até a crítica que Tyler faz à sociedade capitalista durante toda a narrativa, tem-se a compreensão de toda a frustração apresentada por *Narrador* diante a vida consumista e monótona

---

eight years old, and he was part of fight club. He is forty-eight years old, and he was part of Project Mayhem. Only in death will we have our own names since only in death are we no longer part of the effort. In death we become heroes. And the crowds yell, ‘Robert Paulson’. And the crowds yell, ‘Robert Paulson’. And the crowds yell, ‘Robert Paulson’. (PALAHNIUK, 1996, p. 176).

que levava, o que encaminhou a um desaparecimento do seu ser, o qual foi moldado pela sociedade em que ele mesmo reside. Nessa dimensão do Outro encontramos nosso lugar, e mais, nosso lugar eficaz, na medida em que sabemos compreendê-la sem reducionismos (LACAN, 2005, p. 68).

Como uma tentativa de bloqueio do real, *Narrador* acaba por mostrar o desenvolvimento do seu transtorno e o surgimento de Tyler. Não se compreendendo mais, corroborou com o desaparecimento do seu *eu externo* para uma reversão com seu *eu interno*. No *eu* forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do *eu*, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho da censura psíquica e torna-se familiar à nossa consciência (FREUD, 2010, p. 246). Nasce, então, o seu duplo, formado por uma espécie de *eu ideal*: Tyler Durden.

Dizem que o Ideal do Eu provém de uma identificação tardia e que esta se acha ligada à relação terceira do Édipo e que nela se misturam, de maneira complexa, desejo e rivalidade, agressão e hostilidade. Desenrola-se alguma coisa, um conflito, cujo desfecho é balanceado (LACAN, 1999, p. 301). Em tal colocação, predispõe-se a conexão de uma busca por um desejo, sendo este ligado a alguma coisa em sua aparência e, para dizermos a palavra exata, sua “máscara” (LACAN, 1999, p. 331). A consequência disso é marcada pelo surgimento do que se denomina como seu desejo mais radical, situado no inconsciente. Ante a história do romance aqui já apresentada, identificamos o desejo de *Narrador* como sendo a realização dos anseios de Tyler Durden tal qual forjados, projetando todo o horizonte de expectativas aqui evidenciado. O “desejo estrangeiro” de *Narrador* é representado na narrativa por Tyler Durden.

É essa imagem que se fixa, eu ideal, desde o ponto em que o sujeito se detém como ideal do eu. O eu, a partir daí, é função de domínio, jogo de imponência, rivalidade constituída. Na captura de que sofre de sua natureza imaginária, ele mascara sua duplicidade, qual seja, que a consciência com que ele garante a si mesmo uma existência incontestável [...] não lhe é de modo algum imanente, mas transcendente, uma vez que se apoia no traço unário do ideal do eu [...] (LACAN, s./d., p. 823).

Na medida em que o protagonista inicia a procura pelo seu alterego, as pessoas que ocupam os lugares pelos quais este transita, começam a chamá-lo de “*Mr.*”. Tal codinome atribuído a *Narrador* se desenvolve como um obstáculo criado pelo seu inconsciente (Tyler), na intenção de que o ego não descobrisse o que realmente estava acontecendo. *Narrador* começa a fragilizar a barreira criada pelo seu alterego, ao passo que as emoções e sensações que sentia ao passar pelos

lugares e quando era chamado de “*Senhor*”, começam a fazê-lo se questionar, entendendo que Tyler, na verdade é sua projeção, seu duplo, gerando, assim, uma dispersão do simbólico e inserção no real. Isto se nota pela fala do protagonista: “Se você pode acordar em um lugar diferente, se você pode acordar em um tempo diferente. Por que você não pode acordar como uma pessoa diferente?”<sup>40</sup>.

Após realizar passagens por diferentes bares de clubes de luta, em diversas cidades nos Estados Unidos, *Narrador* acaba por encontrar um barman que é a peça chave para que eventos inconscientes passem para seu pré-consciente, fazendo-o despertar conscientemente de tudo que acabara de acontecer. Segundo Gomes (2003), alguma qualidade associada a esses processos pré-conscientes seria necessária para sua identificação pela consciência e, segundo Freud (1900/1982, p. 547; 554), as representações de palavras seriam suficientes para isso.

As palavras que o barman utiliza no diálogo entre ele e o protagonista se tornaram essenciais para que *Narrador* despertasse, ou seja, compreende-se que seu duplo estava o controlando e que ele próprio o havia criado em forma de um sujeito animado, de um ideal satisfatório, para que pudesse, assim, eliminar toda a frustração e angústia que o real lhe causava. A fala principal do barman (“Você estava de pé onde você está agora, você me perguntou sobre uma batida da polícia e você me perguntou quantos caras novos entraram no clube de luta”)<sup>41</sup> faz com que *Narrador* perceba o que está acontecendo, entendendo que não eram apenas mais algumas sensações estranhas que o constituíam como sujeito na narrativa, mas sim, um plano de realidade que o próprio desconhecia.

O próprio *Narrador*, enquanto personagem, tenta de alguma forma desdobrar sua própria consciência para acreditar que a cura do seu distúrbio do sono estava sanada no momento em que conheceu Tyler. Em um dos pensamentos do protagonista, durante o trecho da procura pelo alterego, o mesmo reflete: “Eu pergunto, então onde está Tyler? [...] Pergunto, estamos indo ver Tyler?”<sup>42</sup>. Isso evidencia o fato de que, na verdade, *Narrador* nunca foi curado, pois do ponto de vista da psiquiatria, tal distúrbio não possui cura, mas apenas tratamento. O primeiro espaço de

---

<sup>40</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*If you can wake up as a different place, if you can wake up in a different time. Why can't you wake up as a different person?*” (PALAHNIUK, 1996, p. 157).

<sup>41</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*Thursday night, you were standing right here you are now and you were asking me about the police crackdown, had you were asking me how many guys we had to turn away from the Wednesday night fight club*” (PALAHNIUK, 1996, p. 158).

<sup>42</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*I ask, so where's Tyler? [...] I ask, are we going to see Tyler?*” (PALAHNIUK, 1996, p. 138-139).

experiência funcionava como um tratamento para o personagem, porém, há a interrupção desse processo quando Marla entra nos grupos de apoio. Para fugir daquilo que o incomodava, optou por buscar outra maneira que contribuísse com seu tratamento, o que acabou o levando para seu segundo espaço de experiência, no qual ocorre a autossabotagem do alterego, criando um outro ideal e perfeito na visão de *Narrador*, para que este se ocupasse e acreditasse que estava dormindo, enquanto atuava como Tyler. Deste modo, planeja todo seu segundo espaço de experiência, a projeção, construção e prática do seu horizonte de expectativa.

Ao tomar consciência, *Narrador* entende a dimensão da projeção de Tyler e de todo seus intuitos com a construção de clubes da luta e o desenvolvimento do *Project Mayhem*. Acaba, então, por gerar uma contradição de ideias entre protagonista e alterego, ocasionando os conflitos finais da trama. *Narrador* tenta assegurar que o horizonte de expectativas manipulado por Tyler não aconteça, evitando toda a catástrofe e desastre que estava por vir, despertando, então, um confronto do *eu* do protagonista contra seu *eu* mais profundo.

Mas o que o protagonista não contava era que uma segunda autossabotagem havia sido realizada, caracterizada na narrativa como uma atitude de Tyler para impedir que *Narrador* conseguisse dar fim ao *Project Mayhem* e acabar com todo o horizonte que arquitetava. Por fazer parte de um sujeito e ser compreendido como um alterego, Durden tinha consciência de que ele mesmo era apenas uma projeção, uma criação idealizada. Sendo assim, por fazer parte de um domínio maior do *eu* de *Narrador*, Tyler já sabia de seus passos futuros e já contava com o despertar de seu ego. Por isso, tomou medidas contra si próprio para que seu horizonte de expectativas não fosse destruído, pois queria acreditar que a idealização de um mundo no qual a existência do capitalismo e modelos sociais não existissem. E isso seria uma ficção perfeita, ao seu ver: destruir a vida que o protagonista possuía. O *eu* aparece sempre contra si mesmo, o que nos dá a noção de contradição de ideias entre os dois personagens que compõe a narrativa.

A segunda autossabotagem do alterego contra seu ego consiste em um controle de todas as regras que asseguravam a realização do projeto que, mesmo sendo simples, serviam para que ninguém o conseguisse burlar, até mesmo ele próprio. Já sabendo que, a qualquer momento, o protagonista poderia retornar à realidade e compreender tudo que estava acontecendo, principalmente, compreendendo o fato de que Tyler não era real e tentaria, de algum modo, entrar em um conflito para que pudesse o destruir, o alterego ordena que, se qualquer indivíduo tentasse ir contra seu projeto, o mesmo deveria arcar com as consequências. Quando se vê na armadilha, o

modo de defesa de *Narrador* é tentar agir como se estivesse sendo Tyler, para que possa ter voz ativa sobre os *space monkeys* que, como previsto, obedecem-no.

Em vista disso, podemos perceber a constituição de um horizonte de expectativa que anseia o colapso da economia e o fim da civilização, denominado de *Project Mayhem*. Esse projeto, que é a última etapa do próprio clube criado por Tyler, vislumbra um fim utópico e distópico, pois é por meio do caos produzido no presente que se executam os objetivos a serem alcançados. É ele, o horizonte de expectativa que norteia as ações dos indivíduos no presente e que condiciona os atos dos personagens baseados em seus anseios, agora no plano do futuro. As indagações, afinal, são sobre ações relacionadas a quais modelos de masculinidade? Quais modelos são construídos quando se estabelece, paralelamente, esse tempo histórico distópico? É com base nesse assunto que comporemos o “Capítulo II” do texto.

Também será contemplada, nos próximos capítulos, as noções das figuras do pai e de Deus, que estão intimamente ligadas com a mencionada crise da masculinidade, compondo parte do processo de mudança do protagonista *Narrador*. Em outros momentos do livro, aparece essa relação, como quando o mecânico do Clube da Luta diz à narrador: “Se você é homem, é cristão e vive na América, seu pai é o seu modelo de Deus. E se você não conheceu seu pai, se ele desapareceu, morreu ou quase nunca está em casa, no que acredita em relação a Deus?”<sup>43</sup>. A massificação e homogeneização de um tipo de masculinidade para os estadunidenses do século XX fez com que o homem procurasse pôr em xeque a questão da busca por uma identidade, o que coloca sobre os indivíduos meios ideológicos que levam esses sujeitos à superação dos dilemas comuns sobre virilidade e masculinidade.

Em virtude dos fatos mencionados é que apresentamos parte dos problemas a serem investigados posteriormente, obviamente, de modo a estabelecer relações com a questão da temporalidade distópica aqui já apresentada. Em vista dos argumentos discorridos, questionamos: quais modelos de masculinidade subjazem à narrativa? Estão ancorados em qual ideia de tempo histórico? Tudo isso tem a ver com um resgate do homem patriarcal ou com um indivíduo desprovido de masculinidade? Uma masculinidade esvaziada no contexto da sociedade de consumo? Os personagens anônimos expressam quais modelos de masculinidade? O que é Tyler enquanto ideal de indivíduo e modelo de masculinidade?

---

<sup>43</sup> Tradução nossa do original em inglês: “If you're male and you're Christian and living in America, your father is your model for God. And if you never know your father, if your father bails out or dies or-is never at home, what do you believe about God?” (PALAHNIUK, 1996, p. 141).



## CAPÍTULO II. TYLER DURDEN UM IDEAL DE VIRILIDADE EM CRISE?

O americano ideal do período pós-Guerra Civil tornou-se o milionário. Em 1860, havia menos de 100 milionários; em 1875, havia mais de 1000<sup>44</sup>.

*Outline of american literature* - Kathryn VanSpanckeren

A proposta, neste segundo capítulo, é questionarmos e identificarmos que tipo de masculinidade ideal é representada ao analisarmos o protagonista, *Narrador*, e seu alterego, Tyler Durden, além dos outros personagens do sexo masculino. Vale ressaltar que os personagens sobre os quais nos debruçamos podem ser alocados enquanto heteros e brancos, estadunidenses do final do século XX, pois, embora não haja menções diretas sobre suas respectivas sexualidades, presumimos, a partir dos dilemas constantemente relacionados com mulheres e parceiras, como nos já mencionados grupos de apoio.

A questão da virilidade também será identificada como um elemento relevante no debate. Arelados à problemática, faz-se importante reconhecer os modelos de masculinidade presentes na trama que possibilitam que compreendamos os porquês da busca por superação desses homens, por construir um modelo único de indivíduo. Reconhecemos a necessidade de apresentar também parte de como funciona a ordem entre esses sujeitos, seus preceitos e a lógica estabelecida entre os mesmos para que possam conferir algum sentido dentro dos espaços que compartilham.

De antemão, é necessário avisar a importância de descrevermos os personagens do sexo masculino existentes na narrativa literária como responsáveis por cada momento a ser destacado, elencando também as características e os elementos principais que compõem e significam a filosofia ou estilo de vida desses sujeitos. *Fight Club* traz consigo diversas mensagens em forma de ironia, na acidez, tanto das falas dos personagens como dos acontecimentos se desdobram propositalmente, e isso nos leva a questionarmos, pelo menos em um primeiro momento, se o que acontece na trama foi pensado apenas por Tyler Durden e não *Narrador*.

Na história da humanidade, modelos dominantes de masculinidade existiram como forma de manifestar e expressar virilidade<sup>45</sup> e sexualidade. A perspectiva teórica que utilizaremos para a

---

<sup>44</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*The ideal American of the post-Civil War period became the millionaire. In 1860, there were fewer than 100 millionaires; by 1875, there were more than 1,000*”.

<sup>45</sup> “Compreende-se na maioria das vezes a virilidade como a afirmação de uma potência, a perpetuação de uma dominação. Isso não é falso se aceitarmos ver nisso a consequência de um fato primordial, antropologicamente

análise da obra é a de cunho pós-estruturalista, pois, como evidenciamos, atentando-nos sobre modelos e normas relacionados ao tema, questionamos as contradições presentes na narrativa entre os personagens e os protagonistas dentro da história.

De maneira geral, o estudo crítico dos homens e das masculinidades se divide em duas grandes perspectivas teóricas. De acordo com Chris Haywood e Màirtín Mac an Ghaill, a sua diferença pode ser descrita sob a forma de uma tensão entre as “críticas materialistas e pós-estruturalistas da formação das identidades sexuais.” Os defensores do ponto de vista “materialista” resgatam os fundamentos sociais e institucionais, mais ou menos estáveis, sobre os quais repousa a produção das normas masculinas, ao passo que aqueles que adotam uma posição “pós-estruturalista” se esforçam para desvelar as ambiguidades, as instabilidades e as contradições na formulação dessas normas. Considerados como um todo, estes dois modelos podem fornecer uma maneira interessante de tratar de forma complementar “as práticas e as coerções materiais, culturais e psicológicas que presidem a formação da masculinidade”, e é precisamente a isso que se prende um certo número de estudos. Na prática, no entanto, a distinção entre as perspectivas materialistas e as pós-estruturalistas marca aproximativamente a divisão entre as ciências sociais e as humanidades, o que constitui muitas vezes um obstáculo ao diálogo entre as disciplinas (CORBIN; COURTINE & VIGARELLO, 2013, p. 155-156).

Sendo assim, dado o enfoque deste capítulo, enquanto uma continuação resultante do processo da criação dos espaços de experiências construídos pelos personagens, intentamos de algum modo verificar os dilemas contraditórios da invenção de um tipo ideal de homem, projetado para ser excepcional e que dê conta ou, ao menos, tente resolver os problemas relacionados à masculinidade e à virilidade no fim do século XX. Um sujeito resolutivo e completo que talvez possa apresentar mais imperfeições do que completudes. A construção ou elaboração representativa desses sujeitos em *Fight Club* nos coloca frente a dilemas que hoje podem ser percebidos e compreendidos, graças às reflexões de diversos estudos sobre masculinidade, virilidade e gênero.

## 2.1. Tyler: Virilidade fantasma

Tyler acredita que a sociedade se encontra em um estado de acomodação e passividade, que não se incomoda com os problemas reais, que se tornou mesquinha e de pouca força enquanto

---

essencial: na virilidade, o que conta, é tanto a obsessão da impotência como o exercício da potência. O fantasma da impotência ronda as figuras, as práticas, as afirmações viris. Na origem, então, haveria um medo, tanto quanto um poder. Um temor revertido em poder, uma obsessão negada nas formas, que podem ser brutais e agressivas, às vezes assassinas, de uma dominação” (CORBIN; COURTINE & VIGARELLO, 2013, p. 568).

humanidade. Também parece crer em uma espécie metafórica de castração dos sujeitos que agora se mostram desmotivados para viver e transformar sua própria realidade. Tyler apresenta um discurso bastante crítico e revoltoso sobre onde o ser humano chegou, mais especificamente, o homem do fim dos anos de 1990. Problemas sociais, como a relação entre as classes dominantes e as dominadas e a imposição de estilos de vida reforçados pela mídia televisiva, são elementos mencionados pelo alterego, de modo a provocar seus seguidores e frequentadores do clube. Em um ataque ao comissário de polícia, devido às perseguições feitas pelo mesmo aos “macacos espaciais”, Tyler ressalta seu incômodo sobre serem o que ele chama de “os filhos do meio da história”<sup>46</sup>. Sem propósito ou lugar especial, diferente dos demais povos cujos períodos históricos em que viveram tiveram considerável peso na trajetória da humanidade, o protagonista impõe aos seus seguidores que é necessário que algo seja feito.

Lembre-se disso, disse Tyler. As pessoas em que você quer pisar são as mesmas das quais você depende. Somos as pessoas que lavam as suas roupas, fazem a sua comida e servem o seu jantar. Nós fazemos a sua cama. Nós cuidamos do seu sono. Dirigimos as ambulâncias. Passamos as suas ligações. Somos cozinheiros, motoristas de táxi e sabemos tudo a seu respeito. Nós processamos os seus pedidos de seguro e as compras no seu cartão de crédito. Controlamos cada parte de sua vida<sup>47</sup>.

Representado enquanto um “doente” ou “maluco” algumas vezes, Tyler é dono de uma mente de tamanha transgressividade e heroísmo que pode ser identificado também como um mártir entre os homens frequentadores do Clube da Luta. Tyler é idolatrado pelos membros do grupo e até mesmo por Marla Singer, a principal personagem mulher na trama. A relação que o protagonista desenvolve e estabelece com os demais, pelo menos do ponto de vista de *Narrador*, é de afastamento. Há poucos diálogos em que Tyler aparece como sendo ele mesmo e não como seu ego com os demais personagens.

---

<sup>46</sup> “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 não seremos. Só que acabamos de saber disso — disse Tyler. Por isso, não foda conosco”. Tradução nossa do original em inglês: “*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. And we're just learning this fact,*” Tyler said. ‘*So don't fuck with us*” (PALAHNIUK, 1996, p. 166).

<sup>47</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*Remember this,*” Tyler said. ‘*The people you're trying to step on, we're everyone you depend on. We're the people who do your laundry and cook your food and serve your dinner. We make your bed. We guard you while you're asleep. We drive the ambulances. We direct your call. We are cooks and taxi drivers and we know everything about you. We process your insurance claims and credit card charges. We control every part of your life*” (PALAHNIUK, 1996, p. 166).

Esse afastamento é o que separa Tyler dos outros, é como se o mesmo estivesse para além, quase que em um plano divino, o que o impossibilita de ser percebido como um homem comum. O único mediador dos acontecimentos, que nos descreve e apresenta de forma detalhada e apurada e que chega a desenvolver proximidade com o líder, é justamente *Narrador*. Ambos mantêm diálogos eloquentes, evidenciados em parte da narrativa, como se fossem mestre (alterego) e pupilo (ego). Acreditamos que este distanciamento ocorra como forma de constituir Tyler Durden como intocável, inatingível em sua complexidade e subjetividade. Os membros do grupo relatam, na trama, saberem pouco sobre o líder, falam de histórias sobre o protagonista, mas afirmam realmente não conhecer o Sr. Durden.

Nas próprias palavras de *Narrador*, Tyler é um sujeito completo, embora saibamos que, para alcançar o desejado *hitting bottom*<sup>48</sup>, o protagonista deve deixar de procurar coisas que o completem. O ideal de um homem definido por ele tem a ver com inteligência, charme e liberdade. Como no trecho a seguir, em que ele diz: “Eu amo tudo a respeito de Tyler Durden, sua coragem e sua inteligência. Sua ousadia. Tyler é engraçado, charmoso, independente e forte, os homens olham para ele e esperam que ele mude suas vidas. Tyler é livre e capaz e eu não sou. Eu não sou Tyler Durden”<sup>49</sup>.

Tyler representa um mito, um sujeito modelo, capaz de resolver o problema sobre a identidade viril do homem. Ele surge e pode ser compreendido como um herói, um avatar da virilidade, que consideramos aqui um verdadeiro fantasma para os seus seguidores. Com a capacidade de ressignificar a função dos sujeitos, acaba por justificar a violência, dentro dos espaços de experiência mencionados, como instrumento para que a civilização alcance seu apogeu. Que o homem se liberte, assim como ele, das amarras da sociedade do capital e transforme-se em algo potencialmente superior. Transgrida. Esse tipo de sujeito pode ser devidamente verificável quando reconhecemos que Tyler e *Narrador* são a mesma pessoa.

