

# A era da frustração: melancolia, contra-utopia e violência em *Clube da luta*

*Paulo Jorge Ribeiro*

*Professor do Departamento de Sociologia e Política da PUC – Rio e  
Doutorando do PPCIS – UERJ*

RESUMO: Este ensaio procura traçar um panorama das polêmicas travadas em torno do filme *Clube da luta*, abordando algumas temáticas que se interpenetram com a questão da violência na sociedade contemporânea. A partir daí procura estabelecer relações não somente com a estética filmica produzida pelo diretor David Fincher, mas também com as possíveis perspectivas que este filme pode constituir na problematização mais acurada do que Zizek denominou de “desertificação do real”.

PALAVRAS-CHAVE: Clube da luta, violência, contra-utopia, melancolia.

## **Apresentação<sup>1</sup>**

Muita coisa foi dita sobre a perplexidade e a solidão do homem depois que o Céu desapareceu da crença ativa. Sabemos que o vazio neutro dos céus e sabemos dos terrores que este desaparecimento acarretou. Mas pode ser que a perda do Inferno tenha sido o deslocamento mais severo. Pode ser que a transformação do Inferno em metáfora tenha deixado uma lacuna formidável nas coordenadas de que a mente ocidental dispõe para a localização, para o reconhecimento psicológico. Não ter nem Céu nem Inferno é ficar intolerantemente carente e solitário em um mundo que se tornou plano. Dos dois, o Inferno demonstrou ser o mais fácil de recriar.  
(George Steiner, *No castelo do Barba Azul* 1991)

*Clube da luta* é mais do que um filme violento: pode ser compreendido como uma contra-utopia contemporânea, quicá como a *projeção* dos maiores temores – de estado e de efeito no público e mesmo na constituição de suas técnicas formais – dos frankfurtianos mais sombrios em relação ao poder disruptivo da cultura de massas, como em Adorno, ou também como a visão da permanência da melancolia e da barbárie no mundo contemporâneo, como em Benjamin. O espírito dos personagens, oscilantes entre atitudes anárquicas e militaristas, levou até mesmo a que um crítico da prestigiada revista inglesa *Time Out* afirmasse tratar-se de um filme eminentemente marxista (Coli, 1999).

No Brasil, entretanto, *Clube da luta*, que causou maior furor na crítica do que sucesso de público, tornou-se objeto de incessantes polêmicas a partir dos homicídios praticados pelo estudante Mateus da Rocha Meire, em novembro de 1999, quando este, munido de uma metralhadora semi-automática, entrou em uma das salas de projeção do Morumbi Shopping, em São Paulo, enquanto todos assistiam a uma sessão do filme do diretor David Fincher. Ao disparar aleatoriamente contra o público, o estudante matou três pessoas, iniciando mais uma incessante controvérsia a respeito das relações entre violência e imagens nos meios de comunicação<sup>2</sup>.

A relação entre obra de arte e violência novamente entra em cena. Parece que a crítica sempre retorna ao medo de que uma onda de *violência atávica*, representada em um barbarismo pré-moderno – quem sabe representado exemplarmente pela onda de suicídios que se sucederam à leitura do *Werther* na Alemanha –, regresse das cinzas. Parece que a batalha entre as estéticas do gosto é também dimensionada, por parte desta mesma crítica, pela necessidade imperativa de uma justaposição entre uma pedagogia artística e o medo da decadência – em todas as suas acepções – ocidental. A inevitabilidade de uma censura artístico-pedagógica, desta forma, se eleva sisificamente a uma categoria trans-histórica e assim a uma necessidade social, mesmo que problemática à *consciência liberal* a que *nós* pertencemos e que é representada por uma igual crítica liberal<sup>3</sup>. Dessa forma, as problemáticas que envolvem esta (muitas vezes desejável) censura artístico-pedagógica envolvem as

próprias nuances pertencentes à conjugação das responsabilidades do artista na sociedade que, como nos lembrou Thomas Mann, sempre serão dilemas que abrangem (envergonhadamente) a política e, por que não, a moral (Mann, 1988).

Tratando-se assim das tensas relações que envolvem a política e a arte – e transversalmente os códigos de moralidade presentes nas sociedades contemporâneas e suas conexões ambíguas com a indústria cultural<sup>4</sup> –, obviamente que não foi *Clube da luta* que anunciou pela primeira vez os dilemas elencados acima. Como também não foi somente a partir das polêmicas travadas ao redor do filme de David Fincher que se pensa em mudar o sistema censório norte-americano. Como demonstrou Gregory Black em seu *Hollywood censored*, desde pelo menos a década de 1930 que a censura é um dilema que envolve várias instituições, códigos morais e relações de poder, para a indústria e para a sociedade americana.

Indo de encontro a este terreno envolto em aporias de várias ordens e consistências, desde seu lançamento que o filme de Fincher, um produtor de videocliques que já realizara *Alien 3* e o também polêmico *Seven*, demonstrou que seria motivo de controvérsias tanto estéticas quanto morais – fundamentalmente na *justaposição* crítica entre estas duas esferas. Na Inglaterra, por exemplo, houve censura de algumas cenas por parte do British Board of Film Classification (BBFC), órgão independente a quem compete a classificação das faixas etárias para assistir aos filmes exibidos no país e que possui poder de censura às cenas que considere inapropriadas. Nos Estados Unidos, alguns grupos protestaram categoricamente contra o “culto à violência” deflagrado pelo filme. Consta que a própria estréia do filme foi adiada nos Estados Unidos devido ao massacre de Littleton.

De todo modo, não foram somente os acontecimentos posteriores à exibição de *Clube da luta* que constituem o interesse neste filme. A relação entre estética filmica e violência é assunto de destaque na crítica há longa data. Não é por menos que filmes como *Laranja mecânica*,

*Taxi Driver*, *Cães de Aluguel*, *Assassinos por Natureza*, os filmes de Sam Peckinpah e de John Woo, entre uma vasta filmografia, serem uma constante pauta para discussões a respeito do papel da imagem na produção da violência na sociedade contemporânea, fundamentalmente a partir da dimensão ética da questão (Mongin, 1997; Baptista, 1994-1995; Bernardet, 1994).

Porém, quais as temáticas que absorvem e/ou interpenetram a questão da violência na filmografia hollywoodiana contemporânea? Realmente estes filmes realizam somente uma “apologia da violência”? Serão eles – ou sua maior parte – ousados na forma, mas pobres no conteúdo? Serão os filmes contemporâneos realmente mais violentos do que os anteriores?

## **Entre solidão e violência**

A crítica a respeito de *Clube da luta* se dividiu entre condená-lo como uma apologia da violência ou percebê-lo como “*Laranja mecânica* dos anos 90”. Porém, todos concordam de onde partir para discuti-lo, conforme bem sintetiza Zanini (1999: 5-6), quando percebe o filme baseado no seguinte mote: nele os personagens buscam encontrar algum “sentido à vida e reafirmar sua masculinidade”.

Daí *Clube da luta* já começar em um ritmo vertiginoso. Imagens do sistema nervoso passam em alta velocidade durante alguns minutos. Ao sair do corpo humano, encontramos Edward Norton – que durante todo o filme permanece anônimo, como uma espécie de *homem do subterrâneo* pós-moderno – sentado, com uma pistola automática sendo apontada para sua boca. E, a partir de uma lembrança em forma de *flashback*, o protagonista propõe-se a contar como chegou àquela situação.

Norton é uma espécie de inspetor de sinistros de uma grande companhia de seguros, empresa esta que possui uma moral duvidosa já que, por exemplo, torna Norton um cúmplice de manobras que não dão direito a indenizações em casos de acidentes automobilísticos ocasio-

nados por erros do fabricante do veículo. Vive trocando de fuso-horário, aumentando sua confusão mental, já que passa a maior parte do tempo viajando por conta de seu trabalho, comendo comida de avião e colecionando “amigos descartáveis”. Em sua casa, como todo bom *yuppie* solitário, tenta se satisfazer procurando utensílios absolutamente inúteis para preencher os espaços – e também os de sua própria vida. “Antes líamos pornografia. Agora é a coleção Hershov”, sentencia.

A insônia é o problema que mais o abala. Após uma fracassada ida ao médico em busca de tranqüilizantes, Norton resolve procurar auxílio (sic) em um grupo de auto-ajuda para homens com câncer de testículo. E somente lá, chorando com os doentes, que Norton parece encontrar a paz e a serenidade. Decide-se então a freqüentar outros grupos de auto-ajuda, como os vitimados por doenças cerebrais, aidéticos, os que têm parasitas no sangue, sobreviventes de aborto... Lá, onde todos choravam em uma grande catarse, o personagem de Norton se sentia sereno a ponto de também poder chorar. E aí conseguia dormir em paz, agora com seu novo vício-tranquilizante. “Toda noite eu morria. Toda noite nascia de novo. Ressuscitava.”

Só que nem tudo ficaria perfeito por muito tempo. Logo aparece uma farsante, uma espécie de paródia mediatizadora do *duplo monstruoso* girardiano, que tira totalmente o sossego de Norton. Marla, com seu visual *dark*, também começa a freqüentar os grupos de auto-ajuda, criando uma relação inicialmente implícita com Norton, posto que os dois participam dissimuladamente daqueles ambientes com o intuito de apaziguarem seus vazios existenciais com o sofrimento contido naqueles grupos. Ele sabia que ela era uma aproveitadora, e seria impossível ter paz com alguém que estivesse somente tirando vantagem daqueles momentos de sofrimento alheio para se sentir melhor<sup>5</sup>. Porém, mesmo sob a pressão do personagem de Norton e após algumas negociações, Marla não cede e permanece se aproveitando do convívio proporcionado pelos grupos de auto-ajuda, realizando então com Norton uma espécie de rodízio. Afinal, eles eram baratos. Além de, obviamente, terem café de graça.