O objetivo do mito, continua Lévi-Strauss, é de fornecer um modelo lógico a fim de resolver uma contradição”. Poder-se-ia acrescentar imediatamente: o mito viril se aplica a resolver a insolúvel contradição entre os desejos de onipotência e as realidades das impotências masculinas. [...] Tantos avatares da potência masculina, equipados de calças colantes, máscaras e superpoderes do rigor; mas

<sup>48</sup> Em português, significa “fundo do poço”.

<sup>49</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*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 am not. I'm not Tyler Durden*” (PALAHNIUK, 1996, p. 174).

todos também filhos da depressão econômica, do pensador burocrático e do esforço de guerra; todos ainda *tricksters*, personagens de duas caras, tal como o jornalista tímido e apagado se metamorfoseando em defensor intrépido da América; resoluções imaginárias do insolúvel dilema viril (CORBIN; COURTINE & VIGARELLO, 2013, p. 576-577).

O que realmente ocorre está baseado no fato de que as responsabilidades dos projetos e ações de Tyler recaem sobre *Narrador*, pois é ele quem realmente “existe” no plano material, possibilitando o confronto ocasionado pelo choque moral. *Narrador*, enquanto ego, sabe que cometeu crimes. No entanto, como Tyler, intenta sabotagens a si próprio de modo a evitar que o que foi premeditado em sua ausência continue a ocorrer. Tyler, enquanto uma ideia, é maior que *Narrador*, até porque o alterego conquista e constrói, ao longo da trama, algo que vai além de um simples homem, tornando-se grandioso o suficiente para que ultrapasse do plano humano ao plano divino, assim como no cristianismo, quando a filosofia de vida se torna suficientemente suprema, até mesmo após a morte do mártir.

Tyler pode ser considerado o resultado de um latente inconformismo sobre as formas de virilidade existentes no mundo contemporâneo. O que era um estilo de vida, orientado por encontros pautados no uso da violência física, passa a exigir dos membros frequentadores um posicionamento engajado frente aos problemas e paradigmas da realidade social. Necessita sair do controle e tomar conta dos sujeitos de tal modo que destrua não só o estilo de vida dos *slaves of history*<sup>50</sup>, mas que finde a escravidão alegada pelo alterego. O ideal de masculinidade precisa ressurgir em uma nova era, de forma teleológica, na qual os homens não mais sejam impossibilitados de transgredirem e romperem. Baseados no que acreditam, segundo os ensinamentos de Tyler, não procuram conferir ou criar um sentido de virilidade, mas destruir (autodestruir), posicionando-se sobre como não ser. Sendo assim, a busca é pela negação.

## 2.2. Narrador: desencantamento e impotência

Se existe um personagem de *Fight Club* cuja análise é complexa, este é *Narrador*. Não por termos dificuldade para entendê-lo, mas por diversas vezes ser complicado reconhecer quem ele realmente é. Provavelmente, trata-se de algo proposital essa confusão entre ego e alterego, pois, seus discursos, por vezes, atravessam os de Tyler. Antes do clímax, da revelação de que os

---

<sup>50</sup> “Escravos da história” na tradução em português.

protagonistas não são amigos, mas sim a mesma pessoa, antes mesmo de o clube e o projeto nos serem revelados, existe e é perceptível uma linha que separa um do outro. Ainda que o que ocorre seja uma aventura ambígua e cheia de vaivéns, *Narrador*, na primeira parte da história, antes de conhecer a Tyler, é um homem estadunidense comum, que vive à sua maneira, desencantado<sup>51</sup> com o mundo, mas que passa a desenvolver um estilo de vida próximo ao de seu alterego, quando os dois se conhecem no plano da alucinação. A confusão ocorre no meio da história, quando *Narrador* parece ser mais Tyler do que o sujeito que nos é apresentado antes dos grupos de apoio.

*Narrador*, como já descrito no capítulo anterior, é caracterizado como um sujeito que não possui interesse algum pela sua própria vida, embora reconheça possuir os bens materiais suficientes para resolver tal alquebramento. Isso se deve a sua dificuldade para dormir: os dilemas de insônia e da narcolepsia delimitam, assim, um problema comum, mas que passa a ser um monstro em sua vida. Seu problema se torna a principal causa da procura do personagem por criar um caminho de resolução e, visto que não o encontra com o médico, inventa algo tenebroso. O estilo de vida consumista de *Narrador* pode claramente ser observado quando ele descreve seus objetos que foram arremessados com a explosão feita por Tyler em seu apartamento.

Meus sofás *Haparanda* cor-de-laranja, desenho de Erika Pekkari, não passavam de lixo agora. Não sou o único escravo do instinto doméstico. Conheço pessoas que já se sentaram na privada com uma revista de sacanagem e hoje se sentam com um catálogo da IKEA. Todo mundo tem uma poltrona *Johanneshov* com o mesmo padrão *Strinne* de listras verdes. A minha caiu quinze andares, em chamas, dentro de uma fonte. Todo mundo tem luminárias *Rislampa/Har* de arame e papel reciclado não desbotável. As minhas são com bolinhas coloridas. Tudo isso sentado na privada. Um conjunto de facas *Alle*. Puro aço inoxidável. Lavável em lava-louça. O relógio de parede *Vild* de aço galvanizado, ah, eu precisava de um. As estantes modulares *Klipsk*, ah! É, e as caixas de chapéu *Hemlig*. Essas sim! Tudo isso queimado e despedaçado na calçada do edifício. O jogo de cama *Mommala*. Desenhado por Tomas Harila e encontrado nas seguintes cores: Orquídea. Fúcsia. Cobalto. Ébano. Carvão. Casca de ovo ou urze. Levei uma vida para comprar tudo isso. A tampo laqueado lavável das minhas mesinhas de apoio *Kalix*. As mesinhas de café *Steg*. Você compra móveis. E pensa, este é o último

---

<sup>51</sup> “O desencantamento do mundo, isto é, o desaparecimento dos encantos e dos prestígios que propendiam para uma atitude de submissão e de homenagem para com a natureza, coincide com o prejuízo do esforço para cativar a duração pela estereotipização mágico-mítica dos atos técnicos ou rituais que visavam fazer do desenvolvimento temporal ‘a imagem nobre da eternidade’. Enquanto a atividade não tem outra finalidade senão a de assegurar a reprodução da ordem econômica e social, enquanto o grupo todo não se propõe outra finalidade senão a de durar e transformar objetivamente o mundo sem portanto confessar a si próprio essa finalidade, o sujeito operante dura pela duração do mundo com a qual tem parte relacionada; não pode se descobrir como um agente histórico cuja ação no presente e contra a ordem presente não toma sentido a não ser em relação ao futuro e à ordem futura que ela se aplica para fazer advir” (BOURDIEU, 1979, p. 46).

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 cortinas. E de tapetes. Então cai prisioneiro de seu adorável ninho, e as coisas que antes lhe pertenciam passam a possuir você<sup>52</sup>.

*Narrador* representa um sujeito desvalido de crenças, cético e sem motivação. O que vemos na narrativa é o constante sentimento de vazio<sup>53</sup>, um dos motivos pelos quais nosso protagonista sem nome decide preencher sua vida e sua mente com a criação de outra pessoa. Não reconhece na sociedade sentido algum sobre as coisas que o cercam, pelo menos não até conhecer Tyler. Sua vida é nuançada por incidentes provocados por ele mesmo, embora desconheça tais ações devido ao fato de terem sido feitas pelo seu outro *eu*. Na realidade, a transformação em sua trajetória ocorre como válvula de escape da sua *tiny life*<sup>54</sup> e do que ele chama *single-serving*<sup>55</sup>. Este termo é utilizado quando *Narrador* relata em suas viagens fazer uso de pequenos alimentos, condimentos e produtos de higiene pessoal, como já descrito anteriormente. O que *Narrador* busca é encontrar motivos que deem sentido a sua existência, a sua virilidade e a sua masculinidade.

O que foi que aconteceu exatamente com o macho norte americano? Durante muito tempo, ele pareceu absolutamente confiante na sua virilidade, seguro do seu papel de homem na sociedade, confortavelmente, e seguro de si na percepção da sua identidade sexual. Hoje em dia, os homens estão cada vez mais conscientes

---

<sup>52</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*My Haparanda sofa group with the orange slip covers, design by Erika Pekkari, it was trash, now. 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. We all have the same Johanneshov armchair in the Strinne green stripe pattern. Mine fell fifteen stories, burning, into a fountain. We all have the same Rislampa/Har paper lamps made from wire and environmentally friendly unbleached paper. Mine are confetti. All that sitting in the bathroom. The Alle cutlery service. Stainless steel. Dishwasher safe. The Vild hall clock made of galvanized steel, oh, I had to have that. The Klipsk shelving unit, oh, yeah. Hemlig hat boxes. Yes. The street outside my high-rise was sparkling and scattered with all this. The Mommala quilt-cover set. Design by Tomas Harila and available in the following: Orchid. Fuschia. Cobalt. Ebony. Jet. Eggshell or heather. It took my whole life to buy this stuff. The easy-care textured lacquer of my Kalix occasional tables. My Steg nesting tables. You buy furniture. You tell yourself, this is the last sofa I will ever need in my life. Buy the sofa, then for a couple 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. Then you're trapped in your lovely nest, and the things you used to own, now they own you*” (PALAHNIUK, 1996, p. 43-44).

<sup>53</sup> “Esvaziar-se, no sentido simbólico que os poetas e místicos dão a essa expressão, significa libertar-se do turbilhão de imagens, desejos e emoções; é escapar da roda das existências efêmeras, para só sentir a sede do absoluto. É segundo Novalis, *o caminho que vai em direção ao interior*, o caminho da verdadeira vida. Como filósofo, Jacques Maritain especificará *ao dizer vazio, abolição, negação, desnudamento, designam-se uma realidade em ato, ainda e intensamente vital, a atuação suprema pela qual e na qual se consuma o vazio... É uma energia... um ato soberanamente imanente... o ato de abolição de todo ato*. É o prelúdio furtivo (ato acompanhado de um certo gozo) da experiência do *self*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 7).

<sup>54</sup> “Vida minúscula” ou “vida em miniatura”.

<sup>55</sup> “Porção única” na tradução para o português.

da virilidade não como um fato, mas como um problema. Os meios utilizados pelos americanos para afirmar a sua virilidade são incertos e obscuros. Na verdade, multiplicam-se os sinais que mostram que nada funciona na concepção que o macho americano faz de si mesmo (CORBIN; COURTINE & VIGARELLO, 2013, p. 7).

A perda de confiança em si mesmo e a falta de sentido sobre o mundo e sobre as coisas, caracterizam este sujeito estadunidense indefinível<sup>56</sup> do final do século XX que não encontra mais lógica sobre seu corpo, suas roupas “de marca” e sua realização profissional. Isso pode ser percebido quando *Narrador*, em um diálogo com Tyler, questiona os modelos impostos pela sociedade de consumo, posicionando-se como incomodado ante esses padrões e exigências sociais. A questão do corpo e dos músculos serão melhor abordadas no próximo subcapítulo, referente ao personagem Bob.

O clube da luta acaba sendo um bom motivo para você frequentar academia, manter cabelo e unhas bem aparados. As academias estão cheias de gente tentando ser homem, como se ser homem é ser o que determinam os escultores e diretores de arte. Como Tyler diz, um *soufflé* também é bombado<sup>57</sup>.

De algum modo, o que *Narrador* mais procura é saber quem ele mesmo realmente é, no entanto, para que o processo aconteça de maneira profunda, reconhece não ter forças, sendo incapaz de fazer uso de alguma terapia ou de reconhecer a severidade do seu transtorno e ir ao encontro de um psiquiatra. Quando *Narrador* acredita que seu único problema é a insônia e a narcolepsia e que isso estava sendo curado com a realização das lutas, ele também se autossabota. As lutas, Tyler, o projeto e os “macacos” são para *Narrador* nada mais que um vislumbre, um sonho, a conquista de algo maior que seus problemas de insônia e, de fato, até poderia ser, mas o que ocorre é o rompimento com essa idealização que, até então, transformava sua vida.

O descobrimento de que ele foi abandonado mais uma vez destrói, assim, as suas expectativas com o mundo criado por Tyler e, principalmente, com a realidade fora de seu transtorno, embora ambas se cruzem constantemente, até mesmo depois da grande descoberta. Por

---

<sup>56</sup> Propomos por escolha lançar a possibilidade de leitura da obra sem partir de um modelo específico, enquadrando e definindo de sujeito, compreendendo a diversidade cultural e étnica infinita dos homens que povoam os Estados Unidos.

<sup>57</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*Fight club gets to be your reason for going to the gym and keeping your hair cut short and cutting your nails. The gyms you go to are crowded with guys trying to look like men, as if being a man means looking the way a sculptor or an art director says. Like Tyler says, even a snuffle looks pumped*” (PALAHNIUK, 1996, p. 50).

ter sido abandonado de novo, *Narrador* se vê como indesejado naquela situação, naquela casa em que, até então, habitavam apenas ele e Tyler, onde tudo estava aparentemente bem. Esse segundo abandono é reforçado pelo próprio *Narrador* pelo fato de seu pai ter feito o mesmo com ele na infância (“Sou o Coração Partido de Joe porque Tyler me abandonou. Porque meu pai me abandonou. Ah, eu poderia continuar infinitamente”)<sup>58</sup>. Tyler, representando a ideia de algo além de *Narrador*, faz com que este se veja como dependente de uma relação com alguém maior e, por conta disso, *Narrador* acaba vendo em seu alterego uma presença paternal responsável pela sua orientação na vida.

O que *Narrador* quer é ter um símbolo, um norte, alguém que o liberte da vida “perfeita” que possui, mesmo que para isso ele necessite engendrar alguém. Acreditamos que o “complexo de Édipo” em *Narrador* talvez não tenha se desenvolvido, fazendo com que ele não obtivesse o corte do real sobre a linha do imaginário, pelo nome do pai, devido ao fato de ter sido abandonado por este e, sendo assim, não construiu ou estabeleceu relações de pai e filho. Por não ter tido a presença de um sujeito másculo ou viril em sua vida, acabou por projetar outrem fabulosamente. Em outros termos, arquitetou, em virtude de seu transtorno, um homem perfeito. Essa questão do pai e da ausência de um complexo completo também pode ser entendida quando *Narrador*, em diálogo com Tyler, relata ainda ter sido um menino criado apenas por uma mulher.

Eu, eu conheci meu pai quando tinha seis anos. Meu pai, ele começava uma nova família e uma nova cidade a cada seis anos. Não era como se criar uma família fosse como uma franquía. O que você vê no clube da luta é uma geração de homens criados por mulheres. [...] Meu pai nunca fez faculdade, então era muito importante que fizesse. Depois da faculdade eu fiz uma ligação para ele e perguntei e agora? Meu pai não sabia o que falar. Quando eu arrumei um emprego aos meus 25 anos eu liguei pra ele e disse: e agora? Ele me disse se case. Sou um menino de trinta anos, e me questiono se o que realmente preciso é de outra mulher<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*I am Joe's Broken Heart because Tyler's dumped me. Because my father dumped me. Oh, I could go on and on*” (PALAHNIUK, 1996, p. 134).

<sup>59</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*Me, I knew my dad for about six years, but I don't remember anything. My dad, he starts a new family in a new town about every six years. This isn't so much like a family as it's like he sets up a franchise. What you see at fight club is a generation of men raised by women [...] My father never went to college so it was really important I go to college. After college, I called him long distance and said, now what? My dad didn't know. When I got a job and turned twenty-five, long distance, I said, now what? My dad didn't know, so he said, get married. I'm a thirty-year-old boy, and I'm wondering if another woman is really the answer I need*” (PALAHNIUK, 1996, p. 50-51).

Já a questão da mulher ou família dentro da obra tem diversos significados. No entanto, atentar-nos-emos apenas a uma pequena consideração em relação à afirmativa acima. *Narrador* não se importa devidamente com Marla, pelo menos não quando o assunto é Tyler. Há uma promessa feita pelo ego de nunca mencionar seu alterego a Marla, mas esse momento ocorre quando o protagonista faz concluir que, por muito tempo, não via seu pai e sua mãe conviverem no mesmo espaço, ou seja, se via a mãe por perto, ela desaparecia quando seu pai surgia. Talvez isso se represente tanto em relação à questão da ausência do pai em sua vida, quanto do dilema que se repete quando ele se vê enquanto um homem estabelecendo relação com uma mulher na mesma casa. Embora *Narrador* se relacione com Marla, quem ele acredita ter algo com ela é, na verdade, Tyler, reconhecendo-o como seu “pai”, capaz, belo e ideal. Estabelece-se, assim, o que ele chama de “triângulo”.

Temos uma espécie de triângulo acontecendo aqui. Eu quero Tyler. Tyler quer Marla. Marla me quer. Eu não quero Marla, e Tyler não me quer por perto, não mais. Não se trata de amor como em cuidar. Trata-se de propriedade como domínio. Sem Marla, Tyler não teria nada<sup>60</sup>.

Quando *Narrador* diz que sem Marla Tyler não teria nada, o que podemos perceber é que a existência da personagem mulher desenvolve no protagonista a busca pelo preenchimento de si, pois o mesmo não se vê enquanto um sujeito ideal para esta situação e remonta à ideia de “pai e mãe” em sua casa. O conflito que *Narrador* vive em relação à presença de uma mulher em casa é resultado da falta de condição do mesmo para lidar com sentimentos e afetividade verdadeira, de modo que esse contato o incomoda a ponto de se considerar uma criança entre os dois. Rememorando o momento em que tinha 6 anos de idade, o protagonista se torna como uma ponte de comunicação entre os “pais” indiferentes e atônitos. Tyler, que aparece e desaparece a todo momento na trama, nesse caso, representa a figura do pai ausente, enquanto Marla representa a mãe, que deve se manter afastada de Tyler Durden.

Tyler e Marla nunca estão na mesma sala. Eu nunca os vejo juntos. Ainda assim, você nunca vê eu e Zsa Zsa Gabor juntos, e isso não significa que somos a mesma pessoa. Tyler simplesmente não aparece quando Marla está por perto. Exceto quando não estão transando, Marla e Tyler nunca estão no mesmo lugar. Quando Tyler está por perto, Marla finge que não o vê. Isso me é familiar. É como meus

---

<sup>60</sup> Tradução nossa do originla em inglês: “*We have sort of a triangle thing going here. I want Tyler. Tyler wants Marla. Marla wants me. I don't want Marla, and Tyler doesn't want me around, not anymore. This isn't about love as in caring. This is about property as in ownership. Without Marla, Tyler would have nothing*” (PALAHNIUK, 1996, p. 14).

pais faziam. Então meu pai foi embora para abrir outras franquias. Meu pai sempre dizia: Ou você casa antes de o sexo esfriar ou não casa nunca mais. Minha mãe sempre dizia: Não compre nada que tenha zíper de náilon. Meus pais nunca disseram nada que você gostaria de bordar em uma almofada. Tyler faz cento e noventa e oito abdominais. Cento e noventa e nove. Duzentos. Tyler está vestindo roupão de flanela enebado e calça de moletom. Tire a Marla de casa. Mande-a comprar uma lata de soda cáustica. Soda em flocos. Cristal não. Mas se livre dela. Eu, seis anos de idade, novamente, e recebendo mensagens entre meus pais afastados. Eu odiava isso quando tinha seis anos. Eu odeio isso agora<sup>61</sup>.

A questão da feminização do homem é um tema recorrente na obra. Quando nos deparamos com a crítica de Tyler a *Narrador*, sobre ele ainda não ter alcançado o fundo do poço, isso não quer dizer que ele ainda não abandonou bens materiais e estilo de vida consumista, mas que ainda é um sujeito feminizado, segundo a perspectiva do alterego. O personagem ressalta que, mesmo se *Narrador* colasse penas na bunda não se tornaria uma galinha<sup>62</sup>, ou seja, que mesmo não aceitando sua condição de homem comum, jamais seria Tyler, pois é um indivíduo desprovido de atitudes realmente radicais e transgressivas que, para o protagonista, são as “atitudes de homem”. Esse posicionamento do ego se faz necessário pois é uma forma de se manter vivo e em segurança contra Tyler. Seu sentimento de impotência está associado a questões do mundo real e ele percebe isso quando tenta lutar contra suas próprias criações. A partir do momento em que passa a ser reconhecido pelos outros indivíduos como “Sr. Durden”, entende o problema que construiu e vai em direção ao inevitável na busca por interromper tudo, embora suas tentativas sejam inúteis. Sendo assim, embora os dois protagonistas sejam a mesma pessoa, Tyler é alguém, enquanto *Narrador* nem ao menos possui nome.

### 2.3. Músculos: “His name is Robert Paulson”

---

<sup>61</sup> Tradução nossa do original em inglês: “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. Except for their humping, Marla and Tyler are never in the same room. If Tyler's around, Marla ignores him. This is familiar ground. This is exactly how my parents were invisible to each other. Then my father went off to start another franchise'. My father always said, 'Get married before the sex gets boring, or you'll never get married.' My mother said, 'Never buy anything with a nylon zipper.' My parents never said anything you'd want to embroider on a cushion. 'Get Marla out of the house,' Tyler says. 'Send Marla to the store for a can of lye. The flake kind of lye. Not the crystal kind. Just get rid of her. Me, I'm six years old, again, and taking messages back and forth between my estranged parents. I hated this when I was six. I hate it now” (PALAHNIUK, 1996, p. 65-66).

<sup>62</sup> “Sticking feathers up your butt,” Tyler says, “does not make you a chicken” (PALAHNIUK, 1996, p. 65-66).