Voltando ao seu *inferno astral*, o personagem de Edward Norton volta a viajar e a ter insônias. E, em uma das viagens de serviço, ele encontra Tyler (Brad Pitt). Tyler é um vendedor de sabonetes (produzidos a partir da gordura encontrada nas clínicas de lipoaspiração)<sup>6</sup> que possui uma enxurrada de discursos contra a sociedade de consumo, afirmando ser esta a razão da falta de desafios que compõe as perspectivas do homem moderno. Ele, segundo Norton, seria o “amigo descartável” mais interessante que já conheceu.

Na mesma noite em que conhece Tyler, o personagem de Norton o chama para beber, após seu apartamento ter explodido misteriosamente. Depois de divagações sobre o “sentido da vida” – “Somos consumidores. Não nos importamos com fome, violência, pobreza. Mas, sim, com marcas de cueca” –, eles começam a brigar. Depois de exaustos, e repletos de hematomas, eles descobrem que aquilo, sim, conferia algum *significante* às suas existências. E ambos partem para a fábrica de sabonetes de Tyler, uma construção em ruínas em um bairro desabitado de uma grande cidade. E já com alguns simpatizantes para o Clube da Luta. O clube é a vingança daquele grupo de “indesejados de Deus”. Ao encarar a dor e a morte, eles agora conseguiam realmente a liberdade. Aos sábados, a partir da fundação do Clube da Luta, não estariam mais sós. Além disso, no Clube, eles possuíam opiniões. Deixavam de ser apenas consumidores para se tornarem produtores: de opiniões, de hematomas, de violência.

Só que os “vale-tudo” do Clube começam a não ser suficientes, e eles então ampliam seus horizontes. Inicia-se desse modo a formação de uma milícia terrorista, composta para destruir símbolos de consumo e anarquizar com o *status quo*: disparar alarmes de carros, dar laxante para que os pombos sujem os carros, explodir cafés e monumentos modernistas, enfim, declarar guerra a todos os símbolos do *american way of life* dos anos 90. “Não temos a grande guerra, nem uma grande depressão”. Estavam, então, em meio a uma “guerra espiritual” onde eles eram os “filhos do meio”. Porém, com a radicalização deste

processo, a competição entre Norton-Tyler começa a se acirrar, não só pelo comando do Clube, mas também por Marla.

Tyler, finalmente, programa o golpe final contra o *sistema*: destruir a sede de todos os cartões de crédito, zerando todas as dívidas, e gerando o caos no sistema financeiro americano. Norton tenta desbaratar o plano, buscando encontrar Tyler em todos os cantos do país onde já havia organização do Clube. Mas Tyler sempre parecia estar “um passo à frente”.

Finalmente, Norton encontra Tyler, em um dos prédios onde a milícia havia colocado as bombas. Depois de um novo combate entre eles, Norton descobre que ele é Tyler, que ele é o líder do Clube da luta. Mais ainda, descobre que é ele quem está colocando a arma na sua boca. Depois de “matar” Tyler, seu *duplo monstruoso*, ele e Marla observam os prédios do sistema financeiro implodirem. O que Norton disse a seu chefe, quando de sua demissão, parece que se cumprira de forma ainda mais dramática: “Pense bem o que você vai fazer com esse papel. Cuidado! Porque o psicopata que escreveu isso pode pirar e invadir essas salas com sua AR-10 e matar seus colegas de trabalho”.

### **“Laranja mecânica dos anos 90”**

O psicanalista Contardo Calligaris (1999), em meio a um tom ominoso, para não dizer moralista, afirma, tratando de *Clube da luta*, que “o que ficará desse filme nos sonhos dos espectadores eventualmente seduzidos será a seguinte mensagem: para não se perder no consumismo ornamental que nos aliena, os homens devem se reunir entre eles, encher a cara reciprocamente de porradas e, enfim, salpicar a cidade de bombas” (: 4-16). Já o crítico de arte Jorge Coli afirmou que o filme de Fincher é “diabolicamente inventivo”, pois “[é] uma história regressiva de homens-meninos, bonzinhos e inconformados, física ou socialmente emasculados, sentindo a necessidade imperiosa de reencontrarem-se num mundo próprio, onde uma ‘saudável’ violência, sangrenta e regeneradora, é o núcleo” (1999: 5-12).