As práticas e as representações do corpo na sociedade de consumo são, com efeito, atravessadas por estratégias uniformes de regulação de fluxo, de matérias, de energias a incorporar, canalizar, eliminar. Ela faz de cada indivíduo o gestor de seu próprio corpo, e de cada sujeito masculino o fiador da virilidade de sua imagem

*História da virilidade* – Corbin, Courtine & Vigarello

Provavelmente, o único amigo real de *Narrador*, surge na história como uma das mais *castradas* representações do sujeito estadunidense do fim dos anos de 1990. O grandalhão, descrito como solitário, conhece *Narrador* em um dos seus primeiros encontros nos *support groups*. O grupo em que se encontram é o do câncer de testículo (“*testicular cancer*”), *Remaining Men Together*<sup>63</sup> onde *Narrador* consegue, pela primeira vez, sua paz e tranquilidade, momento em que, abraçado a Robert Paulson, de codinome de Bob, é convidado a chorar. Bob relata sobre seu sofrimento por ter tido seus testículos removidos alguns meses antes do encontro no grupo.

Bob era atleta de halterofilismo, uma prática comum entre homens e mulheres que buscam um corpo definido e musculoso. O personagem fazia uso de medicamentos e suplementos específicos nessa busca pelo corpo ideal. É Bob quem pede a *Narrador* que chore em seus braços, durante a sua primeira sessão, sendo ele o parceiro do protagonista em seu momento de desabafo, melancolia e consolação – tudo isso é descrito pelo ego. Abaixo segue o trecho do encontro entre os dois, que apresenta a inserção de *Narrador* nos grupos e sua empatia com o sentimento de impotência de Bob.

Os grandes braços de Bob foram fechados em torno de mim, e eu fico espremido no escuro entre suas novas tetas suadas, penduradas e tão enormes, da mesma maneira que pensamos que Deus seja. Circulando pelo porão da igreja repleto de homens, nós nos encontrávamos todas as noites: este é Art, este é Paul, este é Bob; os ombros largos de Bob me lembravam o horizonte. A cabeleira loira de Bob, resultado de cremes para cabelos que se autodenominam mousse de esculpir, é loira e grossa, e uma parte é bem reta. Os braços dele estão ao redor de mim, a palma da mão de Bob prensava minha cabeça em direção às novas tetas que despontaram em seu peito nu. ‘Tá tudo bem. Pode chorar’ — diz Bob. ‘Você está chorando agora’. Dos joelhos até a testa sinto as reações químicas da queima de comida e oxigênio dentro de Bob. ‘Eles pegaram no começo’ — continua Bob. — ‘Talvez seja apenas um seminoma. Se for, as chances de sobreviver são quase 100%. Os ombros de Bob erguem-se numa longa inspiração e, então, vão caindo, caindo, caindo, em convulsivos soluços. Há dois anos, venho aqui toda semana e toda vez Bob envolve seus braços ao meu redor, e eu choro. ‘Chore’ — Bob

<sup>63</sup> “Homens Remanescentes Unidos” na tradução para o português.

inspira e soluça, soluça, soluça. — ‘Vá em frente agora e chore’. Sua grande cara molhada apoia-se no topo da minha cabeça e eu me perco dentro. É sempre assim quando choro. Chorar é só o que dá para fazer nesta escuridão asfixiante, fechado dentro de outra pessoa, quando você percebe que tudo o que você pode tentar, acabará como lixo. Tudo de que você mais se orgulhava foi jogado fora. Eu estou perdido por dentro. Isso é o mais perto do sono que pude chegar em quase uma semana<sup>64</sup>.

*Narrador* continua o relato sobre Bob e o trecho em que descreve o sofrimento do personagem pela remoção de seus testículos pode ser entendido como um símbolo da impotência masculina e da virilidade do personagem. A incapacidade de Bob em lidar com seu sofrimento desenvolveu empatia, tanto em ego quanto em Bob. Eram homens que estavam no mesmo ambiente, feito para compartilharem e comungarem da mesma dor, a dor de homens literalmente castrados e que já não sentiam mais a virilidade por conta da ausência de seus membros genitais. A remoção destes membros é o que fazia a experiência ser comum a todos.

Bob chora porque seis meses atrás, seus testículos foram removidos. Depois a terapia de suporte hormonal. Bob tem tetas porque suas taxas de testosterona são muito altas. Quando o nível de testosterona aumenta muito, seu corpo produz estrogênio na tentativa de balancear. Foi então que eu chorei, porque nesse momento, sua vida se resume a nada, e não só nada, mas um sono profundo. Excesso de estrogênio e você ganha tetas de vaca. É fácil chorar quando você sente que as pessoas que amamos vão nos rejeitar ou morrer. Em um longo espaço de tempo, o índice de sobrevivência de todo mundo cairá para zero. Bob me ama porque pensa que meus testículos foram removidos também. Eu espio por baixo do sovaco do Big Bob. ‘A minha vida toda,’ — Bob chora. — ‘Por que eu faço isso, eu não sei’<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*BOB’S BIG ARMS were closed around to hold me inside, and I was squeezed in the dark between Bob’s new sweating tits that hang enormous, the way we think of God’s as big. Going around the church basement full of men, each night we met: this is Art, this is Paul, this is Bob; Bob’s big shoulders made me think of the horizon. Bob’s thick blond hair was what you get when hair cream calls itself sculpting mousse, so thick and blond and the part is so straight. His arms wrapped around me, Bob’s hand palms my head against the new tits sprouted on his barrel chest. “It will be alright,” Bob says. “You cry now.” From my knees to my forehead, I feel chemical reactions within Bob burning food and oxygen. “Maybe they got it all early enough,” Bob says. “Maybe it’s just seminoma. With seminoma, you have almost a hundred percent survival rate.” Bob’s shoulders inhale themselves up in a long draw, then drop, drop, drop in jerking sobs. Draw themselves up. Drop, drop, drop. I’ve been coming here every week for two years, and every week Bob wraps his arms around me, and I cry. “You cry,” Bob says and inhales and sob, sob, sobs. “Go on now and cry.” The big wet face settles down on top of my head, and I am lost inside. This is when I’d cry. Crying is right at hand in the smothering dark, closed inside someone else, when you see how everything you can ever accomplish will end up as trash. Anything you’re ever proud of will be thrown away. And I’m lost inside. This is as close as I’ve been to sleeping in almost a week”* (PALAHNIUK, 1996, p. 16-17).

<sup>65</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*Bob cries because six months ago, his testicles were removed. Then hormone support therapy. Bob has tits because his testosterone ration is too high. Raise the testosterone level too much, your body ups the estrogen to seek a balance. This is when I’d cry because right now, your life comes down to nothing, and not even nothing, oblivion. Too much estrogen, and you get bitch tits. It’s easy to cry when you realize that everyone you love will reject you or die. On a long enough timeline, the survival rate for everyone will drop to zero. Bob loves*

A prática do bodybuilding e outras relacionadas à busca rigorosa de um corpo idealizado e cultuado tem sua presença marcada na história, tanto entre homens como entre mulheres. Este desejo de tentar parecer forte, belo e esculpido, como naquelas esculturas renascentistas feitas por Michelangelo e outros artistas do século XVI, tem se mostrado cada vez mais presente no mundo contemporâneo. Essa busca de retorno àquele homem moderno, tornou-se um estilo de vida que passa a ser um vício na vida do personagem Bob, a ponto de haver profunda alteração hormonal em seu corpo e, com isso, grande prejuízo à saúde do personagem. O que era, até então, para ser saudável ganha o status de debilidade e fraqueza. A ironia consiste exatamente no descontrole exigido pela busca do ideal físico belo e rijo que finda no enfermo, debilitado e monstruoso.

O body-building e a constelação de práticas que são desenvolvidas no mesmo período e que lhe são próximas de longe ou de perto – a corrida, a aeróbica, os regimes de baixas calorias ou ainda o desenvolvimento sem precedente da cirurgia plástica... – todas estas técnicas de gestão do corpo que floresceram a partir dos anos de 1980 são sustentadas por uma obsessão das aparências corporais: expandiu-se um pouco por todos os lugares o amor pelo liso, pelo polido, pelo fresco, pelo esbelto, pelo jovem; e, com este, a ansiedade face aquilo que, da aparência, parece relaxado, dobrado, negligenciado, amarrotado, enrugado, pesado, amolecido, frouxo, distendido; uma negação ativa das marcas do envelhecimento sobre o organismo. A recusa laboriosa de uma morte anunciada (CORBIN; COURTINE & VIGARELLO, 2013, p. 565-566).

O trecho acima sobre a prática do bodybuilding denota que essa procura, que se apresenta como algo que é contrário à natureza do corpo, vai na contramão do envelhecimento, do enrugamento e da flacidez. O anseio da prática se baseia em uma figura do jovem, do rígido e do belo. Bob representa o sujeito que faz de tudo para aparentar excepcionalmente jovial e bonito, relatando a *Narrador* que foi ele quem inventou aqueles programas em que homens são filmados e aparecem utilizando tangas, fazendo poses abaixo de holofotes e luzes abundantes enquanto os avaliadores os orientam.

E também havia o Bob. A primeira vez em que fui ao grupo de câncer de testículo, Bob, o grande pão de queijo, moveu-se para cima de mim nos Homens Remanescentes Unidos e começou a chorar. O grande pão de queijo sai do outro lado da sala na hora de abraçar, os braços soltos, ombros caídos. O queijo do pão

---

*me because he thinks my testicles were removed, too. I peek out from under the armpit of Big Bob. 'All my life,' Bob cries. 'Why I do anything, I don't know' (PALAHIUNK, 1996, p. 17-18).*

de queijo se juntando ao peito, os olhos já apertados embrulhado em lágrimas. Arrasta os pés, joelhos juntos em passos quase invisíveis, Bob desliza pelo soalho para se jogar sobre mim. Os grandes braços de Bob estão em volta de mim. O grande Bob diz que vivia dopado. Era uma salada diária de Dianabol e esteroide de cavalo, Wistrol. Sua própria academia, o grande Bob era dono de uma academia. Casou três vezes. Fazia apresentação de produtos. Eu já o teria visto na televisão alguma vez? O programa para expandir os peitorais foi praticamente invenção dele. Estranhos com esse tipo de honestidade me deixam totalmente desarmado, se é que você me entende. Bob não entendia. Talvez por apenas um de seus *huevos* terem descido, ele sabia que era um fator de risco. Bob me contou sobre terapia hormonal pós-operatória. Muitos fisiculturistas injetam rios de testosterona e acabam desenvolvendo o que eles próprios chamam de tetas de vadia. Eu tive que perguntar para Bob o que queria dizer *huevos*. *Huevos*, disse Bob. Gônadas. Saco. Gemas. Bolas. No México, onde você pode comprar os seus esteróides, eles chamam de ‘ovos’<sup>66</sup>.

Bob, em uma das sessões no *Remaining Men Together*, ainda continua relatando ao *Narrador* sobre a sua vida triste decorrente dos problemas pessoais que teve, incluindo divórcio, problemas de saúde (como os já mencionados) e o afastamento de seus filhos. É nessa passagem que adentramos ao mundo de Bob, um lugar de grande significado para ele. É lá que o personagem chega ao ápice de seu estilo de vida bodybuilder e de sua masculinidade aparente viril pelos holofotes.

Divórcio, divórcio, divórcio, Bob disse e me mostrou uma foto dele na carteira, grande e nu em primeiro plano, posando em algum concurso. É uma maneira estúpida de ganhar a vida, diz Bob, mas quando você está lá no palco, bombado e depilado, totalmente nu com a gordura corporal em cerca de 2% e os diuréticos que o deixam frio e rígido como concreto, você fica cego com as luzes, surdo com o ruído de fundo do sistema de som, até que o juiz ordena: — ‘Estenda os quadríceps direito, flexione e segure’. ‘Estenda o seu braço esquerdo, flexione o bíceps e segure’. Isso é melhor do que a vida real. Caminho direto, diz Bob, para o câncer. Ele estava falido. Tinha dois filhos adultos que não retornavam as suas ligações. A cura para as tetas de vadia era para o médico cortar sob os peitorais e drenar todo o líquido. Isso é tudo que eu lembro, porque Bob se aproximava me envolvendo em seus braços, me cobriu com seu tronco e abaixou a cabeça. Eu

---

<sup>66</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*Then there was Bob. The first time I went to testicular cancer, Bob the big moosie, the big cheese bread moved in on top of me in Remaining Men Together and started crying. The big moosie treed right across the room when it was hug time, his arms at his sides, his shoulders rounded. His big moosie chin on his chest, his eyes already shrink-wrapped in tears. Shuffling his feet, knees-together invisible steps, Bob slid across the basement floor to heave himself on me. Bob pancaked down on me. Bob’s big arms wrapped around me. Big Bob was a juicer, he said. All those salad days on Dianabol and then the racehorse steroid, Wistrol. His own gym, Big Bob owned a gym. He’d been married three times. He’d done product endorsements, and had I seen him on television, ever? The whole how-to program about expanding your chest was practically his invention. Strangers with this kind of honesty make me go a big rubbery one, if you know what I mean. Bob didn’t know. Maybe only one of his huevos had ever descended, and he knew this was a risk factor. Bob told me about postoperative hormone therapy. A lot of bodybuilders shooting too much testosterone would get what they called bitch tits. I had to ask what Bob meant by huevos. Huevos, Bob said. Gonads. Nuts. Jewels. Testes. Balls. In Mexico, where you buy your steroids, they call them ‘eggs’*” (PALAHNIUK, 1996, p. 21-22).

estava perdido ao esquecimento, ao escuro silencioso e completo, e quando finalmente me afastei daquele peito macio, na camiseta de Bob havia uma máscara úmida de tanto que chorei. Isso foi há dois anos, a minha primeira noite nos Homens Remanescentes Unidos. Em quase todos os encontros desde então, o grande Bob me faz chorar<sup>67</sup>.

Obsessão por músculos e uma aparência que defina virilidade e masculinidade é o principal elemento que compõem o personagem Bob. *Narrador* nos apresenta a sua intimidade com o amigo durante os grupos, evidenciando ao leitor a linha tênue entre um homem que foi castrado e um que ainda possui seus testículos, parte fundamental na afirmação desse sujeito enquanto viril. Mesmo que Tyler seja uma invenção da mente de *Narrador*, ele é o símbolo máximo da masculinidade para o protagonista sem nome. *Narrador* se compadece de Bob e, por isso, encontra no grandalhão relaxamento e desafogo. O ego sente a dor de Bob e, mesmo mentindo sobre seu órgão estar intacto, parasiteia aproveitando do sofrimento alheio como forma de gozo. A prática responsável pela castração de Bob pode ser entendida, quando repensamos a obra, como sendo mais uma crítica à sociedade de consumo e de imposições de tipos ideais de homens feitos pela indústria e propaganda às massas populacionais.

O body-building constitui assim uma das manifestações mais espetaculares de uma cultura da aparência viril. Porém, erraríamos em compreender a virilidade como um simples ideal, ou como sendo apenas a representação deste ideal na sociedade do espetáculo. Ela repousa, como qualquer construção ideológica, numa base material: ela é produzida por uma indústria, organizada em um mercado, disseminada em um conjunto de práticas de massa (CORBIN; COURTINE & VIGARELLO, 2013, p. 563).

A cultura de um tipo de masculinidade expressiva, seja ela visual, é gerada pelo processo de afirmação exercida ao longo dos séculos e ainda mais reafirmada pelos meios de comunicação.

---

<sup>67</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*Divorce, divorce, divorce, Bob said and showed me a wallet photo of himself huge and naked at first glance, in a posing strap at some contest. It’s a stupid way to live, Bob said, but when you’re pumped and shaved on stage, totally shredded with body fat down to around two percent and the diuretics leave you cold and hard as concrete to touch, you’re blind from the lights, and deaf from the feedback rush of the sound system until the judge orders: ‘Extend your right quad, flex and hold’. ‘Extend your left arm, flex the bicep and hold’. This is better than real life. Fast-forward, Bob said, to the cancer. Then he was bankrupt. He had two grown kids who wouldn’t return his calls. The cure for bitch tits was for the doctor to cut up under the pectorals and drain any fluid. This was all I remember because then Bob was closing in around me with his arms, and his head was folding down to cover me. Then I was lost inside oblivion, dark and silent and complete, and when I finally stepped away from his soft chest, the front of Bob’s shirt was a wet mask of how I looked crying. That was two years ago, at my first night with Remaining Men Together. At almost every meeting since then, Big Bob has made me cry*” (PALAHNIUK, 1996, p. 21-22).

A televisão, em *Fight Club*, é apresentada com uma passagem curta<sup>68</sup>, aqui já citada, mas tem bastante ênfase enquanto um meio de promessas e de sonhos, com ideais de indivíduos que deram certo e se realizaram. O narcisismo é o elemento chave para que pensemos nessa supervalorização, como no caso dos famosos que aparecem a todo tempo na televisão vendendo suas imagens, gerando o consumo não apenas de produtos cosméticos, elixires capilares e roupas, mas de tipos de indivíduos que você pode ser.

A "mídia" dá substância e, por conseguinte, intensifica os sonhos narcisistas de fama e glória, encoraja o homem comum a identificar-se com as estrelas e a odiar o "rebanho", e torna cada vez mais difícil para ele aceitar a banalidade da existência cotidiana. Frank Gifford e os Gigantes de Nova Iorque (New York Giants), escreve Exley, "sustentaram para mim a ilusão de que a fama era possível". Perseguido e, em sua própria visão, destruído por "este horrível sonho com a fama", esta "ilusão de que eu poderia fugir da desoladora anonimidade da vida", Exley descreve a si mesmo ou a seu narrador como sempre, a distinção não é clara como um vácuo voraz, uma fome insaciável, um vazio à espera de ser preenchido com as ricas experiências reservadas para os poucos escolhidos (LASCH, 1983, p. 43-44).

Buscamos identificar, a partir de Bob, o completo narcisista em *Fight Club*. É com base nesse personagem e até mesmo em *Narrador* ("pré-Tyler") que nos orientamos a analisá-los pelas lentes de Lasch. Bob pode ser pensado como o sujeito narcisista<sup>69</sup> quando nos deparamos com a ilusão de onipotência em relação aos seus músculos, a ideia de que isso lhe garantia o poder de conseguir se manter no programa de TV que tratava da expansão peitoral. De algum modo, Bob se autoprotetava como celebridade e isto fazia bem a sua autoestima. Provavelmente, homens o admirariam e poderiam reconhecer em Bob um tipo específico de masculinidade a ser copiado.

---

<sup>68</sup> "Somos os filhos do meio da história, criados pela televisão para acreditarmos que algum dia seremos milionários, artistas de cinema ou atores do rock, mas não seremos. Só que acabamos de saber disso — disse Tyler. Por isso, não foda conosco". Tradução nossa do original em inglês: "'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. And we're just learning this fact,' Tyler said. 'So don't fuck with us'" (PALAHNIUK, 1996, p. 166).

<sup>69</sup> Podemos pensar também narcisismo a partir da noção de Sennett: "Como distúrbio de caráter, o narcisismo é o próprio oposto do vigoroso autoamor. A autoabsorção não produz gratificação, produz ferimentos no eu; apagar a linha divisória entre o eu e o outro significa que nada de novo, nada de "outro" jamais adentra o eu; é devorado e transformado, até que a pessoa possa pensar que pode se ver na outra — e, então, isso se torna sem sentido. Eis por que o perfil clínico do narcisismo não é o de um estado de atividade, mas de um modo de ser. São apagados as demarcações, os limites e as formas do tempo, tanto quanto os do relacionamento. O narcisista não está faminto de experiências; está faminto da Experiência. Buscando sempre uma expressão ou um reflexo de si mesmo na Experiência, ele desvaloriza cada interação ou cenário particular, pois nunca será o bastante para acompanhar quem ele é. O mito de Narciso capta nitidamente isso: a pessoa se afoga no eu; é um estado entrópico" (SENNETT, 2014).

Bob achava ser uma figura ideal de homem e a exaltação do corpo do personagem era o que dava sentido e movimentava sua vida.

Não obstante suas ocasionais ilusões de onipotência, o narcisista depende de outros para validar sua auto-estima. Ele não consegue viver sem uma audiência que o admire. Sua aparente liberdade dos laços familiares e dos constrangimentos institucionais não o impede de ficar só consigo mesmo, ou de se exaltar em sua individualidade. Pelo contrário, ela contribui para sua insegurança, que ele somente pode superar quando vê seu 'eu grandioso' refletido nas atenções das outras pessoas, ou ao se ligar àqueles que irradiam celebridade, poder e carisma. Para o narcisista, o mundo é um espelho, ao passo que o individualista áspero o via como um deserto vazio, a ser modelado segundo seus próprios desígnios (LASCH, 1983, p. 30-31).

A mídia como filha do processo de globalização evidentemente possibilitou que os mais variados tipos ideais de homem fossem espalhados pelo mundo, por meio da televisão, do rádio e da internet. O que ocorre é que a chamada hipermasculinidade no mundo contemporâneo acaba por produzir a intensa valorização do corpo em expansão. Masculinidades e virilidades que não apenas são vendidas pelos veículos de comunicação, mas que aparecem como sendo inevitáveis e como únicas e verdadeiras, como veremos a seguir.