Mesmo que seja clara a divergência entre a visão de Coli e de Calligaris, o que se revela em ambas as análises é claramente a percepção de uma imagem traumática fornecida por *Clube da luta*, na qual coexiste o mito de indignação (ética) e a sedução da violência e da câmera – como claramente também é expresso em *Reservoir Dogs*, de Tarantino (Bernardet, 1994)<sup>7</sup>. Porém, diferencialmente do filme de Tarantino, *Clube da luta* não se fecha em si mesmo, como em um *pulp*. E isto mesmo possuindo experimentos estéticos que também se utilizam da tecnologia criada pela imagem eletrônica e pela multimídia. Só que estes elementos não remetem em *Clube da luta* à constituição de somente um comentário interno ao próprio cinema e à pura fruição estética do espectador, uma espécie de *arte pela arte* de violência, como em *Cães de aluguel*. Como afirma Menezes (1999: 4), *Clube da luta* é algo muito além de um “*Laranja mecânica* dos anos 90”, rótulo muito utilizado pela mídia. “É um filme perturbador, realmente subversivo e, o que é o melhor, um espetáculo delirante e genial.”

Creio que a adulação de Menezes a *Clube da luta*, todavia, só pode ser dimensionada quando realmente precisamos as inovações de *Laranja mecânica*. Isto porque o clássico de Kubrick antecipou a tendência dos filmes hiperviolentos que remetem a uma possível análise da sociedade contemporânea, por meio da presença de uma violência instintiva e sem uma clara configuração social ou psicológica, por meio da tribalização da sociedade em grupos e por uma violência inesperada e trágica. O tom futurista de Kubrick é deslocado em Fincher a partir do momento que *aquele futuro possível* de *Laranja mecânica* torna-se presente em *Clube da luta*, onde terrorismo e confrontação física tornam-se presentes enquanto estratégias de atuação dos personagens. Este deslocamento foi muito bem precisado por Thomas (1999), quando este diz que “[s]e, na obra clássica [*Laranja mecânica*], o personagem principal se inspira numa obra pacifista (a *Nona Sinfonia* de Beethoven, conhecida como a sinfonia da ‘paz e da união entre os homens’) para criar o caos e provocar a violência, em *Clube da luta* os personagens usam a violência como uma base na busca da coerência e da paz” (: 1).



## A Era da Frustração<sup>8</sup>

Quem deve enfrentar monstros deve permanecer atento para não se tornar também um monstro. Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti.

(Nietzsche, 1977)

Andreas Huyssen, dialogando com o clássico trabalho do crítico alemão Reinhart Kosseleck, *Futures Past*, e examinando a fascinação hodierna pela *cultura da memória*, afirmou que a cultura modernista, baseada sobre a aposta no futuro, dava lugar, a partir da década de 1980, para uma nova concepção política e cultural, denominada por Huyssen de “passados presentes” (*present pasts*) (2000). Segundo Huyssen, este processo poderia ser definido a partir da perda do potencial utópico da modernidade, já que acontecimentos como o Holocausto definiriam toda uma nova concepção de mundo instável e precária, em que os eventos traumáticos seriam não a exceção, mas a regra.

Entretanto, creio que seja possível perceber que este potencial utópico da modernidade – obviamente aqui entendida em sua versão laicizada e relativamente protegida das escatologias cristãs – e seu intrínseco otimismo iluminista já fora abalado pelo menos desde a crise da consciência histórica europeia, entre os séculos XVIII e XIX. Filósofos como Schopenhauer e Nietzsche representam com vigor esta matriz pessimista, que vai ao encontro de uma crítica ao missionarismo cristão como também do desenvolvimento histórico progressivo prometido pelo Século das Luzes. Por isto que as contra-utopias que se fazem presente no pensamento europeu a partir deste momento são fundamentais à compreensão do ponto que desejamos chegar.

H. G. Wells é um autor paradigmático para esta tematização. Visto comumente como um “utopista típico”, Wells também pode ser compreendido como um dos primeiros formuladores de uma visão contra-

utópica da sociedade moderna. Em suas fábulas futuristas *Time machine*, de 1895, *When the sleeper wakes*, de 1899, *A modern utopy*, de 1905, *Shape of things to come*, de 1933, e no ensaio *Mind at the end of its tether*, de 1945, percebe-se claramente os perigos de um tempo em que a liberdade será entregue ao controle de máquinas e da inumanidade. Esta desconfiança para com o futuro pode ser percebida nas obras de Wells como uma clara percepção de que existem “tendências suicidas da civilização” (Wells apud Delumeau, 1997: 355-6). O clássico de Orwell, *1984*, como a mais admirável de todas as contra-utopias literárias modernas, *Brave new world*, de Huxley, indo ao encontro de filmes como *Blade Runner*, de Riddley Scott, e do próprio *Laranja mecânica*, fazem parte desses cenários onde ao mesmo tempo em que conquistas tecnológicas nos forneceram confortos nunca antes imaginados, ainda assim realiza-se um estado de frustração por não se verem cumpridas as promessas de nossos antecessores<sup>9</sup>.