A hipermasculinidade se tornou um elemento central da cultura do corpo na América de hoje e, além disso, de uma cultura visual global. Ela possui em relação a essa cultura do corpo um valor de sintoma, revelando-a ao inchá-la, literalmente, até o seu mais extremo limite [...] Aquela, coletiva, da evocação de uma época sempre passada da virilidade, quando os homens ainda eram "homens de verdade", antes que, de acordo com o momento histórico, a decadência dos meios, o afrouxamento da educação, a falência parental, as tiranias maternas, os progressos da igualdade entre os sexos ou as classes - ou tudo isso de uma vez -, viessem a corromper a eternidade viril. Logo se vê que essa dupla queixa pode ser reduzida a apenas uma: dentro da compreensão da história coletiva, é a projeção da dimensão individual do envelhecimento biológico que constitui a operação fundamental de des-historicização da virilidade. É nesse sentido que ela é percebida como natureza masculina imóvel, nesse sentido também que ela se encontra, seja qual for a época, necessariamente em crise e é nesse sentido, finalmente, que ela permanece sendo o objeto de um luto interminável (CORBIN; COURTINE & VIGARELLO, 2013, p. 558; 567).

O que o autor da obra citada nos apresenta é que esse processo de des-historicização da virilidade ocorre em decorrência do desenvolvimento natural do envelhecimento biológico e isso pode ser evidenciado quando percebemos em Bob, personagem que demonstra características de

perda dessa virilidade sendo um homem mais velho. Tudo isso devido não apenas à idade avançada, mas por conta do aumento de algumas partes de seu corpo, como o peito, gerando no personagem seios que, por consequência, assemelham-se a membros femininos. Além de não mais ter seus testículos, Bob agora precisa conviver com o desenvolvimento de seios, duas características que podem ser compreendidas como elementos da perda da virilidade. Esta virilidade é até questionada pelo personagem quando, em diálogo com *Narrador*, apresenta a afirmação preocupada de que, mesmo sem os membros, eles ainda são homens.

O homem viril, na obra, é constantemente questionado e sua posição parece ser retomada pelo surgimento do clube. *Narrador* e Tyler tentam criar uma forma onde resplandeça e ressurgja essa virilidade. Tyler vê os grupos frequentados pelos personagens como fracassos dos sujeitos e, sendo assim, a ideia do alterego é negar a ausência da virilidade com uso da violência, renovando os indivíduos e contrariando a ideia de uma crise. Bob representa esta crise com todos os seus problemas, enquanto Tyler deseja realizar a reinvenção da virilidade acompanhada da revolta.

É essa assombração primordial - a da derrota no combate a sobrevivência da espécie, em seguida para não se perder a guerra, e hoje esportiva, a da falência moral, da covardia; a do fiasco, da pane sexual alimentada pela impotência experimentada pelo sujeito macho na origem e no termo de sua existência, que engendra a confusão do tempo histórico e do tempo biológico, encoraja a busca de uma idade madura da virilidade, de uma força da idade viril anterior às decrepitudes do presente. Seriam nossas sociedades ainda viris, o homem viril não seria uma espécie em vias de extinção? É a projeção de obsessões do tempo biológico sobre o tempo histórico que inspira tais questões. E por isso, e é dessa forma, que o ideal de virilidade só pode se manter intacto pela eliminação da história. O que permite regressar a uma das interrogações que se coloca em relação à virilidade contemporânea, na abertura deste terceiro volume: Estaria ela em crise? A virilidade está sempre, necessariamente, em estado de crise, e ela está em crise cada vez que a realidade da história vem contradizer esse ideal de potência ao negar a impotência, cada vez que a história real contém fatores de desestabilização da potência masculina que a virilidade supõe existirem em permanência (CORBIN; COURTINE & VIGARELLO, 2013, p. 568-569).

Embora Tyler, *Narrador* e Bob utilizem o clube e do projeto para criar formas de renascer em meio à sociedade, a virilidade continua em crise, pois a impotência é característica do processo histórico e biológico. Embora a luta seja contra o tempo e contra a natureza humana, os dilemas apresentados na obra demonstram a complexidade do fardo destes sujeitos que acreditam serem responsáveis por resolver, em sua época, o problema da castração masculina. Este homem narcisista, que após reconhecer o fracasso de sua existência e da impotência natural advinda do

tempo biológico, passa a desenvolver problemas psicológicos e sua instabilidade é adquirida como consequência disso. O que Tyler vende como saída dessa situação narcísica é abrir mão e romper com a individualidade, dirigindo-se ao coletivo dos “macacos”. Tyler Durden, nessa lógica, pode ser encarado como o terapeuta da autossuficiência, um guru que propõe a salvação desses homens, não rumo à saúde mental mas à autodestruição.

Perseguido pela ansiedade, pela depressão, por vagos descontentamentos, e por uma sensação de vazio interior, o "homem psicológico" do século vinte não busca nem o auto crescimento individual, nem a transcendência espiritual, mas a paz de espírito, sob condições que, cada vez mais, combatem contra ela. Os terapeutas, e não padres ou pregadores populares da auto-suficiência ou de modelos de sucesso como os capitães da indústria, tornam-se seus principais aliados na luta pela tranquilidade; aquele se volta para estes, na esperança de atingir o equivalente moderno para a salvação, a "saúde mental" (LASCH, 1983, p. 33-34).

A descentralização do homem em relação ao meio constitui parte do problema e o Clube da Luta é uma tentativa irônica de projetar o renascimento desse sujeito. Seja pela violência ou pelas práticas do bodybuilding, a forma simbólica de caracterizar estes homens como viris e dotados de masculinidade fracassa por sugerir um manual do homem moderno. Fazer uso da violência, da destruição e do caos como meios de atingir a virilidade, não resolve os problemas, mas causa. A saída desejada desse mal-estar talvez esteja em assumir a impotência e reconhecer a fraqueza de uma virilidade forjada dentro da lógica da sociedade de consumo, substituindo-a por uma livre e transgressiva. Isso talvez tenha mais a ver com o “fundo do poço” do que imaginamos.

#### **2.4. *The space monkeys*: prontos para fazerem qualquer coisa**

Este subcapítulo apresenta como os personagens intitulados *space monkeys* são descritos e aparecem na narrativa. O texto aqui apresentado, por se tratar da investigação de uma obra literária, traz algumas passagens relativamente longas para que se compreenda devidamente seu conteúdo em relação à proposta. Os “macacos espaciais” compõem parte dos personagens coadjuvantes com poucas falas, eles surgem com o objetivo de realizar parte dos objetivos de Tyler. Estes sujeitos passam de homens comuns a “macacos” quando adentram ao Clube da Luta e, posteriormente, ao “Projeto Caos”. Abaixo temos o momento em que *Narrador* e Tyler detalham o surgimento dos “macacos espaciais”.

Eu chego em casa, e tem um cara na nossa varanda. O cara está na porta da frente com sua segunda camisa preta e calças em um saco de papel marrom e ele tem os últimos três itens, uma toalha branca, um colchão excedente do exército, e uma tigela de plástico, colocados na grade da varanda. De uma janela de cima, Tyler e eu espiamos o cara, e Tyler me disse para mandar o cara embora. ‘Ele é muito jovem,’ Tyler disse. O cara na varanda é o senhor cara de anjo que eu tentei destruir na noite em que Tyler inventou o ‘Projeto Caos’. Mesmo com seus dois olhos negros e corte loiro, você vê sua carranca dura e bonita, sem rugas ou cicatrizes. Coloque-o em um vestido e faça-o sorrir, e ele seria uma mulher. Senhor anjo apenas levanta os dedos contra a porta da frente, apenas olha para a frente na madeira estilhaçada com as mãos nas laterais, usando sapatos pretos, camisa preta, par de calças pretas. ‘Livre-se dele’, Tyler me diz. ‘Ele é muito jovem’. Eu pergunto quão jovem é muito jovem? ‘Não importa’, diz Tyler. ‘Se o candidato é jovem, dizemos que ele é muito jovem. Se ele é gordo, é muito gordo. Se ele é velho, é muito velho. Magro, ele é muito magro. Branco, ele é muito branco. Preto, ele é muito negro’<sup>70</sup>.

Para a iniciação ao projeto, Tyler faz uso da mesma forma de admissão utilizada em templos budistas<sup>71</sup>, tornando os pretendentes, assim, membros do seu projeto. A profundidade da responsabilidade dessas pessoas é tamanha que os que se voluntariam passam a ser reconhecidos como apenas mais um “macaco”, pronto para ser utilizado em prol do projeto. Negam a própria identidade e particularidades, raspando a cabeça e ganhando, sob as costas da mão, o “beijo de Tyler”, feito com uma queimadura química, sinal do “batismo” do alterego. Eles, os “macacos”, devem carregar consigo peças de roupas pretas e o dinheiro necessário para o próprio enterro, em caso de morte, servindo ao projeto que caracteriza, assim, o abandono dos bens materiais e da vida anterior para uma nova vida, na qual buscam o “fundo do poço”.

---

<sup>70</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*I come home, and there's a guy standing on our front porch. The guy's at the front door with his second black shirt and pants in a brown paper sack and he's got the last three items, a white towel, an army surplus mattress, and a plastic bowl, set on the porch railing. From an upstairs window, Tyler and I peek out at the guy, and Tyler tells me to send the guy away. 'He's too young,' Tyler says. The guy on the porch is mister angel face whom I tried to destroy the night Tyler invented Project Mayhem. Even with his two black eyes and blond crew cut, you see his tough pretty scowl without wrinkles or scars. Put him in a dress and make him smile, and he'd be a woman. Mister angel just stands his toes against the front door, just looks straight ahead into the splintering wood with his hands at his sides, wearing black shoes, black shirt, black pair of trousers. 'Get rid of him,' Tyler tells me. 'He's too young'. I ask how young is too young? 'It doesn't matter,' Tyler says. 'If the applicant is young, we tell him he's too young. If he's fat, he's too fat. If he's old, he's too old. Thin, he's too thin. White, he's too white. Black, he's too black'” (PALAHNIUK, 1996, p. 128-129).*

<sup>71</sup> “*This is how Buddhist temples have tested applicants going back for bah-zillion years, Tyler says. You tell the applicant to go away, and if his resolve is so strong that he waits at the entrance without food or shelter or encouragement for three days, then and only then can he enter and begin the training.* (PALAHNIUK, 1996, p. 129)

É assim como nos templos budistas testavam candidatos há milhares de anos, diz Tyler. Você diz para ele ir embora e sua vontade é tão forte que ele espera na entrada sem comida, abrigo ou encorajamento por três dias, só então ele pode entrar e começar o seu treinamento. Então eu digo ao senhor anjo que ele é muito jovem, mas na hora do almoço ele ainda está lá. Depois do almoço, eu saio e bato no senhor anjo com uma vassoura e chuto o saco de papel no meio da rua. Lá de cima, Tyler me vê enfiar a vassoura na orelha do garoto e ele continua ali, então eu chuto suas coisas na valeta e grito: ‘Vá embora. Você não está me ouvindo? Você é muito jovem’. Você não vai conseguir nunca, continuo gritando. Volte daqui alguns anos e se inscreva outra vez. Apenas vá. Caia fora do meu terraço. No dia seguinte, o cara ainda estava lá. Tyler sai para fora e diz: ‘Sinto muito’. Tyler diz que sente muito por ter dito ao garoto sobre o treinamento, mas ele é muito jovem ainda, por favor, vá embora. Bom policial. Mau policial. Eu volto a gritar com o pobre garoto, novamente. Então, seis horas depois, Tyler sai outra vez e diz que sente muito, mas não. O garoto precisa ir embora. Tyler diz que vai chamar a polícia se o garoto não for embora. E o garoto fica. As roupas dele continuam na valeta. O vento já levou para longe o saco rasgado. E o garoto não vai embora. No terceiro dia, há outro na porta da frente. O senhor anjo continua lá, e Tyler desce e diz ao senhor anjo: ‘Venha. Tire as suas coisas da rua e entre’. Para o novo cara, Tyler diz desculpas, mas houve um engano. O novo cara é muito velho para treinar e, por favor, deve ir embora<sup>72</sup>.

*Narrador* relata a admissão desses sujeitos pelo aparecimento diário de homens frente à casa da Paper Street, onde ele passou a residir após seu apartamento ter sido explodido por Tyler. Alguns homens ficam durante os três dias, demonstrando esforço e vontade em adentrarem a casa em que morava o salvador de suas vidas. Outros não aguentam e desistem de tentar. A casa pode representar uma espécie de mosteiro para que os homens se transformem em sujeitos aptos à destruição. A religião deles são os ensinamentos de Tyler, as ideias do alterego possibilitam o encontro destes homens consigo mesmos, direcionando-os rumo à libertação prometida pelo protagonista. Esse processo só é possível devido à aceitação de que ninguém dentro da casa ou fora

---

<sup>72</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*This is how Buddhist temples have tested applicants going back for bahzillion years, Tyler says. You tell the applicant to go away, and if his resolve is so strong that he waits at the entrance without food or shelter or encouragement for three days, then and only then can he enter and begin the training. So I tell mister angel he's too young, but at lunchtime he's still there. After lunch, I go out and beat mister angel with a broom and kick the guy's sack out into the street. From upstairs, Tyler watches me stickball the broom upside the kid's ear, the kid just standing there, then I kick his stuff into the gutter and scream. Go away, I'm screaming. 'Haven't you heard? You're too young. You'll never make it, I scream. Come back in a couple years and apply again. Just go. Just get off my porch'. The next day, the guy is still there, and Tyler goes out to go, 'I'm sorry'. Tyler says he's sorry he told the guy about training, but the guy is really too young, and would he please just go. Good cop. Bad cop. I scream at the poor guy, again. Then, six hours later, Tyler goes out and says he's sorry, but no. The guy has to leave. Tyler says he's going to call the police if the guy won't leave. And the guy stays. And his clothes are still in the gutter. The wind takes the torn paper sack away. And the guy stays. On the third day, another applicant is at the front door. Mister angel is still there, and Tyler goes down and just tells mister angel, 'Come in. Get your stuff out of the street and come in'. To the new guy, Tyler says, he's sorry but there's been a mistake. The new guy is too old to train here, and would he please leave*” (PALAHNIUK, 1996, p. 129).

dela é alguma coisa no mundo, fazendo-se necessário que estes homens percam as esperanças sobre si e que reconheçam em Tyler e no seu projeto um sentido.

Eu vou para o trabalho todos os dias. Eu volto para casa, e todos os dias tem um ou dois caras esperando no terraço. Esses novos caras não fazem contato visual comigo. Fecho a porta e os deixo no terraço. Isso acontece todos os dias já tem um tempo, e às vezes os candidatos desistem e vão embora, mas na maioria das vezes, não arredam pé por três dias, e as 72 camas de campanha que Tyler e eu compramos e armamos no porão já estão cheias. Um dia, Tyler me deu quinhentos dólares em dinheiro e disse para manter em meus sapatos o tempo todo. Eram para a minha cremação. Isso também era um hábito dos antigos mosteiros budistas. Eu volto para casa do trabalho agora, e a casa é preenchida com estranhos que Tyler aceitou. Todos estão trabalhando. O primeiro andar da casa transformou-se em cozinha e fábrica de sabão. O banheiro nunca está vazio. Os grupos desaparecem por alguns dias e voltam trazendo uma banha aguada e fina em sacos vermelhos de borracha. Uma noite, Tyler desce a escada para me encontrar escondido meu no quarto e diz: ‘Não os perturbe. Todos eles sabem o que devem fazer. Isso é parte do Projeto Caos. Nenhum cara conhece o plano todo, mas cada um é treinado para realizar ao menos uma tarefa simples perfeitamente’<sup>73</sup>.

Cabe ainda destacar que estes personagens secundários surgem realmente antes de receberem a alcunha de “macacos”. Logo no início do clube, quando os primeiros grupos foram formados, eles apenas eram aqueles que lutavam durante os encontros. Ainda que, até então, não impulsionados por Tyler, pois o mesmo não havia discursado, extravasavam-se durante a noite simplesmente como lutadores e aqui colocamos um elemento que acreditamos ser chave para a reflexão sobre entrar no clube.

A violência é com certeza uma das formas de selecionar apenas homens ao clube. Quando *Narrador*, ao reencontrar Marla, diz estar frequentando um novo grupo, a mesma demonstra interesse em participar e saber que grupo seria esse, quando ele diz ser exclusivo para homens, sem revelar que é exclusivo não por tratar de câncer nos testículos, como o *testicular cancer support*

---

<sup>73</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*I go to work every day. I come home, and every day there's one or two guys waiting on the front porch. These new guys don't make eye contact. I shut the door and leave them on the porch. This happens every day for a while, and sometimes the applicants will leave, but most times, the applicants stick it out until the third day, until most of the seventy-two bunk beds Tyler and I bought and set up in the basement are full. One day, Tyler gives me five hundred dollars in cash and tells me to keep it in my shoe all the time. My personal burial money. This is another old Buddhist monastery thing. I come home from work now, and the house is filled with strangers that Tyler has accepted. All of them working. The whole first floor turns into a kitchen and a soap factory. The bathroom is never empty. Teams of men disappear for a few days and come home with red rubber bags of thin, watery fat. One night, Tyler comes upstairs to find me hiding in my room and says, 'Don't bother them. They all know what to do. It's part of Project Mayhem. No one guy understands the whole plan, but each guy is trained to do one simple task perfectly'” (PALAHNIUK, 1996, p. 129-130).*

*group*, mas por fazerem uso excessivo da violência física, elemento bastante característico quando analisamos uma das questões da virilidade entre os personagens do sexo masculino. Não apenas visto como uma alegoria que salta aos olhos do leitor, a violência física é, portanto, dentro do campo simbólico, um ritual viril que confere identidade aos *space monkeys*, frequentadores do Clube da Luta.

A juventude popular, aquela das “cidades” periféricas das grandes cidades, reproduz à sua maneira formas tradicionais de comportamento em que a violência, as habilidades físicas representam ainda as maiores referências identitárias para os meninos. A ligação mais antiga entre corpo e caráter, entre valentia e autoridade moral conservava a sua pertinência. A referência à força, ao poder, a rudeza, ou seja, a insensibilidade nas relações sociais, desenha um universo simbólico no qual o emprego ritualizado da violência, física ou verbal, constitui uma forma legítima da regulação dos conflitos e da autoafirmação (CORBIN; COURTINE & VIGARELLO, 2013, p. 391).

Para que os “macacos espaciais” sirvam em algo eles não devem conhecer todo o “Projeto Caos”, mas apenas partes referentes ao que cada um deve fazer. De cabeça raspada, digitais queimadas, símbolo do abandono de identidade para servir ao clube e ao *Project Mayhem*, abandonam suas vidas e se dedicam aos objetivos de Tyler. Assim como *Narrador*, os “macacos” também possuem o “beijo de Tyler” nas costas da mão. O protagonista entrega a *Narrador* uma lista referente a quantos homens poderão ser admitidos, com a ideia de construir um exército, um pequeno grupo de aproximadamente setenta e duas pessoas.

Tyler me deu uma lista manuscrita e pediu que eu a digitasse e fizesse 72 cópias. Para que tantas? Porque é o número de caras que vai poder dormir no porão, se usarmos beliches de três camas, disse Tyler. Eu perguntei: e para que isso? Tyler disse: Eles só vão trazer o que estiver nesta lista e deve caber tudo embaixo do colchão. A lista que meu chefe encontrou na copiadora, a copiadora ainda regulada para 72 cópias, a lista em que se lia: Trazer os itens exigidos não é garantia de admissão ao treinamento, mas os candidatos só serão aceitos se vierem equipados com os itens abaixo e quinhentos dólares em dinheiro para a sua cremação." Custa pelo menos trezentos dólares para cremar o corpo de um indigente, me disse Tyler, e o preço vai subir. Se você não tiver dinheiro quando morrer, seu corpo vai parar nas aulas de autópsia. Esse dinheiro deve ser levado no sapato do discípulo, e se o discípulo morrer, sua morte não será um peso para o Projeto de Ações Violentas. Além disso, o candidato deve trazer o que segue: Duas camisas pretas. Duas calças pretas. Um par de sapatos pretos reforçados. Dois pares de meias pretas e duas cuecas pretas lisas. Um casaco preto pesado.

Isso inclui as roupas que o candidato está vestindo. Uma toalha branca. Um saco de dormir. Uma tigela de plástico branco<sup>74</sup>.

Estes sujeitos se condicionam às normas colocadas por Tyler e não questionam absolutamente nada, pois as afirmativas do alterego não devem gerar dúvidas ou levantar questionamentos devido as duas primeiras regras tanto do Clube da Luta como do “Projeto Caos”. No que diz respeito às primeiras regras (“Ninguém pergunta nada. Você não faz perguntas é a primeira regra do Projeto Caos”)<sup>75</sup>, caracterizam-se, assim, por estabelecerem a inevitabilidade dos planos de Tyler. Por não poderem se posicionar em relação aos objetivos, atuam os membros de modo que não haja problemas, alienando-se assim à causa maior. Os “macacos espaciais” podem ser percebidos como peões na mão do líder, aprenderam que, uma vez definidos tais objetivos, não devem jamais contrariar, mas trabalhar em prol da efetividade dos acontecimentos. Os “macacos” são a força que Tyler precisa para que, em grande escala, o propósito se materialize, pois sem eles o processo de conversão de mais sujeitos determinados à execução não seria possível.