Partindo para um tom crítico mais cético em relação às possibilidades de reconstrução do presente, Hans Magnus Enzensberger (1995) trata dos momentos e dos cenários que ele vê como uma das mais eminentes demonstrações do barbarismo moderno, analisando em seu ensaio principal o que ele diagnosticou como uma “guerra civil molecular” no cotidiano das grandes megalópoles contemporâneas, tratando mais açodadamente desta percepção no panorama europeu. Segundo Enzensberger, o indicador mais seguro para podermos perceber o cenário de violência e desolação presentes nessas grandes megalópoles é justamente uma imprecisão – ou mesmo uma ausência – de contornos ideológicos que definiriam esta violência e seu *sentido*.

Para pensarmos como Jean Delumeau, em nossos cenários não há uma personificação do Mal que poderia garantir o retorno a alguma *segurança ontológica* do universo societário (1989: 163, 184). Complementarmente, também não há um certo romantismo na violência que possa ser autoproclamado como um estágio transgressivo rumo a uma determinada redenção, como no poema de Caváfis, “À espera dos bárbaros”<sup>10</sup>. No

cenário hodierno já não é possível a separação entre destruição e autodestruição, onde fazem parte do jogo não somente “terroristas e agentes secretos, mafiosos e *skinheads*, traficantes de drogas e esquadrões da morte, neonazistas e seguranças”, mas também “cidadãos discretos que à noite se transformam em *hooligans*, incendiários, dementes violentos e *serial killers*” (Enzensberger, 1995: 15).

Há claramente na descrição de Enzensberger uma certa visão do cenário hobbesiano do *estado de natureza* onde há a constância da *guerra de todos contra todos*. Até mesmo porque, segundo o autor de *Visões da guerra civil*, as ambigüidades do cotidiano hodierno fazem que exista uma vasta e muitas vezes insuportável simultaneidade de modos de vida, posto que, por um lado, há aqueles que vivem em seus abrigos contra a exterioridade, dentro de condomínios fechados e protegidos por seguranças; e, do outro lado, os *outros*, aqueles deserdados jogados em meio ao mundo público da insegurança e da indeterminação perversa da sociabilidade. Forma-se então o *pior dos mundos possíveis*, pois este universo social perverso é movido a partir deste não reconhecimento dos *outros*. Constituí-se assim espaços sociais onde existe a presença necessária de indivíduos autocentrados, que possuem seus universos de experiência e de expectativas baseados em cinismo, medo e violência. “Em um mundo entrecortado por bombas errantes resta apenas uma utopia negativa – do mito primevo de Hobbes da luta de todos contra todos” (Enzensberger, 1995: 26).

O que *Clube da luta* realiza, retornando então ao nosso argumento, não é a exarcebação de um dito “culto à violência”. O que é constituído em sua expressividade pode ser percebido como uma determinada *estetização da violência* a partir do cenário descrito por Enzensberger, já que esta própria violência, em um mundo onde as regras sociais nos inibem a ponto de configurarem-se como uma “segunda natureza”, é realizar um desejo (de sexo e violência, por exemplo) pouco realizável no *mundo civilizado*, conforme nos mostrou também Norbert Elias. De todo modo, este universo em chamas não deixaria também de conter como sua tarefa

refletir sobre os possíveis limites na representação da perversidade. Limites externos – a questão da censura, a existência ou não de temas proibidos às artes, os prejuízos que essa exposição pode ocasionar – e internos – o fracasso de vários discursos em dramatizar o fenômeno da gratuidade do mal, em transformar o Inominável em matéria de reflexão comunicável, o desafio à tendência teleológica de certas narrativas que se vêem na obrigação de apresentar uma justificativa final – assimilável e indubitável – para as metódicas carnificinas perpetradas por seus personagens. (Freire Filho, 1996: 15)

Estes limites – ou melhor, o cenário ambíguo e trágico por ele constituído – é a *zona cinza* onde foi composto *Clube da luta*. Uma contra-utopia que faz que os indivíduos possam ou viver na obscuridade, alimentando sonhos de consumo e continuando a ser invisíveis ao mundo, ou aceitem alguma saída messiânica negativa, totalitária. Afinal de contas, a complementaridade do filme de Fincher é emblemática. O (contra)personagem principal de *Clube da luta* é indubitavelmente Tyler, pois foi a *persona* de Norton que foi seduzida pelos mecanismos de apropriação fascistas<sup>11</sup>. Mesmo com a “morte” de Tyler, este vence, pois as mãos dadas de Norton-Marla não convencem, devido à sua própria ambigüidade: o casal olhando, impotente, ao fundo das janelas, os prédios do sistema financeiro ruírem.

Esta imagem final evoca a pintura do romântico alemão Caspar David Friederich *Monge junto ao mar*. Nesta pintura, um jovem observa, impávido, sobre uma pedra, o mar. A presença do oceano setentrional, chamando pelo infinito, ocupa todo o fundo do quadro. É claramente visível uma tormenta no mar, mas a quietude do quadro, seu vazio, mostra o dilaceramento entre o homem solitário e a natureza, pondo fim aos sonhos de reconciliação entre a cultura moderna e os ideais trágicos (Subirats, 1986). Em *Clube da luta*, a mesma reconciliação é negada, mesmo que não assuma os tons heróicos do julgamento estético romântico. A cena final, com Marla e Norton assistindo, dentro de uma espécie de torre/aquário no alto de um edifício, à derrocada da *civilização*, protegidos pela distância – como em uma tela de cinema ou de TV –, confirma a impossibilidade de qualquer aprendizado. Como afirma Benjamin, é com

estes seres que compõem esta zona híbrida, cinza, impotente, que temos que cotidianamente nos confrontar. Um “estado de exceção” que, segundo Benjamin, faz parte não só de uma conjuntura histórica particular, mas de uma “regra geral” da sociedade moderna (1994a: 226)<sup>12</sup>.

*Clube da luta*, desse modo, compõe este universo não como um subproduto que propõe esta realidade (a vida imita a arte), como deseja muitas vezes persuadir uma certa crítica conservadora, pensando em uma inerente brutalidade do filme significando para a sociedade uma apologia da violência a partir de uma mensagem de destruição terrorista, com base num código de conduta redentor para indivíduos desiludidos com o *american way of live*. Diversamente, o filme de Fincher é um sintoma desta sociedade, revelando uma face desta extremamente perversa: como que chegamos neste estado e não nos demos conta, invisibilizando nossos constantes processo de desertificação da imaginação em troca de uma certa moral que, inversamente ao que se pensa, reestetiza a violência como uma manifestação perversa, mas necessária, da *redenção* do mundo. Fundamentalmente, é preciso estarmos atentos a questionar nossa propensão em tentar definir, a partir de nossas próprias invisibilizações ao cotidiano, que este *lado sombrio* somente possa estar do *outro* lado a que não pertencemos/desejamos ver<sup>13</sup>.

Seja como for, *Clube da luta* é um sintoma deste *estado de exceção* presente em nossos cotidianos, que autores modernos de tradições tão díspares tanto nos alertam, a partir de diagnósticos igualmente singulares: Benjamin, Foucault, Canetti, Deleuze, Judith Butler, Žižek etc. É um filme no qual podem ser criados espaços para problematizarmos as ambigüidades dos universos sociais nos quais estamos inseridos. Isto porque ora naturalizamos o mundo com demasiado otimismo (como querem os adeptos do “fim da história” ou ainda aqueles que somente vêem os desenvolvimentos tecnológicos proporcionados pelo século XX como um diagnóstico preciso e indiscutível dos avanços da sociedade ocidental), ora adotamos uma perspectiva do mundo de forma também extremamente melancólica (posto que fundamentalmente os

intelectuais, como bem demonstrou Lepenies, são seres sempre próximos à melancolia), pois os “tempos acabaram” de forma abrupta e, por isso mesmo, inexoravelmente. O *estado de exceção* está assim no próprio estado de tensionamento em que nos encontramos, cindidos entre um mundo que tudo nos promete e que, paradoxalmente, tudo nos nega, levando a um estado de cissiparidade constante dos indivíduos, como demonstra a própria ambigüidade dos personagens de Norton-Tyler. Por isso que podemos pensar, como o fez Zizek, que a chave de *Clube da luta* é que “não estamos lidando, aqui, com a simples tensão entre a injunção ideológica excessivamente rigorosa e a resistência oposta a ela pelo sujeito, mas com o dilema inerente à própria injunção: sua mensagem explícita é complementada por uma mensagem implícita e obscena que diz exatamente o contrário” (2001: 3).

Ao revelar um lado sombrio e seu outro, melancólico e contra-utópico, não assistimos à violência *de* ou *em* *Clube da luta*: vimos a nós mesmos em nosso “ovo da serpente”. Até mesmo porque em nossas guerras civis, daquelas que nos falou Enzensberger, o sujeito acuado pelo mal-estar da civilização – seja no sentido de Freud, Elias ou Foucault –, que inventa pela negatividade da violência uma metafísica do encontro expressivo com o outro, é uma possibilidade estética muito remota nessa cultura – mesmo que a cada momento mais presente. Em nosso “deserto do real”, para falarmos novamente como Zizek, a brutalidade tem código e é socializada, e paradoxalmente temos uma linguagem pública para pensarmos esta mesma violência.

## Notas

- 1 Este trabalho foi inicialmente discutido no PPCIS/UERJ, no 1º semestre de 2000. Agradeço à professora Clarice Peixoto pelas observações, sugestões e por sua inenarrável paciência para com meus temas, mesmo que suas *imagens* sejam isentas de culpa na formulação das minhas narrativas. Em uma versão já modificada, foi apresentado na IV Reunião de Antropologia do Mercosul, em Curitiba, no Fórum de pesquisa “Estudos recentes sobre arte, cultura e sociedade”, em 2000.