Eu vejo os homens mais fortes e mais inteligentes que jamais existiram, diz ele, o rosto delineado pelas estrelas na janela do motorista, homens que estão bombeando gasolina nas salas de espera. A inclinação da testa, as sobrancelhas, a linha do nariz, os cílios, a curva dos olhos, o contorno plástico da boca, o jeito de falar, tudo é delineado pelas estrelas. Se pudéssemos colocar esses homens num campo de treinamento e terminar de educá-los. O que a arma faz é direcionar a explosão. Você tem uma classe de mulheres e homens jovens e fortes que estão dispostos a dar a vida por alguma coisa. A publicidade persegue essa gente com carros e roupas desnecessários. As gerações vêm trabalhando em empregos que odeiam, comprando o que não têm a menor necessidade. Nossa geração não viveu uma grande guerra ou uma grande depressão, mas nós sim, nós vivemos uma grande guerra espiritual. Uma grande revolução contra a cultura. A grande depressão é a nossa vida. Nossa depressão é espiritual. Temos de mostrar a esses

---

<sup>74</sup> Tradução nossa do original em inglês: “Tyler gave me a handwritten list of notes and said to type it and make seventy-two copies. Why that many? “Because,” Tyler said, “that’s how many guys can sleep in the basement, if we put them in triple-decker army surplus bunk beds.” I asked, what about their stuff? Tyler said, “They won’t bring anything more than what’s on the list, and it should all fit under a mattress.” The list my boss finds in the copy machine, the copy machine counter still set for seventy-two copies, the list says: “Bringing the required items does not guarantee admission to training, but no applicant will be considered unless he arrives equipped with the following items and exactly five hundred dollars cash for personal burial money.” “It costs at least three hundred dollars to cremate an indigent corpse, Tyler told me, and the price was going up. Anyone who dies without at least this much money, their body goes to an autopsy class. This money must always be carried in the student’s shoe so if the student is ever killed, his death will not be a burden on Project Mayhem. In addition, the applicant has to arrive with the following: Two black shirts. Two black pair of trousers. A pair of black reinforced shoes. Two pairs of black socks and two plain black underwear. A heavy black coat. This includes clothes the candidate is wearing. A white towel. A sleeping bag. A white plastic bowl” (PALAHNIUK, 1996, p. 127).

<sup>75</sup> Tradução nossa do original em inglês: “Nobody asked anything. You don’t ask questions is the first rule in Project Mayhem” (PALAHNIUK, 1996, p. 122).

homens e a essas mulheres o que é a liberdade escravizando-os, mostrar o que é a coragem amedrontando-os. Napoleão gabava-se de que seus homens eram capazes de sacrificar a própria vida por um pedaço de fita. Imagine se decretássemos greve e todos se recusassem a trabalhar até que toda a riqueza do mundo fosse redistribuída<sup>76</sup>.

Na procura de encontrar uma identidade, seja ela fixa ou móvel, algo que confira sentido à vida destes sujeitos, eles veem em Tyler uma forma de significar as ações dos homens, de justificar as ideias, a violência, suas vidas e, principalmente, descobrirem quem eles podem ser. O projeto moderno teorizado nas filosofias da história, como o iluminismo, o racionalismo e, posteriormente, no século XIX, o materialismo histórico, visavam projeções de sentidos históricos para a humanidade. Escatologicamente os homens passaram a guiar-se por estas concepções, ideologias e compreensões. Ora o mundo seria norteado pela racionalidade e pela ciência, como diziam os iluministas e positivistas, ora pelas forças produtivas, bem como na concepção marxista da história. O que muda com a chegada do século XX e XXI é o que identificamos como pós-modernidade, responsável por trazer consigo a mudança de mentalidade e criação de um novo paradigma referente à interpretação da realidade e de um novo sujeito, o pós-moderno.

O processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisórios, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeia (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (veja Hall, 1990) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma

---

<sup>76</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*I see the strongest and the smartest men who have ever lived, he says, his face outlined against the stars in the driver's window, 'and these men are pumping gas and waiting tables. If we could put these men in training camps and finish raising them. All a gun does is focus an explosion in one direction. 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. 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 the culture. The great depression is our lives. We have a spiritual depression. We have to show these men and women freedom by enslaving them, and show them courage by frightening them. Napoleon bragged that he could train men to sacrifice their lives for a scrap of ribbon. Imagine, when we call a strike and everyone refuses to work until we redistribute the wealth of the world'*” (PALAHNIUK, p. 149, 1996).

fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2004, p. 12-13).

Pensando a partir de intelectuais como Nietzsche<sup>77</sup>, propondo reflexão sobre o niilismo no século XIX e, posteriormente, com Jean-François Lyotard, no século XX, propondo a descrença nas chamadas “metanarrativas” (da crítica ao sentido sobre a vida e as coisas), trouxeram à humanidade também a crítica aos projetos de idealização do mundo. Se antes, com a modernidade, acreditava-se em projeto de vida, estado de bem-estar social ou até mesmo nas utopias modernas que idealizavam rumos e futuros de grandes transformações estruturais através de revoluções, a narrativa de *Fight Club* questiona e põem abaixo ironicamente, por meio da sensibilidade produzida pela literatura e de forma niilista tais paradigmas da modernidade. Como afirma Lyotard (1988, p. 8) “o pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais universalizantes”. Em Bauman (2001, p. 12), a mudança de percepção ou crítica sobre o contemporâneo também pode ser relacionada, principalmente quando autor relata que na pós-modernidade<sup>78</sup> há o processo de transformação do “sólido” em “líquido”, um momento de transição sobre a percepção da realidade e dos acontecimentos. Como afirma em *Modernidade líquida*, do moderno ao pós-moderno.

A tarefa de construir uma ordem nova e melhor para substituir a velha ordem defeituosa não está hoje na agenda — pelo menos não na agenda daquele domínio em que se supõe que a ação política reside. O “derretimento dos sólidos”, traço permanente da modernidade, adquiriu, portanto, um novo sentido, e, mais que tudo, foi redirecionado a um novo alvo e um dos principais efeitos desse redirecionamento foi a dissolução das forças que poderiam ter mantido a questão da ordem e do sistema na agenda política. Os sólidos que estão para ser lançados

---

<sup>77</sup> Aqui nos referimos ao niilismo: “Nietzsche foi o único a não utilizar esse termo com intuítos polêmicos, empregando-o para qualificar sua oposição radical aos valores morais tradicionais e às tradicionais crenças metafísicas: ‘O N. não é somente um conjunto de considerações sobre o tema 'Tudo é vão', não é somente a crença de que tudo merece morrer, mas consiste em colocar a mão na massa, em destruir. (...) É o estado dos espíritos fortes e das vontades fortes do qual não é possível atribuir um juízo negativo: a negação ativa corresponde mais à sua natureza profunda” (ABBAGNANO, 2007, p. 712-713).

<sup>78</sup> Há diferença entre o conceito de pós-modernidade em Lyotard com o de modernidade líquida em Bauman. Modernidade líquida seria um período específico do capitalismo flexível em que a sociedade de produção é suplantada por uma sociedade de consumo. O que significa que a percepção do mundo social é substituída, da produção pela consumação, do produtor pelo consumista. Já o conceito de pós-modernidade, em Lyotard, seria referente a um período em que há a descrença nos discursos metanarrativos, modelos explicativos de sociedade sob a lógica da filosofia-metafísica, como por exemplo no idealismo hegeliano e cristianismo.

no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas — os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro.

Portanto, os “macacos espaciais” são homens que não encontram mais sentido no mundo contemporâneo em que vivem, não creem em divindades ou no Estado. Estes sujeitos estadunidenses veem em Tyler uma espécie de pai, um norte, e até mesmo, ironicamente, um deus. Podem ser percebidos como homens que desejam recuperar sua virilidade e força frente ao mundo, e esse retorno a um tipo de sujeito ideal demonstra que a procura tem muito mais a ver com liberdade, exercida pela violência e destruição, do que com aceitação da condição enquanto homens consumistas do mundo contemporâneo. A ideia de que ninguém é verdadeiramente negro, branco ou rico, como afirma Tyler, e de que, individualmente, os sujeitos não são nada em relação ao mundo, propondo que estes homens se certifiquem de suas incapacidades individuais e que passem a pensar e agir coletivamente, é utilizada como meio de legitimar, justificando e incentivando suas iniciações ao projeto e aos objetivos de Tyler.

## **2.5. Uma obra feita para homens?**

*Fight Club*, enquanto uma obra do fim do século XX, é o resultado de um longo período de desvirilização que se fez presente na sociedade estadunidense ao longo dos anos. Aos poucos, a trama se revela enquanto um espaço que representa, ironicamente, como o homem foi deixando de ser, sem saber o que suplantaria esse devir. O retrato que temos são de sujeitos que abandonam estilos de vida que, até então, denotavam estar presos a ideologias consumistas e de supervalorização da cultura capitalista, para darem lugar à revolta, a insatisfação consigo e com a sociedade, pretendendo romper com a ordem estabelecida. A proposta destes homens agora é de tomar as rédeas de suas vidas, impondo-se sob as outras formas já existentes convencionadas. O rompimento acontece quando há a desalienação pela alienação colocada por Tyler. O que o protagonista faz é se posicionar e se representar como salvador de suas vidas, aquele que irá transformar e libertar os sujeitos da vida que levavam antes do clube.

Tyler provavelmente é um sintoma, uma espécie de consciência coletiva<sup>79</sup> de que os homens precisam retornar ao seu estado histórico mais primal. Considerando o homem resultado do capitalismo tardio, feminizado e estereotipado, o que o protagonista anseia é levar todos à catarse e à destruição utilizando da violência como meio de avivá-los, despertando, assim, uma virilidade transgressiva, anarquizada. Podemos perceber que o alterego é a virilidade em crise tentando sair desta crise como apontam Corbin, Courtine e Vigarello (2013, p. 555): “A percepção da virilidade permanece profundamente dividida: um sentimento difundido de crise, de vulnerabilidade e de incerteza da identidade masculina, coexiste com a multiplicação agressiva de imagens, de exposições e de desfiles viris”.

*Fight Club* é uma obra que não apenas questiona alguns padrões, mas os ironiza com sua maneira vulgar e violenta de abordar questões relativas ao homem. O interesse de trazer personagens que muito têm de humanos e, ao mesmo tempo, surreais, constrói um sentido de identificação ao leitor. Por mais distante que Tyler seja da realidade existente fora da obra, ele exprime o sentimento de anseio da dominação masculina presente na cultura ocidental. As crises de *Narrador* passam a ideia de que o maior problema recorrente no mundo é dos homens e é necessário que resolva a questão de uma identidade viril para que outros problemas, como os políticos e sociais sejam resolvidos por conseguinte.

[...] terão constatado que esta dominação masculina não surge de um estado de natureza, mas que ela está profundamente inscrita no estado da cultura, da linguagem e das imagens, dos comportamentos que estas coisas inspiram e prescrevem: “a longevidade [dessas estruturas] implica [sua] transmissão eficaz”, quer dizer, uma transmissão dessas invariantes (CORBIN; COURTINE & VIGARELLO, 2012, p. 8).

Portanto, quando pensamos a obra enquanto uma representação e crítica do sujeito, do homem e da virilidade, compreendemos que ela trata de um momento específico, em um lugar específico para um público específico. Priorizar uma identidade masculina, criar ou negá-la, produz

---

<sup>79</sup> “Segundo o psiquiatra suíço C. Jung, o inconsciente colectivo é o detentor de memórias ancestrais (arquétipos) que produzem imagens, tais como a do «velho sábio» ou da «mãe-terra», imagens essas que povoam os nossos sonhos, fantasias e, mesmo, alucinações. A poesia, os mitos e a religião teriam aí a sua origem. É tudo aquilo que inconscientemente está armazenado na memória colectiva de um povo, por exemplo, a antipatia imediata que uma pessoa possa ter por um indivíduo de um país vizinho, país esse que, no passado, teria representado uma ameaça para o seu país. Jung acreditava também que, para além da herança do inconsciente colectivo, as pessoas eram portadoras, logo à nascença, de um inconsciente pessoal, «local» de memórias individuais reprimidas. Para Jung a alma é a personalidade interior coberta pela pessoa que é a aparência a personalidade visível «usada» para mascarar a verdadeira” (MESQUITA, R.; DUARTE, F, 1996, p. 120).

um sentimento de fracasso ao sujeito, pois é inalcançável perseguir algo negligenciando a subjetividade do indivíduo. Tentar se encaixar a um modelo de masculinidade e virilidade acaba por ser um processo doloroso e sem resultado compensador, de modo que a tentativa de encontrar tipos de identidades que correspondam aos desejos do mundo real acaba por se tornar inútil.

Produzir uma nova identidade é tentar encerrar nossas subjetividades em modelos sociais e culturais que não necessariamente correspondem à contingência histórica que vivemos, visto que todo e qualquer papel social muda de acordo com a contingência histórica, e o que hoje é desqualificado pode muito bem vir a ser recomendado amanhã. Priorizar uma identidade masculina despida de qualquer natureza também não nos parece possível, pois priorizar esta ou aquela maneira de definir o sujeito é fazer com que o cidadão comum, o sujeito típico, sofra duplamente ou por não conseguir alcançar o que lhe é solicitado pela mídia, pela indústria da moda, pela cultura da imagem e pela sociedade de consumo, ou por não se achar qualificado diante do apelo dessa mesma cultura que criou seus modelos sociais e identitários (SILVA, 2006, p. 129).

*Clube da Luta*, ao passo que propõem, mesmo que de maneira irônica, uma reflexão sobre os papéis dos sujeitos, sobre quem podem ou devem ser, enquanto uma identidade masculina, colocando-nos a questão do dilema masculino evidenciado em uma crise. Priorizar uma identidade masculina em relação à outra, criando ou se baseando em projeções ou idealizações, não nos parecem ser uma coisa possível, porque não é possível negar as contingências históricas, ou seja, tudo aquilo que nos significa enquanto sujeitos. Anteferir tipos masculinos de identidades, modelos masculinos de sujeitos, enseja que estes sofram, pois a realização e efetivação de modelos construídos social e culturalmente se tornam dolorosas e irrealizáveis em sua completude, de se concretizarem nos indivíduos.

Portanto, é quando identificamos a sensação de fracasso e de frustração em *Narrador* por não conseguir se tornar completo com as coisas que possui e, principalmente, como Tyler, em quem reconhece algo tão oposto que passa a ser uma entidade exterior a ele, outra pessoa que não possui semelhança alguma com o trabalhador de seguros de uma empresa grande, que possui móveis respeitáveis, cuecas Calvin Klein e um apartamento com paredes de 50cm de concreto. De algum modo é irreal ser o modelo ideal de masculinidade estabelecida pelas marcas e pela sociedade de consumo que, até então, guiam *Narrador*, não há como ser algo que não passa de uma projeção midiática do mundo contemporâneo e que rejeita a incoerência natural do homem.

De certo modo, isso acaba sendo contrário à satisfação baseada em bens e, por outro lado, na perspectiva de Tyler, a não satisfação acompanhada da frustração e da rebeldia também acaba

por compor e produzir uma busca por algo de igual inexistência. *Narrador* nega sua subjetividade de homem consumista e realizado pelo material e vai na contramão, para uma projeção heroica e desprendida dos contratos sociais vigentes, imaginando que a tão sonhada busca por liberdade (sono) por meio do caos será sua redenção da vida de outrora. O que *Narrador* vive em *Fight Club*, em termos etários, não passa de um sonho adolescente, momento de transição em que os sujeitos buscam identidades que os construam, definam e os signifiquem frente à realidade do mundo. Isso pode ser evidenciado quando o próprio protagonista afirma ser um “garoto de 30 anos”. Todo o processo de conflito e de desencontro da subjetividade será abordado no próximo capítulo, referente à angústia.

### CAPÍTULO III. VOCÊ FALA SOBRE O CLUBE DA LUTA: DISTOPIA HISTÓRICA, O SÉCULO AMERICANO E TRANSGRESSÃO LITERÁRIA

É estúpido perguntar se eles conhecem o clube da luta. A primeira regra é você não fala sobre o clube da luta. Mas eles viram Tyler Durden?<sup>80</sup>

*Clube da Luta* – Chuck Palahniuk

Iniciamos este capítulo contrariando a uma das principais máximas produzidas dentro do texto: “*You do not talk about fight club*”. Não que, a essa altura do trabalho, seja a primeira vez que cometemos essa transgressão. Ao fazermos uma análise e observar o que já foi articulado neste texto, sentimos a necessidade de desenvolvermos um capítulo final que, de algum modo, dê conta não apenas de dar sequência lógica aos demais, mas finalizar com algumas questões que ponderamos como pertinentes para o desfecho do trabalho.

O primeiro ponto é que, a partir da narrativa da obra, nós nos propomos a realizar o questionamento sobre um futuro enquanto horizonte a ser deslumbrado e, então, identificamos nesse anseio a composição de um espaço distópico. Nesse lugar, cujo anseio é amparado pelo discurso da destruição, marca um ponto importante na história: o de pensarmos a desilusão do mundo e o fim da história como uma busca.

Como já mencionamos no primeiro subcapítulo, trataremos a questão da noção historiográfica de distopia, um ponto de importância neste texto, visto que já foi várias vezes citada para enunciar a visão de Tyler sobre o futuro. Por isso, faz-se necessário historicizar o conceito de distopia, de modo que esse fim proposto aos olhos do protagonista seja compreendido dentro da narrativa e reinterpretado no mundo contemporâneo a partir da literatura.

No segundo subcapítulo, debateremos uma possível interpretação sobre a obra e sua relação com o século XX. Nesta parte, argumentamos como, aparentemente, o período descrito na narrativa projeta um sentido de movimento conservador como resposta à inquietação de uma sociedade perfeita. Demonstramos que a conquista dessa realidade surge da superação dos males da Guerra Fria (comunismo soviético) e dos conflitos do terrorismo externo (Al-Qaeda). Embora os EUA se apresentem como uma realidade que, aparentemente, resolveu os principais problemas da

---

<sup>80</sup> Tradução nossa do original em Inglês: “*It’s stupid to ask if they know about fight club. The first rule is you don’t talk about fight club. But have they seen Tyler Durden?*” (PALAHNIUK, 1996, p. 157).

modernidade e da geopolítica, na obra, os homens estadunidenses descontentes com as promessas de uma sociedade neoliberal, decidem embarcar no clube e em um projeto cujo foco é destruir tudo alienadamente.

A terceira questão, que completa esse esquema, é sobre a transgressão na literatura. Nesse momento, a intenção é discutir o discurso da transgressão<sup>81</sup>, pois reconhecemos, a partir da leitura do objeto literário, a necessidade e a importância deste debate. Como é representada no discurso literário essa transgressão? O que ela é? Quais seus sentidos e relações possíveis com a trama? O que produz movimento a ação literária é a transgressão? Podemos conceber como ilimitado o resultado da experiência da modernidade que acaba por ser uma ação de transgressão do limite, que muda de alguma maneira o que fora estabelecido no campo do limite. Neste momento, a escrita ganha o movimento ilimitado de transgressão.

### 3.1. Distopia e história: o futuro sob a visão de Tyler Durden

Queríamos explodir o mundo e deixá-lo livre da história<sup>82</sup>

*Clube da Luta* – Chuck Palahniuk

Conceito bastante debatido seja pela historiografia e pelos estudos literários<sup>83</sup>, distopia faz parte de uma visão de futuro bastante única e crítica<sup>84</sup>. Ao estudar história diversas vezes, passamos a analisar o presente considerando o futuro a partir do que já aconteceu. Essa relação dialética fica

---

<sup>81</sup> “[...] a transgressão seja um traço definidor exclusivo da literatura fantástica, mas, antes, considerar que ela é a base de toda literatura. Contudo, se ela é traço constituinte de toda literatura, defendemos que é na literatura fantástica que a transgressão acontece de maneira mais alargada, por isso, entendemos que o principal recurso para o ato da transgressão na literatura fantástica é o da exageração, o da hipérbole. Recursos associados ao ato da transgressão e inerentes à representação fantástica na literatura são os procedimentos de deslocamento, irrealização e ausência” (MILANEZ; SANTOS, 2013, p. 22).

<sup>82</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*We wanted to blast the world free of history*” (PALAHNIUK, 1996, p. 124).

<sup>83</sup> “Enquanto a utopia é otimista, a distopia é pessimista, relativista. Enquanto o passado era somente passado na modernidade, na pós-modernidade o passado é ainda um presente, e também partes integrantes de presentes simultâneos e conflitivos, dissolvendo a antiga unidade ou integridade que o passado tinha sob a égide do modernismo. Agora esse passado se torna plural, dinâmico e historicizável.4 Posto que, afinal de contas, ele também é futuro, conforme sublinhou magistralmente Koselleck em sua obra-prima *Futuro passado*. Insisto: este passado converteu-se em deslugar, posto que deve ser pensado como deslocamento e não como um ponto fixo” (BENTIVOGLIO, 2019, p. 49-50).

<sup>84</sup> “O termo distopia tem sido tradicionalmente usado (como aqui) para designar representações do futuro melhor caracterizadas como ‘novos mapas do inferno’ (Kingsley Amis, 1960), e tais previsões foram vagamente compreendidas como anti-utopias”. Tradução nossa do original em inglês: “*The term dystopia has traditionally been used (as it is here) to designate representations of the future best characterized as ‘new maps of hell’ (Kingsley Amis, 1960), and such predictions have loosely been grasped as anti-Utopias*” (JAMESON, 2005, p. 145).

mais clara quando fazemos exercícios de projeções e, embora o historiador não possua por finalidade projetar o futuro, com frequência nos questionamos sobre o devir histórico a partir das relações estabelecidas no plano contemporâneo, às vezes com medo de uma repetição histórica, seja pela semelhança de um evento dado no passado ou pela possibilidade do novo que encanta e que sugere a transformação.

No entanto, a imaginação histórica ou algum exercício relacionado ao futuro pode ser melhor experimentado graças à existência da literatura, lugar onde as realidades paralelas, mesmo que ficcionais, ocorrem. A utopia que nos propomos entender, a partir dos estudos de Jameson (2005), pressupõem sobre a nossa incapacidade de imaginar o futuro a partir das representações existentes na realidade, como aponta o autor.

Devemos, portanto, agora voltar à relação de SF e história futura e reverter a descrição estereotipada deste gênero: o que é de fato autêntico sobre ele, como um modo de narrativa e uma forma de conhecimento, não é de toda sua capacidade de manter o futuro vivo, mesmo na imaginação. Pelo contrário, sua vocação mais profunda é repetidamente demonstrar e dramatizar nossa incapacidade de imaginar o futuro, de corpo adiante, através de representações aparentemente completas que se mostram em uma inspeção mais próxima para ser estrutural e constitutivamente empobrecida, a atrofia em nosso tempo do que Marcuse chamou de imaginação utópica, imaginação de alteridade e diferença radical; para ter sucesso pelo fracasso, e servir como veículos involuntários e até mesmo indisposto para uma meditação, que, estabelecendo-se para o desconhecido, encontra-se irrevogavelmente atolado no tudo-muito-familiar, e assim torna-se inesperadamente transformado em uma contemplação de nossos próprios limites absolutos<sup>85</sup>.

Pensando na questão do vislumbre de um futuro remoto e distante, deparamo-nos, a partir de nosso corpus documental, com o fenômeno da distopia, uma interpretação sobre o futuro que o percebe como distorcido, contrário à lógica da utopia que seria um lugar completo e pleno. A visão distópica que nos é apresentada na obra constrói um lugar projetado pelo princípio da destruição.

---

<sup>85</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*We must therefore now return to the relationship of SF and future history and reverse the stereotypical description of this genre: what is indeed authentic about it, as a mode of narrative and a form of knowledge, is not at all its capacity to keep the future alive, even in imagination. On the contrary, its deepest vocation is over and over again to demonstrate and to dramatize our incapacity to imagine the future, to body forth, through apparently full representations which prove on closer inspection to be structurally and constitutively impoverished, the atrophy in our time of what Marcuse has called the utopian imagination, the imagination of otherness and radical difference; to succeed by failure, and to serve as unwitting and even unwilling vehicles for a meditation, which, setting forth for the unknown, finds itself irrevocably mired in the all-too-familiar, and thereby becomes unexpectedly transformed into a contemplation of our own absolute limits*” (JAMESON, 2005, p. 289).

Por isso, partimos do conceito histórico de distopia apresentado por Bentivoglio e sua relação com a narrativa.

As distopias são uma crítica ao projeto moderno, são pessimistas, desencantadas com a razão e a ciência, com os sujeitos, com a reificação. Os historiadores falam muito, acompanhando as realizações da *linguistic turn*, do problema da narrativa como algo relacionado à estrutura narrativa. A meu ver o problema não é exatamente de ordem estrutural, mas de ordem estética. Não penso a distopia apenas como um efeito da *linguistic turn*. Sua origem reside no debate sobre a mimesis e nas possibilidades ontológicas de se alcançar o ser do passado (BENTIVOGLIO, 2019, p. 56).

Na percepção do autor, identificamos alguns pontos interessantes. O primeiro deles é a presença da “virada linguística” (*linguistic turn*), da estrutura narrativa contraposta pela questão estética da utilização do conceito. O segundo ponto, em contrapartida, refere-se ao alcançar o ser do passado. Esse ser é aquele que podemos compreender a partir da visão de *Narrador*: que seja Tyler, um homem de vanguarda, especial, e que privilegia os fatos do passado. Isso porque não são poucas as vezes em que o alterego fala do passado e de como as coisas aconteciam, sempre se referindo a um momento histórico de descobrimento e satisfação. Tyler diversas vezes pode ser interpretado como alguém que projeta ir para um futuro em que as coisas sejam semelhantes ao passado antigo. E embora pareça confuso, trago uma das passagens que evidenciam essa noção:

‘Na história antiga’, diz Tyler, ‘sacrifícios humanos eram feitos em uma colina acima de um rio. Milhares de pessoas. Ouça-me. Os sacrifícios foram feitos e os corpos foram queimados em uma pira. [...] Depois que centenas de pessoas foram sacrificadas e queimadas,’ Tyler diz, ‘uma grossa descarga branca rastejou do alto, descendo ladeira abaixo para o rio’<sup>86</sup>.

Para Tyler, as coisas que ocorreram em algum determinado momento histórico no passado serviram para que adquiríssemos conhecimento e que alcançássemos o “fundo do poço”, necessariamente rompendo com os vínculos materiais do presente. O saudosismo de Tyler em relação ao passado nos dá a ideia de que a sofisticação do mundo moderno, junto à qualidade de vida, teria nos inutilizado e tornado os homens fracos e sem propósito na história. O passado, para

---

<sup>86</sup> Tradução nossa do original em inglês: “‘*In ancient history*,’ Tyler says, ‘*human sacrifices were made on a hill above a river. Thousands of people. Listen to me. The sacrifices were made and the bodies were burned on a pyre. [...] After hundreds of people were sacrificed and burned,*’ Tyler says, ‘*a thick white discharge crept from the altar, downhill to the river*’” (PALAHNIUK, 1996, p. 76).

ele, é encarado como um ponto positivo no encontro do sujeito com a transformação total, rumo à destruição do presente para solidificar um futuro.

É o Projeto Caos que vai salvar o mundo. Uma era cultural do gelo. Uma idade escura prematuramente induzida. O Projeto Caos forçará a humanidade a ficar adormecida ou em remissão tempo suficiente para a Terra se recuperar. ‘Você justifica a anarquia’, diz Tyler. ‘Você descobre isso’. Como o clube de luta faz com funcionários e box boys, o Projeto Caos vai quebrar a civilização para que possamos fazer algo melhor fora do mundo<sup>87</sup>.

Na citação acima, claramente identificamos no alterego a sugestão de uma “era cultural congelada”, uma era do gelo sombria e que, nesse período, o *Project Mayhem* forçará a humanidade à remissão. Ele sinaliza ainda que essa reclusão humana deve acontecer pensando na sobrevivência da Terra. Para que haja a recuperação natural do planeta, é necessário quebrar a civilização para que, posteriormente, seja feito algo melhor com o mundo. O tom pessimista de Tyler é intimidador, pois não vê se não pela destruição, a restauração do mundo.

Valemo-nos da leitura de Bentivoglio para compreender que esse futuro projetado por Tyler não está sendo idealizado no amanhã, mas no hoje. Com os pés no presente, o protagonista pensa a distopia a partir da sua realidade incômoda e incoerente com seus objetivos. É no presente negativo que o protagonista exerce seus planos de destruição, ampliando-os a cada passo seus ideais de devastação. A história distópica, nesse caso, é a responsável pela distorção do passado, tal como Tyler faz, engendrando o futuro sobre o próprio passado.

Do mesmo modo que as utopias se vinculam à modernidade, penso que as distopias se acentuam na pós-modernidade, pois ressaltam as tendências negativas operantes no presente e as projeta no futuro, que parece ameaçador. Mas, a distopia não está no futuro tampouco em sua abertura, visto ela o negar, refugiando-se em presente quase absoluto. Tal como a história que, embora reivindique para si o passado, é tão somente um presente que dialoga e recria o passado em seus próprios termos, em um artefato literário. A história distópica transfigura o passado e tenta fazer previsões sobre ele. A distopia rompe com a relação supostamente antagônica entre progresso e regresso, como Foucault já havia detectado, colocando em seu lugar a heteronomia (BENTIVOGLIO, 2019, p. 71-72).

---

<sup>87</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*It’s Project Mayhem that’s going to save the world. A cultural ice age. A prematurely induced dark age. Project Mayhem will force humanity to go dormant or into remission long enough for the Earth to recover ‘You justify anarchy,’ Tyler says. ‘You figure it out.’ 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*” (PALAHNIUK, 1996, p. 125).

É difícil reconhecer que a percepção do protagonista pelo viés da destruição do contemporâneo traga benefícios ou, de algum modo, não soe conservadora, justamente por não propor algo para além disso. Afirmar que salvar o mundo demanda sua reclusão e destruição parece controverso, ainda mais quando reconhecemos em Tyler um discurso de violência e inevitabilidade desse processo de assolação. Querer o novo em cima do que foi arruinado, construir um mundo sob ruínas, em se tratando de Tyler, parece-nos algo que lhe agrada.

Todas essas interpretações sobre o ficcional, a partir do trabalho em história, servem-nos como compreensão da realidade em que a obra adquiriu seu sentido. Quando invertemos a lógica de Chartier de que o livro é um mundo como representação do real para a noção de que a obra é como uma máquina produtora de interferências na realidade, podemos aprofundar o diálogo entre a literatura e a história. É pensando nessa reconciliação, utilizando de diversas leituras, que buscamos pensar sob a ótica da imaginação distópica, entendendo que o que fizemos até agora foi reinterpretar o presente.

Reconciliar a história com a literatura ou a crítica literária poderá representar um grande avanço para se tentar vazar um novo tipo de história, mais consoante a essa imaginação distópica do presente. O que não significa colocarmos como oposição a relação entre ciência e arte, entre razão e imaginação ou entre real e irreal. A história jamais se converterá em fábula ou fantasia. Neste cenário pós-moderno, é sabido que contextualizar é uma forma de ficcionalizar um tempo e um espaço, que os conceitos operam como metáforas e que os atores históricos se convertem em personagens. Um caminho importante poderia ser a ampliação do espaço de diálogo entre o autor-historiador e seus leitores, de modo que aquele convite estes a pensarem sobre suas escolhas, dificuldades, lacunas, dúvidas, sem as elidir ou as manter nas entrelinhas (BENTIVOGLIO, 2019, p. 63-64).

O historiador, então, tem a possibilidade de trazer um pouco de ficção ao contextualizar um espaço e um tempo, e isso não interfere sob a questão do real ou não-real, mas dá a condição de repensar o mundo dos leitores. A distopia, ao contrário da utopia, não produz o êxito dos conceitos de liberdade, progresso e paz, mas nos apresenta o incerto, o fracasso, a derrota desses significados que outrora foram pensados, tanto pelos iluministas do século XVIII quanto pelos positivistas do século XIX. A constatação de que, no presente, temos a não realização desses ideais filosóficos traz à tona e escancara os problemas do mundo contemporâneo. A corrupção, a miséria, a doença, a ignorância e o medo são mais próximos da realidade que as ilusões e sonhos de uma sociedade sem problemas.

A distopia permite a melhor compreensão do cenário atual (daí sua retomada) onde as desigualdades sociais não são erradicadas ou mitigadas. Ao contrário, o abismo entre os modos de vida de uma maioria miserável controlada por uma minoria abastada aumenta e, mais importante, as liberdades individuais são revogadas. Logo, sai da cena epistemológica e política o lema positivista “Amor, Ordem e Progresso” que traduzia a determinação de uma base racional e científica para promover uma reformulação intelectual e moral da sociedade através do estabelecimento do espírito positivo. Em seu lugar, entra o mote “Guerra é Paz; Liberdade é Escravidão; Ignorância é Força”. Lemos no universo rarefeito de 1984, de George Orwell – exemplar da ficção distópica na qual a constatação do fracasso do progresso Iluminista resulta na supressão do Esclarecimento (Aufklärung) kantiano da liberdade para pensar – um modo eficiente para erradicação do direito de expressão através de mecanismos de controle do indivíduo em todas as esferas da existência humana (MEDEIROS; MATEUS, 2019, p. 119).

Em consequência destas constatações é que percebemos o quanto a ficção distópica parece tanger a realidade que a produz, ao mesmo tempo em que interfere sob as noções de futuro de uma sociedade em paralelo. A ficção e a realidade se entrecruzam não apenas pelo tom de pessimismo que a literatura ou a sociedade trazem consigo, mas por se posicionarem entre arte e a ciência, provando que o mundo do livro carrega seus significados e se autocompleta, ao passo que os acontecimentos se assemelham ou se repetem com o mundo do autor, seja ele historiador ou literato. Em *Fight Club*, vemos o desencantamento de um presente cercado de símbolos de consumo, de realização material, da venda de estilos de viver, os mesmos que encontramos na realidade das nossas vidas ocidentais do mundo consumista global.

Necessário se faz também a discussão sobre os sentidos históricos presentes nas teorias ou filosofias da história, que muito têm a nos dizer sobre as utopias prometidas no início da contemporaneidade. A utopia é um dos primeiros elementos que marcam a teoria da história, seja ela materialista histórica ou idealista hegeliana de algum modo, essas perspectivas historiográficas propõem vislumbres de futuro sobre transformações políticas, sociais e econômicas do presente, baseadas nas ideologias que já se efetivavam em revoluções ou na elaboração de interpretações da realidade. No entanto, o que ocorre hoje, com o passar das décadas, é um período de crítica a essas ideologias.

O que está em crise não é a memória histórica enquanto tal. Talvez, sejam os critérios “subjetivos” de seleção que serviam a individuar os elementos significativos e importantes das histórias nas quais estamos implicados e sobre as

quais nos interrogamos. Tal desaparecimento vem sendo festejado por alguns como o “desmoronamento das ideologias” e das utopias. Isto é, teríamos entrado numa época totalmente desideologizada, como se somente agora, após séculos e milênios, tivesse caído a venda dos olhos e pudéssemos finalmente ver a realidade tal como ela é, com um olhar desanuviado (BODEI, 2001, p. 73).

Verifica-se, assim como coloca o professor de história da filosofia, Remo Bodei, que há um certo desmoronamento das ideologias e, por conseguinte, das utopias históricas. Esta que ele chamou de crise não seria sobre a questão da memória, mas talvez os critérios subjetivos relacionados aos fundamentos importantes das histórias que passamos a questionar. Entendendo a leitura que o teórico faz desse processo de crise ideológica, vale destacar que o pesquisador historiador, embora esteja em meio a essa questão crítica, subjetiva e objetivamente escolhe seus teóricos, que geralmente estão amparados em vieses e percepções ideológicas ou até mesmo, dependendo de quem analisa, utópicas.

O que hoje entrou em crise não são efetivamente a ideologia ou as filosofias da história, mas sim a aliança, estabelecida no final do século XVIII e em vigor até há poucos anos, entre história e utopia. A ideia de que uma lógica intrínseca aos acontecimentos - explicável segundo os seus próprios princípios – percorra esta "histórica civil" feita pelos homens não encontra mais acolhida. Por isso, ela parece atualmente cindir-se e bifurcar-se de novo em duas partes: na história sacra, reproposta pelos assim chamados "fundamentalismos", que celebram a derrota do projeto moderno de construção de uma história totalmente imanente; no pós-moderno, que registra o fim das ilusões emancipatórias e do impulso propulsor da modernidade, justamente daquele tempo que tinha prometido se renovar (Neuzeit, era moderna, significa, exatamente, “novo tempo” em alemão) e se auto-superar incessantemente com relação à imobilidade medieval) (BODEI, 2001, p. 76-77).

Partir do princípio de que a história seria guiada por um espírito, força motriz, que carrega em si sentido próprio ou conferida a ela, coloca em xeque a lógica da utopia que anda ao seu lado. Como o autor acima observou, a história passa por processos complexos que nos ajudam a compreender as ideias elaboradas sobre a percepção não apenas do presente, mas de todas modalidades e tempos históricos. A enunciada história sacra, juntamente à pós-moderna, parece se encontrar não apenas no campo político ou econômico, mas no debate em geral, marcando sua presença no suplantar de uma pela outra. Se por um lado avistamos um futuro pleno, alcançável dialeticamente, como no caso do materialismo histórico baseado em Marx que propõem o comunismo enquanto síntese de um sistema socioeconômico perfeito, do outro, deparamo-nos com o desencantamento dessa realidade plena, como no existencialismo sartriano ou niilismo de

Nietzsche. Um ponto relevante, que diz muito sobre a percepção histórica das distopias, é o chamado “fim da história”, argumento que traz à tona a falência desse “motor” que produzia sentidos e justificativas.

Falar em fim da história, relacionando-a com a relação visceral havida hoje em dia entre história e distopia, remete-nos a pelo menos três momentos em que essa morte foi decretada: em Hegel, em Marx e em Francis Fukuyama. O erro daqueles autores, contudo, foi o de destacar que a história da humanidade atingiria um fim, relacionado com a emancipação e a liberdade, a um telos, portanto. A história da humanidade pode não ter acabado, mas a disciplina histórica talvez tenha chegado ao seu cadafalso. Mas, pensa-se aqui no sentido que essa expressão – fim da história – teria, como em Arthur Danto quando se refere ao fim da arte (BENTIVOGLIO, 2019, p. 72).

Contudo, reconhecer que *Fight Club* pode ser interpretada como a representação máxima de um contexto histórico que nega seus avanços tecnológicos e industriais, seus deuses e divindades e o projeto da ciência como reconciliadora e resoluta dos problemas de outros séculos, é identificá-la como uma distopia contrária à visão de que a civilização tenha, de algum modo progredido, desenvolvido, que a humanidade tenha se aprimorado. Em *Fight Club*, a descrença é latente, a indignação evidente na filosofia de Tyler e a sua projeção de futuro convencem em uma sociedade com homens frustrados. Como já tratado aqui, estes sujeitos que admiram a perspectiva do protagonista não se viam realizados na sociedade da trama e talvez isso seja um fato que demonstra o quanto ideias contrárias e transformação radical interessam mais aos homens da trama, mesmo em troca de suas liberdades e identidades, do que o conforto e comodismo existente às classes dominantes acomodadas com a realidade.

O desenvolvimento histórico, mesmo nas suas teorizações, caminhou sempre com as pernas dos macrosujeitos (Deus, a Providência, o Estado-Nação, o Povo, a Classe). Agora eles *perderam o monopólio da condução sensata dos fatos*, e se encontram no máximo como coadjuvantes numa trama sem enredo. Não existe mais, com efeito, nem um protagonista reconhecido, nem um diretor que dê indicações precisas, nem um roteiro já escrito que dite o ritmo (e talvez não tenha nunca existido a não ser na nossa percepção da “realidade” histórica). Mas isto não significa que os grandes atores do processo histórico tenham desaparecido, nem que o sentido dos acontecimentos deve ser deixado à deriva. Trata-se antes de saber o que queremos pedir, de focalizar prospectivamente os nossos problemas e de reconstruir e manter atualizada uma nova cartografia, aprimorando os necessários instrumentos conceituais. Conscientes de uma vantagem paradoxal: que a atual situação, justamente porque ainda obscura nas suas soluções, oferece, a quem deseje aproveitar, espaços de oportunidades entre os

quais esculpir algumas das inumeráveis facetas da história de todos (BODEI, 2001, p. 81).

Portanto, na história, convivemos com as explicações e teorizações sobre a realidade, que foram desenvolvidas com argumentos sofisticados, pautados na ordem divina, no Estado, nas classes, etc., enquanto *Fight Club* caminha na contramão desses paradigmas explicativos. O primeiro ponto que reconhecemos na narrativa é a proposta de um projeto desiludido e violento sobre o presente, que anseia pela desordem e pelo caos, de modo a se reestabelecer em um lugar devastado, porém, primitivo. O segundo elemento que nos chama a atenção é o marco da negação do que é cômodo, pelo retorno de um estilo de vida em que os sujeitos se encontrem colapsados e sem identidade, mesmo que, ironicamente, essa seja a crítica de Tyler à sociedade atual, visto que, no mundo “pré-Tyler”, a identidade e a doença coexistem. As semelhanças podem ser destacadas pela ilusão de que a libertação do consumo e da “vida em miniatura” seja sobreposta pela dissolução das mesmas, em favor da identidade de *space monkeys*, ou seja, em favor de trocar a alienação por outra ainda mais destrutiva, dando sequência à realidade distópica.

### 3.2. *Fight Club* e o século americano

Todo mundo no Projeto Caos é parte de Tyler Durden e vice-versa<sup>88</sup>

*Clube da Luta* – Chuck Palahniuk

É de conhecimento que a narrativa de *Fight Club*, além de ter sido publicada no século XX, fala sobre os problemas do período em questão. Somos apresentados ao mundo dos personagens, principalmente do protagonista, e por sermos contemporâneos nos familiarizamos logo com as questões existentes apresentadas. A estabilidade da vida e o emprego corporativo de *Narrador* podem representar o sonho de realização profissional dos fins do século, mas nos são apresentadas como sendo o contrário da busca pela zona de conforto, paradoxalmente.

Mas por que o século XX é o século americano?<sup>89</sup> Após a vitória do capitalismo estadunidense contra o comunismo soviético, os Estados Unidos, sob a promessa do sonho

<sup>88</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*Everybody in Project Mayhem is part of Tyler Durden, and vice versa*”.

<sup>89</sup> “Expressão criada por Henry Luce na Revista *Life* em 1941, a premissa do “Século Americano” era sustentada na ascensão dos Estados Unidos como uma liderança no contexto da Segunda Guerra Mundial. Para Luce, cabia aos

americano e da estabilidade assegurada pelo desenvolvimento econômico do sistema capitalista, ficaram marcados como aqueles que resistiram e venceram as guerras de que participaram durante o século. A superpotência global passou a ser percebida como um lugar de realização de sonhos, de qualidade de vida e esperança. Como exemplo da extensão do sonho americano, diariamente são transmitidas, seja pelos telejornais ou pela internet, notícias sobre tentativas de imigração ilegal pela fronteira que separa o México dos EUA, pessoas que veem no país a possibilidade de uma vida melhor.