Meus agradecimentos a Deise Lucy Montardo, Karin Maria Vêras e a Rose Satiko Gitirana Hikiji pela oportunidade para discuti-lo em um ambiente tão propício ao diálogo. Também expresso minha dívida para com Felícia Picanço, por sua a leitura atenta, generosa e *científica*.

- 2 Nos EUA, um jovem de 16 anos, quando do lançamento do filme, foi violentamente espancado numa briga em Seattle. Os pais do adolescente ferido disseram que os jovens agressores “estavam... lutando, como no filme”, conforme a reportagem de Claudine Mulard publicada no *Le Monde* (1999).
- 3 Problematizar o *nós* a que esta crítica liberal se faz representar é obviamente o cerne de toda esta discussão.
- 4 Entre uma imensa bibliografia a respeito dessas relações, cf. Lunn (1982), no qual é realçada a perspectiva do marxismo, fundamentalmente em Lukács, Benjamin e Adorno. Do ponto de vista dos estudos culturais contemporâneos, cf. Foster (1985).
- 5 A relação tragédia-farsa é tomada em *Clube da luta* como uma espécie de paródia da própria significação destes termos, posto ser a paródia, segundo Hutcheon (1991), uma transcontextualização irônica, cujo âmbito pragmático abarca desde a homenagem reverente – próxima do “grau zero de agressividade” (: 60) –, passando pela crítica séria ao texto parodiado, até o escárnio de códigos preestabelecidos.
- 6 O diretor David Fincher, em uma entrevista que tentava afastar as críticas à violência presente em seu filme, quando perguntado se sabia que a produção de sabonetes a partir da gordura humana já fora realizada pelos nazistas, negou conhecer este fato (apud Blumenfeld, 1999:3).
- 7 A própria composição, em forma de imagem-câmera, através do enquadramento em forma de um videoclipe, formula uma intensidade singular, traumática e obscena (Ramos, 1994: 18-9).
- 8 Segundo Schwartz (1992), este título foi dado por H. G. Wells ao período que seria composto pelos anos entre 1919 e 2059, o qual via neste intervalo de tempo um desastroso anticlímax para toda a humanidade.

- 9 Nas palavras de Vattimo (1992), “ *If the utopian imagination is properly speaking not purely and simply a flight of fantasy to a happier world, but rather a constitutive feature of the modern metaphysical mind, as one can quite reasonably argue, then what meaning are we to attach to the 20th century utopia and the fact that it takes the form above all of a counter-utopia? With the discovery of the counter-finality of reason, which is lived in the collective imaginary via the affirmation of counter-utopias, it is not only isolated errors or risks of corruption that are experienced and exhibited; it is the very mechanism of rationalization that on ‘suspended’, thrown into crisis and under accusation worldwide. It is apparently no longer by chance that counter-utopia comes to the fore in an age when, at the level of common consciousness, there is marked dissolution of the ideology of progress*” (: 81).
- 10 Poema que, nas palavras de Antonio Cândido, é “uma contida aspiração à catástrofe, exprimindo o dilaceramento contraditório que pode assaltar as consciências e as civilizações” (1998: 156). O poema de Caváfis é citado integralmente por Candido (: 155-6), em tradução de José Paulo Paes.
- 11 A função – e a fascinação – proporcionada pelo carisma na sociedade contemporânea, e como seus mecanismos podem ser utilizados para fins individuais e sociais múltiplos, é um tema abordado por Lindholm (1990).
- 12 Para uma análise da sociedade contemporânea como um “estado de exceção”, além dos próprios textos de Benjamin, fundamentais são os trabalhos de Taussig (1992), Buttler (1997) e de Zizek (1992).
- 13 Isto pode esclarecer, em nosso contexto, o que Walter Benjamin (: 198) chamou de falência da “faculdade de intercambiar experiências” – numa sociedade de indivíduos isolados, incapazes de “falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes”, onde a “nova forma de comunicação é a informação”.

## Filmografia

### Principal

*Clube da luta (Fight Club)*. Direção de David Fincher. 1999.



## Secundária

- Assassinos por natureza (Natural born killers)*. Direção de Oliver Stone. 1994.  
*Blade Runner (Blade Runner)*. Direção de Ridley Scott. 1982.  
*Cães de Aluguel (The reservoir dogs)*. Direção de Quentin Tarantino. 1992.  
*Laranja mecânica (The dock-work orange)*. Direção de Stanley Kubrick. 1971.  
*Taxi Driver (Taxi Driver)*. Direção de Martin Scorsese, 1975.

## Bibliografia

BAPTISTA, M.

- 1994-1995 “A violência no cinema contemporâneo – o policial”, *Comunicação&Política*, Rio de Janeiro, ano I, vol. 1(2), nova série, dez-mar.