Quando voltamos o olhar para os anos da Guerra Fria, percebemos os EUA enquanto um país que protagonizava, buscando definir o pensamento de que a ideologia capitalista fosse mantida e apresentada como principal e melhor modelo contra o “outro”, opondo-se em confrontos diretos e indiretos e, assim, constituindo a hegemonia e a dominação sobre esta identidade.

Para sustentar este perfil de dominação e a tarefa de construção da ordem diante das tendências unilaterais, associou-se a tarefa da contenção da União Soviética como forma de gerar consenso interno e menor questionamento do papel global. No momento da constituição da hegemonia, esta contenção foi definida como essencial à preservação do modo de vida nacional, uma vez que os modelos soviético e norte-americano, socialista e capitalista, foram definidos como incompatíveis. Assim, a partir de 1947, agregou-se à realidade da Guerra Fria (1947/1989). A junção destes elementos levou à construção do já mencionado sistema de organizações multilaterais e redes de interdependência externas e do reforço do aparato militar e diplomático norte-americano para a projeção de poder hegemônico (PECEQUILO, 2012, p. 6).

A identidade nacional está relacionada ao modo de vida daqueles que integram o país, e este é um elemento que produz sentido de comprovação da vitória do melhor sistema e ideologia. *Narrador* pode representar o vitorioso, compreendendo os EUA enquanto vencedor, porém, descontente com o sonho e, por isso, fica acordado e intenta miseravelmente frear o progresso do capital ou simplesmente destruir a perfeita sociedade estadunidense ainda vendida como vitoriosa.

Durante a Guerra Fria, as ideias da missão especial e da identidade definida pelo combate ao inimigo foram essenciais e sustentaram o consenso doméstico. A ideia do inimigo tornou-se funcional para o estabelecimento da identidade nacional a

---

Estados Unidos assumir um papel positivo naquele momento, responsabilidades compatíveis a seu poder e tradições de defesa da liberdade. Tal papel iniciou-se em 1945, sustentado na construção do *American Way of Life*, da democracia, capitalismo e prosperidade, que criava um imaginário comum e um modelo a ser exportado a outras nações. Com o fim da bipolaridade, bastaria atualizar esse conjunto de ideias político-sociais, econômicas e estratégicas a uma nova realidade” (PECEQUILO, 2012, p. IX).

partir do outro, tanto que, com o fim da bipolaridade, uma das principais dificuldades estratégicas tem sido a de estabelecer um novo “outro”. Na ausência destes parâmetros, as relações políticas e jogos de barganha domésticos revelam tanto uma estrutura permeável ao debate e a demandas, como à fragmentação e instabilidade (PECEQUILO, 2012, p. 6).

Mesmo depois da Guerra Fria já não mais se pôde encontrar e definir inimigos exteriores comuns utilizando da mesma base ideológica. Contudo, para que tanto a identidade como os interesses políticos do país continuassem existindo e em movimento, a busca por outro inimigo se orientou pelo elemento econômico, pelo menos sob a justificativa da extração de petróleo no Oriente Médio. Outros conflitos pós-Guerra Fria que os EUA enfrentaram, então, estavam ligados à questão do terrorismo, seja ele “externo”, como no caso do primeiro ataque ao *World Trade Center*, ou “interno”, como praticado por Timothy Veigh e seu grupo fundamentalista.

Inicialmente, as ações de Clinton foram restritas no sistema internacional, visando dar mais atenção aos temas domésticos como prometido em sua campanha. Entretanto, a realidade da hegemonia rapidamente se imporia a este distanciamento. Ainda em 1993, o World Trade Center sofreria o seu primeiro atentado terrorista, atribuído a Al-Qaeda, ao qual se seguiria em 1995 um ataque terrorista interno, perpetrado por um grupo fundamentalista branco em Oklahoma City contra um prédio federal (embora só um terrorista tenha assumido as bombas, Timothy McVeigh) (PECEQUILO, 2012, p. 17).

Mas porque analisar os “inimigos” dos EUA junto a esse contexto de aparecimento dos mesmos ajuda a entender parte da proposta em relação ao conteúdo da obra? O século XX é considerado o século americano pois o crescimento bélico, industrial e financeiro conduzia o desenvolvimento da prosperidade econômica da população e vendia ao mundo a imagem de um lugar ideal no pós-guerra. Esse lugar, cuja liberdade e a democracia deveriam ser lemas, projetam-se no globo como referenciais e centralizam características de heroísmo e conquista, fixando o papel da hegemonia estadunidense, quando pensamos este país como superpotência na geopolítica.

O que percebemos nos discursos de Tyler é que a geração do fim dos anos de 1990 não conhece seus inimigos externos porque simplesmente não os identifica, devido ao fato de não existirem mais ameaças à hegemonia, pois, aparentemente, findaram com a queda do Muro de Berlim em 1989, mesmo que os conflitos terroristas tenham aparecido com maior destaque posteriormente, como em 2001. O protagonista ressalta essa falta de inimigos geopolíticos como

um problema geracional contemporâneo no trecho em que dá um sermão durante um encontro do clube:

Nossa geração não viveu uma grande guerra ou uma grande depressão, mas nós sim, nós vivemos uma grande guerra espiritual. Uma grande revolução contra a cultura. A grande depressão é a nossa vida. Nossa depressão é espiritual. Temos de mostrar a esses homens e a essas mulheres o que é a liberdade escravizando-os, mostrar o que é a coragem amedrontando-os<sup>90</sup>.

Nessa passagem, Tyler faz questão de ressaltar que a Grande Depressão não é aquela que ocorreu em 1929, quando os Estados Unidos sofreram com a recessão econômica, mas a própria vida dos sujeitos, uma depressão espiritual que caracteriza um processo de relativa ausência de problemas sociais e econômicos. Se não há inimigos a se combater, e partindo do princípio de que sem conflito não há história, o que resta a ser feito por esses homens é escravizá-los, de modo que conheçam a liberdade e, como ressalta Tyler, mostrar o que é a coragem lhes dando medo.

Em uma sociedade aparentemente sem problemas, com emprego, segurança e qualidade de vida, por que homens que já enfrentaram inimigos de dentro e de fora do país se angustiam e se espancam como forma de libertação? Libertação do que? Talvez a resposta para esse sentimento que permeia a narrativa esteja relacionada à não realização das promessas do capital. A fúria e o descontentamento destes sujeitos além de ser um problema de gênero aqui já tratado, manifesta, com efeito, um movimento de percepção conservadora da realidade, de modo que agora o anseio é de destruir por meio de um grupo terrorista interno, os “macacos espaciais”, a história<sup>91</sup> dos Estados Unidos e o século XX.

Em suma, embora estejamos certos em supor que o século XX foi dominado pela ameaça de violência e extremismo ideológico, não podemos compreendê-lo, a menos que entendamos que essas coisas atraíam muito mais pessoas do que gostaríamos de supor. Que o liberalismo com o tempo saísse vitorioso — embora em grande parte graças à sua reconstrução sobre bases institucionais muito

<sup>90</sup> Tradução nossa do original em inglês: “*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 the culture. The great depression is our lives. We have a spiritual depression. We have to show these men and women freedom by enslaving them, and show them courage by frightening them*” (PALAHNIUK, 1996, p. 149).

<sup>91</sup> Um dos principais objetivos de Tyler é destruir o museu nacional, ato simbólico de destruição que carrega o anseio de apagar a história e o passado do país: “*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. ‘This is our world, now, our world,’ Tyler says, ‘and those ancient people are dead’*” (PALAHNIUK, 1996, p. 14). Tradução nossa do original em inglês: “Na última foto, a torre, todos os cento e noventa e um andares, irão cair no museu nacional que é o verdadeiro alvo de Tyler. “Este é o nosso mundo agora, nosso mundo”, diz Tyler, “e esses povos antigos estão mortos”. (PALAHNIUK, 1996, p. 14)

diferentes — foi um dos desenvolvimentos verdadeiramente inesperados da época. O liberalismo — como o capitalismo — provou ser surpreendentemente adaptável: por que isso deveria ter sido assim é um dos principais temas de nosso livro (JUDT, 2014, p. 382-383).

Portanto, o século XX, mais especificamente a segunda metade desse período, inscreve em *Fight Club* desejos sombrios de uma sociedade controversa e cheia de decepções, na qual os homens não mais se condicionam aos desejos e às realizações neoliberais do capital. Com isso, a última etapa que gera a criação do *Project Mayhem*, com o propósito de assolar o mundo, é uma resposta à calma e à ausência de conflitos de uma sociedade que, supostamente, dissolveu seus males. Se, de um lado, temos o homem que deveria estar realizado com objetos de consumo, do outro, temos a possibilidade demente que romantiza os conflitos da história e que responde sendo o antagonista e herói ao mesmo tempo.

### 3.3. Transgressão: Porque a violência nos interessa

A literatura e a loucura têm seu parentesco garantido pela linguagem transgressiva que lhes é constitutiva, entretanto, a última é excluída — ela é considerada como fora da sociedade — enquanto a primeira é aceita no interior desta.

*O conceito foucaultiano de literatura*, Leonardo Pinto de Almeida

Assim que iniciamos a leitura de *Fight Club*, ainda não conseguimos imaginar que a obra se trata de uma narrativa um tanto quanto violenta, talvez até mesmo para os mais entusiastas do tema. É uma obra que tem um tom bastante agressivo e sem rodeios ao nos escancarar a raiva, o descontrole e a insatisfação. Em uma mistura angustiante de receio em avançar na história e vontade de ler, deparamo-nos com uma narrativa considerada, até mesmo pelo autor, como transgressiva, e é esse o ponto que dá à obra um tom pessimista e a sensação de descontrole.

Sabendo que o personagem fictício não inventou a trama, ou melhor, escreveu a história, é ele que se torna o centro dos acontecimentos e da descrição pela perspectiva própria. O autor, responsável pela existência da obra, ao passo que produz seu objeto de arte, dá ao livro existência própria, cujas interpretações não são mais realizadas por quem a escreveu, mas por quem a lê. Com isso, não estamos dizendo que o autor não interfere sobre seu trabalho, mas que seu trabalho adquire vida própria após a publicação. Observamos isso a partir da leitura, em Foucault, sobre a

capacidade de subversão da obra, que independe dos posicionamentos políticos ou orientações sexuais do autor, que denota a potência transgressiva de sua narrativa.

O “ato de escrever” (*l’acte d’écrire*) como uma força de contestação nada tem a ver com a posição política daquele que escreve. Tal possibilidade seria visível, por exemplo, em Blanchot, cuja postura conservadora de extrema direita nada teria diminuído da força transgressora de sua escrita. Em suma, é a escrita que mantém, em si mesma, a função subversiva (ALVES, 2013, p. 15).

A escrita assume seu papel transgressivo ao passo que se projeta para fora do autor, a partir da experiência da linguagem. Essas “experiências transgressoras de pensamento”, como sugere o autor, não atuam na interioridade do sujeito, mas trabalham sobre a unidade fora dele. Fazemos uso de Foucault para analisar a literatura de Chuck porque entendemos que o trabalho produz sentidos que transpassam a ficção, alcançando a exterioridade e isso denota a forma de interpretar a realidade do escritor. O trabalho do literato, do escritor, também pode ser compreendido como esboço histórico sobre um período, pela forma de pensar e apresentar.

[...] o que atrai Foucault é a *experiencia de linguagem*, ou, em outras palavras, as *experiencias transgressoras de pensamento* que transitam nos limites da linguagem. Essas experiências não remetem a algo pessoal e privado, inscrito no domínio da interioridade, mas, ao contrário, colocam a própria unidade do sujeito em questão e o pressionam para fora de si mesmo. Sendo assim, já nesse período, vemos em Foucault um interesse pelas experiências de pensamento que colocam em questão a linguagem e a posição do sujeito. O interesse por *outras formas de pensar* acompanha, de certa maneira, todo percurso foucaultiano (ALVES, 2013, p. 14).

A transgressão<sup>92</sup> pode ser entendida como a dissolução da ideia de tutela por um Deus, a descoberta do sujeito sobre a sua própria autonomia, sendo o senhor de si mesmo, como aponta o autor. Não é novidade, a essa altura do texto, que o rompimento com Deus em *Fight Club* está mais que evidente. A filosofia de Tyler nos sugere que fomos abandonados por Deus e que estamos sem propósito ou lugar na história e isso teria nos deixado inconformados. Viver sem a existência

---

<sup>92</sup> “A transgressão não está, portanto, para o limite como o negro está para o branco, o proibido para o permitido, o exterior para o interior, o excluído para o espaço protegido da morada. Ela está mais ligada a ele por uma relação em espiral que nenhuma simples infração pode extinguir. Talvez alguma coisa como o relâmpago na noite que, desde tempos imemoriais, oferece um ser denso e negro ao que ela nega, o ilumina por dentro e de alto a baixo, deve-lhe, entretanto, sua viva claridade, sua singularidade dilacerante e ereta, perde-se no espaço que ela assinala com sua soberania e por fim se cala, tendo dado um nome ao obscuro” (FOUCAULT, 2009, p. 33).

de algo para além da realidade material, no plano metafísico, é aceitar o fato de que a responsabilidade pela nossa existência é simplesmente nossa: cortar as cordas invisíveis que sustentavam e justificavam nossas atitudes e práticas é um ato libertador e, principalmente, transgressor.

[...] a transgressão está associada ao que Foucault, tomando o termo emprestado de Nietzsche, chama de *a morte de Deus*. *A morte de Deus*, no pensamento Nietzscheano, está associada à descoberta do homem enquanto ser autônomo. *A morte de Deus* surge quando o homem é atravessado por um desejo de infinitude e, com isso, o desejo de Deus, do ser absoluto, ganha forma nas aspirações humanas (MILANEZ; SANTOS, 2013, p. 53).

Quando o homem da nossa narrativa assume seu papel transformador, é quando as verdadeiras transgressões ocorrem. Reconhecer que o poder das ações de controlar cada pedaço da história<sup>93</sup> está em suas mãos agora, resulta nas dificuldades de *Narrador* em aceitar que o clube e o projeto poderiam ser coisas pensadas por um ser maior, neste caso não é uma divindade, mas assume o papel como se fosse. Tyler é adorado não por ser bondoso e piedoso, mas por ser transgressivo, pois o Deus<sup>94</sup> de outrora já não faz mais sentido em existir.

Ao analisarmos o conceito utilizando de um estudo da psicologia, mostra-nos que a transgressão pode ser entendida como uma busca de individualismo por parte deste sujeito. Uma procura constante por conhecer a autonomia a partir da transgressão, *Narrador* quer ir além, ultrapassar os limites comuns, mas que ao invés de caracterizar atos violentos de homens adultos, marcam a tentativa de libertação da adolescência na busca pela ideal autonomia, como afirma as autoras:

Ao pesquisarmos os sentidos dessas palavras, vamos descobrir que a transgressão, além do sentido de quebrar e burlar normas, é definida também como o ato de ir além, de ultrapassar os limites, e que a palavra rebeldia significa oposição, insurgir-se, e também a qualidade daquele que é obstinado. Assim, pode-se dizer

<sup>93</sup> “Quando Tyler inventou o Projeto de Ações Violentas, Tyler disse que o objetivo do projeto não tinha nada a ver com outras pessoas. Tyler não se importava se outras pessoas se machucariam ou não. O objetivo era ensinar a cada homem no projeto que ele tinha o poder de controlar a história. Nós, cada um de nós, pode controlar o mundo”. Tradução nossa do original em inglês: “*When Tyler invented Project Mayhem, Tyler said the goal of Project Mayhem had nothing to do with other people. Tyler didn’t care if other people got hurt or not. The goal was to teach each man in the project that he had the power to control history. We, each of us, can take control of the world*” (PALAHNIUK, 1996, p. 122).

<sup>94</sup> Tradução nossa do original em inglês: “Somos os filhos do meio, de acordo com Tyler, não temos um lugar especial na história e nem atenção especial”. “*We are God’s middle children, according to Tyler Durden, with no special place in history and no special attention*” (PALAHNIUK, 1996, p. 141).

que a transgressão e a rebeldia são características necessárias a qualquer sujeito que, formado nos princípios do individualismo, busca a realização do ideal de autonomia. Nessa perspectiva, a transgressão das tradições e de uma ordem estabelecida é considerada não só movimento necessário para a obtenção da autonomia, mas também marca do individualismo (BERTOL; SOUZA, 2010, p. 835).

Os atos violentos de *Narrador*, dentro da lógica construída em sua vida, são nada mais que tentativas de se romper com seu estado atual, transpassar a fase em que se encontra por meio da revolta e de atos até mesmo criminosos, como vemos no projeto idealizado pelos protagonistas. O personagem, quando tentamos interpretá-lo dentro de um contexto histórico, pode ser compreendido como um sujeito homem que deseja a passagem para uma fase adulta, mas não sabe como. O século da existência desses personagens é um período marcado por crises de masculinidade, momento em que não vemos homens bem resolvidos ou que se sentem realizados com a vida que possuem. Para que algo faça sentido, no fim século XX, temos homens desorientados e desconectados com o meio real que fantasiam para tornar a experiência de vida interessante e que os entretinha a um nível de aventura.

Em relação à escrita de Chuck Palahniuk, *Fight Club* é uma literatura transgressiva ao passo que se utiliza do recurso do exagero, adquirindo essa característica quando impacta pelo discurso da violência exacerbada nas páginas não apenas dos encontros do clube, mas nos relatos sobre as doenças, a sociedade e a análise em tom destrutivo do fim da civilização. Podemos resgatar essa noção a partir de Milanez e Santos (2013, p. 22):

[...] a transgressão seja um traço definidor exclusivo da literatura fantástica, mas, antes, considerar que ela é a base de toda literatura. Contudo, se ela é traço constituinte de toda literatura, defendemos que é na literatura fantástica que a transgressão acontece de maneira mais alargada, por isso, entendemos que o principal recurso para o ato da transgressão na literatura fantástica é o da exageração, o da hipérbole. Recursos associados ao ato da transgressão e inerentes à representação fantástica na literatura são os procedimentos de deslocamento, irrealização e ausência.

Voltando o olhar à percepção transgressiva que podemos ter do personagem, quando *Narrador*, em diálogo com Tyler, diz ser apenas um garoto de 30 anos<sup>95</sup>, identificamos nessa ideia a tardia percepção de ainda não ser um homem ou de não se identificar como um, embora tenha

---

<sup>95</sup> “I’m a thirty-year-old boy, and I’m wondering if another woman is really the answer I need” (PALAHNIUK, 1996, p. 51).

idade e forma física. É nesse mesmo diálogo que o protagonista reflete sobre se seria realmente de outra mulher que ele precisa. As dúvidas do personagem, nessa passagem, ressaltam sua percepção sobre as incertezas em relação a sua identidade e sua única resposta a estes questionamentos e reflexões são abafados pelos socos e pela destruição. Realmente, temos a sensação de que há uma capacidade em perceber que não se tornou um astro do rock, um famoso, rico ou que qualquer outro sonho vendido pela sociedade de consumo e o estilo americano tenham sido realizados. *Narrador* pode até compreender as promessas vendidas pelo capital, mas utiliza a insatisfação de modo equivocado, juvenil e adolescente, pois não assume a responsabilidade da vida adulta fazendo uso de sua válvula de escape: a violência.

Com isso, acaba-se também por desresponsabilizar os sujeitos nessa fase da vida, por entender que estão em um período de transição no qual a transgressão é natural. Entretanto, ao mesmo tempo em que são desqualificados e desresponsabilizados, exige-se uma punição para seus atos, explicitada na demanda social pelo estabelecimento de leis sociais cada vez mais rigorosas [...] Com a adolescência, a civilização pode, então, expor seus desejos e suas fantasias de agressão, na medida em que entende que a agressividade e a punição constituem ações necessárias na orientação e no disciplinamento dos sujeitos (BERTOL; SOUZA, 2010, p. 838).

A transgressividade, nesse caso, diferente do que poderíamos perceber como ato masculino, de vigor e único do homem, na realidade, demonstra a natureza prematura do ato de encarar a realidade à sua volta. Talvez o que estes homens estadunidenses do final dos anos de 1990 queiram é reafirmar não que só apenas são homens, mas que, na condição de adolescente inacabados, é de algum tipo de violência que precisam. Sendo ela um rito de passagem que os livrará do fardo dos discursos sobre a necessidade de ter, e dos sonhos e das realidades que não se cumpriram com a chegada de novos ideais, de conforto, de suposta qualidade de vida gerada pelo consumo desenfreado.

Todo o discurso sobre as necessidades assenta numa antropologia ingênua: a da produção natural para a felicidade. Inscrita em caracteres de fogo por detrás da menor publicidade para as Canárias ou para os saís de banho, a felicidade constitui a referência absoluta da sociedade de consumo, revelando-se como o equivalente autêntico da “salvação”. [...] Esta felicidade é àquela que encarna e recolhe nas sociedades modernas; O mito da Igualdade, que oriunda da Revolução Industrial, refere-se a uma felicidade mensurável, ou ainda, o bem-estar mensurável por objetos e sinais de conforto (BAUDRILLARD, 2008, p. 49).

O consumo e todas as outras promessas produzidas e vendidas pela mídia, já não surtem o devido efeito na vida daqueles que já experimentaram. A busca por uma experiência que dê vida e ressignifique efetivamente suas existências passa a ser proposta por um “louco”, alguém fora da curva, sobre o qual o único que tem noção do real perigo de suas novas ideias de transformação de vida é *Narrador*. Embora o protagonista tente frear o monstro Tyler Durden e o “Projeto” que criou, há em si uma incapacidade de parar “o salvador de vidas dos homens” que agora têm um propósito na história, pois antes esses indivíduos, consumiam e não produziam razões para existir. Mesmo que violentamente estejam se mutilando, ninguém quer morrer sem cicatrizes<sup>96</sup>.