BENJAMIN, W.

- 1994a “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in *Obras escolhidas*, vol. 1, São Paulo, Brasiliense.  
1994b “Sobre o conceito de História”, in *Obras escolhidas*, vol. 1, São Paulo, Brasiliense.

BERNARDET, J.-C.

- 1994 “A crueldade irônica – a nova fórmula da violência no cinema dos anos 90”, *Imagens*, Ed. da Unicamp, ago.

BLACK, G. D.

- 1994 *Hollywood censored: morality codes, catholics and the movies*, Cambridge, Cambridge University Press.

BLUMENFELD, S.

- 1999 “Diretor de *Clube da luta* rebate críticas de violência”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 nov.

BUTLER, J.

- 1997 *The psychic life of power. Theories in subjection*, Stanford, Stanford University Press.

CALLIGARIS, C.

1999 “Virilidade em crise”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 out.

CANDIDO, A.

1998 “Quatro esperas”, in *O discurso e a cidade*, 2 ed., São Paulo, Livraria Duas Cidades.

COLI, J.

1999 “Punhos”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, Pontos de Fuga, 7 nov.

DELUMEAU, J.

1989 *História do medo no ocidente*, São Paulo, Companhia das Letras.

1997 *Mil anos de felicidade*, São Paulo, Companhia das Letras.

ELIAS, N.

1993 *O processo civilizador*, vols. I e II, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

ENZENSBERGER, H. M.

1995 “Visões da Guerra Civil”, in *Guerra Civil*, São Paulo, Companhia das Letras.

FINCHER, D.

1999 “Diretor não pretendia discutir moral”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, Entrevista, 5 nov.

FOSTER, H.

1985 *Recodings – Art, spectacle, cultural politics*, Seattle, Bay Press.

FREIRE FILHO, J.

1996 *Palavras, pênis e punhos – A musa perversa e os limites da representação*, Rio de Janeiro, dissertação de mestrado, Departamentos de Letras, PUC.

GIRARD, R.

1990 *A violência e o sagrado*, São Paulo, Paz & Terra.

HUYSSSEN, A.

2000 “Present pasts: Media, Politics, Amnesia”, in LARRETA, E. R. ed., *Time in the making and possible futures*, Rio de Janeiro, UNESCO/ISSC/EDUCAM.

HUTCHEON, L.

1991 *The Theory of Parody*, New York, Routledge.

JABOR, A.

1999 “Clube da luta anuncia excremento para a América”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 nov.

LABAKI, A.

1999 “Não é possível culpar os filmes violentos”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 nov.

LEPENIES, W.

1979 *Ascensão e declínio dos intelectuais na Europa*, Lisboa, Edições 70.

LINDHOLM, C.

1990 *Carisma – Êxtase e perda de identidade na veneração ao líder*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

LUNN, E.

1982 *Marxism and modernism*, Berkeley, University of California Press.

MANN, T.

1988 “O artista e a sociedade”, in *Ensaio*, São Paulo, Perspectiva.

MENEZES, T. DE.

1999 “Clube da luta bate forte e acerta na alma”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 out..

MONGIN, O.

1997 *La violence des images ou comment s'en débarrasser?*, Paris, Seuil.

MULARD, C.

1999 “Clube da luta põe em xeque sistema censório dos EUA”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 6 nov.

NIETZSCHE, F.

1977 *Além do bem e do mal*, São Paulo, Hemus

RAMOS, F. P.

1994 “Imagem traumática e sensacionalismo”, *Imagens*, Ed. da Unicamp, ago.

SCHWARTZ, H.

1992 *Fim de século*, São Paulo, Cultura.

STEINER, G.

1991 *No castelo do Barba Azul*, São Paulo, Companhia das Letras.

SUBIRATS, E.

1986 *Paisagens da solidão*, São Paulo, Duas Cidades.

TAUSSIG, M.

1992 *The nervous system*, New York and London, Routledge.

THOMAS, G.

1999 “Filme usa banha humana para descobrir quem somos”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 out..

VATTIMO, G.

1992 *The transparent society*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

ZANINI, F.

1999 “Clube da luta chega ao Reino Unido em versão com cortes”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 nov.

ZIZEK, S.

1992 *Eles não sabem o que fazem – o sublime objeto da ideologia*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

2001 Bem-vindo ao deserto do real, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Mais, 23 set.

ABSTRACT: This essay attempts to give an overview of the polemics around the movie *Fight Club*, treating some issues that intertwine with the question of violence in contemporary society. From there on it attempts to establish relations not only with the movie esthetics produced by director David Fincher, but also with possible perspectives that this movie could become a more accurate problematic of what Žizek called deserting reality.

KEY-WORDS: *Fight Club*, violence, anti-utopia, melancholy.

Recebido em fevereiro de 2002.