Uma das passagens no texto de Palahniuk que incomoda em relação à questão do consumo e que se torna um ato transgressivo, do ponto de vista crítico, está na frase “*Recycle your animals*”, a qual nos faz nos deparar com a total falta de sentido, mas que enuncia uma das grandes preocupações da sociedade contemporânea. A reciclagem<sup>97</sup> não é um ato possível e aplicável em tudo, mas, nesse caso, o que nos chama a atenção é a ironia utilizada para questionarmos sobre a prática de reutilização até mesmo daquilo que não produzimos, mas que existe. Embora a “reciclagem dos seus animais”<sup>98</sup> não seja algo possível, Tyler propõem que a salvação ou reutilização de algo não é para sempre.

Entrar no ciclo do consumo e da moda não é apenas rodear-se de objetos e de serviços a seu bel-prazer, é mudar de ser e de determinação. É passar de um princípio individual fundado na autonomia – o caráter, o valor próprio do eu – para um princípio de reciclagem perpétuo pela indexação num código em que o valor do indivíduo se faz racional desmultiplicado e mutável: é o código da <<personalização>>, de que nenhum indivíduo em si é depositário, mas que atravessa cada indivíduo na sua relação significada aos outros. A <<persona>> como instância de determinação desaparece em proveito da personalização. A partir daí, o indivíduo deixa de ser foco de valores autônomos, constitui apenas o

---

<sup>96</sup> “Eu só não quero morrer sem algumas cicatrizes, digo. Não significa mais nada nos dias de hoje ter um corpo perfeito. Você vê aqueles carros totalmente conservados que representam ter saído de uma vitrine de uma loja em 1955. Sempre penso, que desperdício”. Tradução nossa do original em inglês: “*I just don’t want to die without a few scars, I say. It’s nothing anymore to have a beautiful stock body. You see those cars that are completely stock cherry, right out of a dealer’s showroom in 1955, I always think, what a waste*” (PALAHNIUK, 1996, p. 48) Nessa passagem, vemos que *Narrador* encara como um desperdício, nos dois casos, ter algo e não usá-lo ao máximo, seja o carro ou o próprio corpo. Morrer sem cicatrizes caracteriza a pretensão de não usufruir, mesmo que de maneira arriscada e extrema, de si mesmo.

<sup>97</sup> O termo <<reciclagem>> consegue, de fato, inspirar várias reflexões: evoca irresistivelmente o <<ciclo>> da moda, onde cada qual tem de estar <<ao corrente>> e de reciclar-se todos os anos, todos os meses e todas as estações, no vestuário, nos objetos e no carro. Se não o fizer, não é verdadeiro cidadão da sociedade de consumo. (BAUDRILLARD, 2008, p. 125)

<sup>98</sup> “*‘Recycling and speed limits are bullshit,’ Tyler said. ‘They’re like someone who quits smoking on his deathbed’*” (PALAHNIUK, 1996, p. 144).

termo de relações múltiplas num processo de interrelações móveis (BAUDRILLARD, 2008, p. 229).

É desse processo cíclico que os sujeitos na narrativa se cansam, é da perda da individualidade e de autonomia em troca de um processo de reciclagem mutável a todo tempo. Esses homens rompem transgressivamente com tal ciclo abrindo mão dos usos para se tornarem outros seres e tal rompimento é um marco impactante em suas vidas, visto que na referida sociedade de consumo americana isso é o ato mais transgressivo possível. Imaginando que a tentativa de se opor a um estilo de vida enraizado na cultura dessa população é um ato de rebeldia e transformação, aquele que os ensina certamente é um divisor de águas, liberto e heroico, mesmo que este ainda não proponha em termos práticos um projeto para além da destruição.

Seria de graúdo ajuda dizer, por analogia, que seria necessário encontrar para o transgressivo uma linguagem que seria o que a dialética foi para a contradição? Mais vale, sem dúvida, tentar falar dessa experiência e fazê-la falar no próprio vazio da ausência de sua linguagem, lá onde precisamente as palavras lhe faltam, onde o sujeito que fala chega ao desfalecimento, onde o espetáculo oscila no olho transtornado (FOUCAULT, 2009, p. 36-37).

A violência e transgressão, aos moldes de Tyler, podem ser compreendidas como válvulas de escape que tentam, mas não sobrepõem positivamente a esperança e a qualidade de vida. Os homens que frequentam o clube, substituem a TV pelas lutas, algo que funciona como a troca de um entretenimento por outro e que produz e cria sentidos, embora não garanta a calma, a vida realizada e tranquila, mas, ao contrário, um ciclo que produz violência desenfreada. O caos é o motor desse estilo proposto pelo protagonista herói e o movimento rumo à dissolução garante apenas que a transgressão continue, uma vez que *Narrador* intenta constantemente parar esse processo destrutivo. É o homem consumista adequado à realidade da sociedade capitalista almejando o retorno ao passado, momento este em que sua vida era significada pelo ter e não pelo destruir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, buscamos refletir e construir um percurso sobre o uso de noções e conceitos históricos, filosóficos, psicanalíticos e sociológicos atrelados à narrativa literária de *Fight Club*. Debruçamo-nos a elaborar uma problemática que desse conta de provocar no leitor senso crítico sobre a realidade atual, atrelando-a a problemas relacionados à crise da masculinidade, à percepção do tempo histórico, entre outras questões contemporâneas de relevante importância.

Consideramos ponderar, sobretudo, o trabalho do historiador frente à literatura e contamos com a familiaridade e repercussão da história de *Clube da Luta*, seja pela versão em romance literário, seja pela fílmica. Completando seus 25 anos em 2021, *Fight Club* ainda é atual na proposta e nas provocações que propõe em cada momento da trama. Sua apresentação expressiva e linguagem direta proporciona acesso àqueles que querem adquirir a experiência de uma aventura inquietante, caótica e subversiva. Uma história underground, mas que ainda sobrevive no *mainstream*, a obra de Chuck ressalta os problemas de um protagonista de nome desconhecido, mas que, de tão comum, não nos gera curiosidade, mesmo quando revelada sua outra identidade em Tyler.

O trabalho que foi desempenhado buscou jogar luz sobre um objeto que trata do presente e do futuro, procurando entender como as possibilidades de transgressão podem enunciar o diferente, o anormal e, ao mesmo tempo, serem fascinantes. Evidenciar os problemas da violência da sociedade norte-americana, contrariando a solução proposta pelo “progresso” e suplantá-lo pela destruição. Negar os projetos de modernidade, a resolução dos problemas por meio da “ciência” e o bem-estar justificado pelo consumo, visualizando pelas lentes caóticas de Tyler, compromete a ironia do mundo contemporâneo e, com certeza, o que interessa é o rompimento com essas contradições existentes.

Deparamo-nos com limitações e problemas existentes durante a jornada, e acredito que uma delas, a principal, tenha sido a pandemia que distanciou e dificultou o contato direto e fácil, seja com o espaço da universidade ou mesmo com os orientadores, que se esforçaram em realizar um bom trabalho em conjunto. Outra limitação existente também em decorrência da pandemia foi o acesso a bibliotecas públicas e a mobilidade comprometida pelo risco de contágio com o vírus. Reconhecemos que a execução remota facilitou orientações e afins, embora não tenham, de nenhuma maneira, substituído as correções, o acesso ao espaço do laboratório para a escrita e

leitura, além dos encontros e grupos de estudos. Acreditamos que o bom êxito da pesquisa tenha se dado graças aos esforços concentrados por todos os profissionais que participaram do desenvolvimento deste trabalho.

Em suma, concluímos que, na problemática do trabalho, conseguimos expressar o objetivo traçado quando propomos que gostaríamos de identificar os modelos de masculinidades e, para que isso fosse realizado, debruçamo-nos a entender quem poderiam ser esses modelos, que eram viris e que se encontravam em crise. Além da descrição do processo sobre os modelos e dos tipos de virilidades, atrelamos a presença desses sujeitos, na percepção de *Fight Club*, enquanto uma literatura distópica, descrevendo as noções ancoradas em diversos autores. Falamos de um lugar específico sobre o texto literário, com problemas particulares do mundo contemporâneo, e tudo isso como forma de evocar o moderno, consumindo-o com questionamento histórico que, aos poucos, engendrava no pós-moderno.

Cada período apresenta suas peculiaridades, no uso de recursos literários existentes desde sempre na literatura ocidental, e o nosso tem as suas. As inegáveis mudanças tecnológicas e culturais ocorridas na virada do século afetaram a literatura. Entretanto, o que vemos é menos uma liquidação da modernidade do que sua assimilação numa postura irônica, e uma exacerbação de procedimentos existentes, há muito tempo, nas obras literárias. A peculiaridade da chamada literatura pós-moderna é nutrir-se da modernidade, numa atitude consumista que é própria de nosso tempo (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 36).

A narrativa selecionada nos mostrou que o passado para Tyler era saudoso, em alguma medida, mas que o mesmo tentava superar seu presente, destruindo-o por meio da negação, com ambições futuras, ressaltando as mudanças que a humanidade deveria sofrer. Já para *Narrador*, o seu presente superficialmente o completava junto aos seus bens materiais, mas o elemento da insônia impetrava forças contra ele, sugeria algo maior para que o protagonista fosse, aos poucos, controlado pela via do transtorno, substituído.

O dilema dos personagens marca um ponto importante quando o olhar está voltado aos modelos de masculinidade. Se, de um lado, identificamos o cidadão médio da sociedade estadunidense, que trabalha, ganha bem e que se contenta com coisas; em paralelo, temos o total abandono da vida material representado por Tyler e seu discurso que inspira os homens semelhantes a *Narrador*, que o reconhecem como Cristo. Nesse conflito da busca pelo herói e sua filosofia que guiará a humanidade à salvação, reconhecemos a forte presença teleológica de um

sentido histórico que projeta as esperanças, utilizando-se de um exército de homens transformados e pré-dispostos, agora chamados de “macacos espaciais”.

Em síntese, a pesquisa tratou de compreender *Fight Club* como uma produção filha de seu tempo que, ao passo em que atua como representação de uma sociedade específica, escancara seus dilemas, conflitos, contradições e crises, mas também imprime sobre o tempo e deixa suas marcas simbólicas e subjetivas na realidade, propondo novas formas de ser pensada e repensada a relação entre texto e contexto, entre ficção e realidade, autor e obra. De algum modo, contemplamos os objetivos propostos quando nos debruçamos a traçar paralelos com o objeto literário em função de uma perspectiva não apenas histórica, mas das humanidades.

O empréstimo de teóricos e pensadores de outros campos possibilitou a realização de diálogos possíveis, concentrando sempre esforços em proporcionar debates críticos, sustentados por noções-chaves desses intelectuais. O percurso que percorremos ao longo desse texto nos ensinou que a busca por sentidos nem sempre é o melhor caminho, mas os desconstruir nos parece ser mais tentador e pertinente, além de gerar questionamentos e análises mais profundas e também ainda não realizadas. A pesquisa, em nosso caso, tornou-se um momento sobre poder parar, reunir os mais diversos trabalhos que a nós interessava, poder questionar de maneira inovadora sobre um objeto tão conhecido como o *Clube da Luta*, porém nem tanto discutido dentro da ciência histórica.

Portanto, gostaríamos de finalizar com uma reflexão que muito tem a ver com o objeto que nos propomos a pesquisar. Jonathan Crary, em *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* (2014, p. 47), traz em uma passagem certo otimismo quando fala sobre um sonho, único, que pressupõem todos os demais, que seria o de um mundo sem uma classe dominante, um mundo em que o futuro seria outro, sem os infortúnios da ignorância e da negligência da desumanidade. Nesse mundo, a história poderia crescer para além da realidade coisificada e destrutiva existente.

Agora existe apenas um sonho, que supera todos os outros: o de um mundo compartilhado cujo destino não é terminal, um mundo sem bilionários, que tem um outro futuro que não a barbárie do pós-humano, e no qual a história pode assumir outras formas além dos pesadelos reificados da catástrofe. Talvez — em muitos lugares diferentes, em muitos estados disparatados, inclusive na fantasia e no devaneio — a imaginação de um futuro sem capitalismo comece como um sonho. Seriam insinuações do sonho como interrupção radical, como recusa do peso impiedoso do nosso presente global, do sono que, no nível mais mundano da experiência cotidiana, pode sempre esboçar os contornos de renovações e começos mais plenos de consequências.

É neste sentido, com esta mensagem de Crary, que nos religamos com o principal elemento, que sutilmente pode ser ignorado, e primeiro responsável pela jornada de *Narrador*: a insônia. O momento em que tudo começa é despertado pelo distúrbio do sono. A inquietude da vida objetificada é o estopim da procura pelo sono, o gerador do movimento e da angustiante jornada do nosso protagonista anônimo. A literatura de *Fight Club* por trazer o bizarro, o utópico, o ultrajante do ficcional, pode incitar em nós o desejo radical de mudança. A sua capacidade transgressora de provocar pensamentos e expectativas sobre as possibilidades que não aconteceram, aparece como uma solução à sobrevivência do caótico. Se sonhar com a dissolução de um sistema que gera ilusões e pobreza é um ato transgressivo, talvez a alegoria da violência literária ainda seja uma boa forma de produzir incômodo e esperança de um mundo melhor.

## REFERÊNCIAS

### *Fonte*

PALAHNIUK, Chuck. **Fight Club**. New York: W.W. Norton & Company, 1996.

### *Bibliografia*

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2007.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2009.

ALVES, M. A. S. A escrita literária em Foucault: da transgressão à assimilação. **Revista Em Tese**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 12-28, 2013.

ALMEIA, Leronardo P. O conceito foucaultiano de literatura. **Filosofia Unisinos**, São Leopoldo, 9(3):269-280, set/dez, 2008.

ARMANI, C. H. Reflexões sobre o contexto na história intelectual: entre a virada linguística e o novo materialismo filosófico. **Tempos Históricos**, Cascavel, v. 19, p. 80-102, 2015.

ARÓS, A. C. S. P. C.; VAISBERG, T. M. J. A. Clube da luta: sofrimentos radicais e sociedade contemporânea. **Psicologia: teoria e prática**, São Paulo, v. 11, n. 2, dez., 2009.

BAUDRILLARD, J. **A sociedade de consumo**. 2ª Edição. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENTIVOGLIO, Julio. **História & distopia**: a imaginação histórica no alvorecer do século 21. Vitória: Editora Milfontes, 2ª ed. rev, 2019.

BERTOL, C. E.; SOUZA, M. Transgressões e adolescência: individualismo, autonomia e representações identitárias. **Psicologia: ciência e profissão**, v. 30, 2010.

BJELOPERA, J. P. **Domestic Terrorism**: an overview. Washington: Congressional Research Service, 2017.

BODEI, Remo. **A história tem um sentido?** Bauru: EDUSC, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O desencantamento do mundo**: estruturas econômicas e estruturas temporais. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estudos avançados, São Paulo. Vol. 5, nº11, p. 173-191, abril, 1991.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CORBIN, A.; COURTINE, J.-J. & VIGARELLO, G. **História da virilidade**: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

CRAINE, J.; AITKEN, S. Street fighting: placing the crisis of masculinity in David Fincher's *Fight Club*. **GeoJournal Kluwer Academic Publishers**, Netherlands, v. 59, 2004, p. 289–296.

CRARY, J. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CUNHA, P. R. F. da. *American way of life*: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950. Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo: 2017.

FLOOD, A. Fight Club author Chuck Palahniuk to co-edit transgressive fiction anthology. **The Guardian**, 10 Apr. 2014.

FBI. *What we investigate*. Disponível em: <<https://www.fbi.gov/investigate/terrorism>>. Acesso em: 09 de junho de 2020.

FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III** – Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Universidade Forense, 2009.

FREUD, S. Conferências introdutórias à psicanálise. In: **Ed. Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

\_\_\_\_\_. **Obras completas (vol. 14)**: história de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas (vol. 16)**: o eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FRIDAY, K. “A generation of men without history”: *Fight Club*, masculinity, and the historical symptom. **Postmodern Culture**, Baltimore-USA, v. 13, n. 3, 2003, p. 24.

GOMES, G. A teoria freudiana da consciência. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, mai.-ago., 2003, p. 117-125.

GUNARATNA, R.; OREG, A. Al Qaeda's Organizational Structure and its Evolution. **Studies in Conflict & Terrorism**, v. 33, n. 12, 2010.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HARTOG, F. **Regimes de historicidade: presenteísmo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

JABLONKA, I. O terceiro continente. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 9-17, jul.-dez., 2017.

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions**. New York: Verso, 2005.

JUDT, Tony. Timothy Snyder. **Pensando o século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

KARNAL, L. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

KOSELLECK, R. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RJ, 2006.

LACAN, J. **O Seminário (Livro 3): as psicoses (1955-1956)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. **O Seminário (Livro 5): as formações do inconsciente (1957-1958)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Seminário (Livro 10): a angústia (1901-1981)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Seminário (Livro 7): a ética da psicanálise (1959-1960)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. Subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano. **Escritos**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., s./d.

LASCH, C. **A cultura do narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LOCKWOOD, R. D. Cults, consumerism, and the construction of self: exploring the religious within *Fight Club*. *Journal of Contemporary Religion*, Sydney-AU, v. 23, n. 3, p. 321–335, 2008.

LYOTARD, J.-F. **O pós-moderno**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 1988.

MENDIETA, E. The avatars of masculinity: how not to be a man. In: COLLADO-RODRÍGUEZ, F. **Chuck Palahniuk**: *Fight Club, Invisible Monsters, Choke*. India: Bloomsbury, 2013.

MEDEIROS, V.; MATEUS, A. Literatura distópica, ontem e hoje: um percurso na história e na ficção. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 22, p. 109-120, 2019.

MESQUITA, R.; DUARTE, F. **Dicionário de Psicologia**. Plátano Editora, S.A., 1996.

MILANEZ, N.; SANTOS, J. S. **Modalidades da transgressão**: discursos na literatura e no cinema. Vitória da Conquista: LABEDISCO, 2013.

MORLAND, P. **A maré humana**. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2019.

OLIVEIRA, H. P. **O niilismo e seu processo histórico no pensamento europeu, através de Nietzsche**. João Pessoa: UFPB, 2013.

OLIVEIRA, D. N.; PRADO, T. M. Clube da Luta: transvaloração e poetização do crime pela personagem Tyler Durden. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, v. 6, n. 3, set.-dez., p. 255-272, 2017.

PALAHNIUK, C. **Clube da Luta**. São Paulo: LeYa, 2012.

\_\_\_\_\_. **Clube da Luta 2**. São Paulo: LeYa, 2016.

PALLADINO, P. YOUNG, T. *Fight Club* and the World Trade Center: on metaphor, scale, and the spatiotemporal (dis)location of violence. **Journal for Cultural Research**, Boston-USA, v. 7, n. 2, p. 195–218, 2010.

PAMPLONA, M. **Reverendo o sonho americano: 1890-1972**. [S.l.]. Atual, 1995.

PECEQUILO, C. S. **Os Estados Unidos e o século XXI**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESAVENTO, S. J. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, Pelotas, n. 14, p. 31-45, set., 2003.

RENO, J. **Responding to Terrorism Victims: Oklahoma City and Beyond**. U.S. Department of Justice - Office of Justice Programs - Office for Victims of Crime, 2000.

RIBEIRO, P. J. A era da frustração: melancolia, contra-utopia e violência em Clube da Luta. **Revista de Antropologia**, v. 45, n. 1, 2002.

RUTHIERI, E. Nas sendas da ficção: história e literatura: uma introdução ao dossiê *História, Literatura, Cultura Escrita*. **Revista Vernáculo**, n. 41, p. 7-14, 2018.

SENNETT, R. **O declínio do homem público**: as tiranias da identidade. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, K. V.; SILVA, M. H. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

SILVA, Graciela F. da. **“Calmos numa época de tempestade”**: o sonho americano e o propósito nacional dos Estados Unidos. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo, julho 2011.

SILVA, S. G. da. A crise da masculinidade: uma crítica à identidade de gênero e à literatura masculinista. **Psicologia: ciência e profissão**, Brasília, v. 26, n. 1, 2006.

SOUZA, V. S. de. Autor, texto e contexto: a história intelectual e o ‘contextualismo lingüístico’ na perspectiva de Quentin Skinner. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, v. 5, n. 4, out.-nov.-dez., 2008.

VAFSA, A.; TALIF, R. Manhood in crisis: powerlessness, homophobia and violence in *Fight Club*. **Pertanika Journal of Social Sciences & Humanities**, Malasya, v. 19, 2011.

VANSPANCKEREN, K. **Outline of american literature**. Revised edition. United States Department of State, s./d.

WELLAUSEN, S. da S. Terrorismo e os atentados de 11 de setembro. **Tempo Social – Revista de Sociologia**. São Paulo, v. 14, n. 2, p. 83-112, outubro de 2002.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.) **Teoria da literatura e suas fontes**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ZANINI, C. V. **An unrelenting circus of pain:** Chuck Palahniuk's *Fight Club* and *Invisible Monsters*. Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Disponível em: .<  
[https://www.academia.edu/38111619/An\\_Unrelenting\\_Circus\\_of\\_Pain\\_Chuck\\_Palahniuks\\_Fight\\_Club\\_and\\_Invisible\\_Monsters](https://www.academia.edu/38111619/An_Unrelenting_Circus_of_Pain_Chuck_Palahniuks_Fight_Club_and_Invisible_Monsters)>. Acesso em 17 de setembro de 2021.