

O CINEMA PENSA O DUPLO NA ATUALIDADE: UMA ANÁLISE DO FILME CLUBE DA LUTA

Beatriz da Cruz e Nunes de Souza (IC) e Alex Moreira Carvalho (Orientador)

Apoio: PIBIC CNPq

RESUMO

O cinema enquanto arte é capaz de desencadear reflexões, mas como? O objetivo deste artigo é investigar sobre a forma fílmica do duplo presente no longa-metragem Clube da Luta e como o uso desta temática tem a capacidade de suscitar uma discussão ética no espectador. Através do Método Objetivo-Analítico, desenvolvido por Lev Vigotski, percebeu-se que sua temática banal é superada por sua forma polivalente, através de um movimento dialético capaz de envolver as faculdades mentais do espectador. O filme, ao apresentar um conflito ético e deixá-lo sem conclusão, produz uma imagem ótica-sonoro pura lhe dando o caráter de filme moderno, taxonomia esta de Gilles Deleuze. Os filmes modernos tem a capacidade de repotencializar nossa vida cotidiana, através de personagens videntes que mais contemplam do que agem, permitindo um espaço em devir ao espectador. Tal espaço permite que o espectador volte a si mesmo, ponderando suas condutas. A ciência que estuda as condutas humanas é denominada Ética, que neste trabalho parte das considerações de Foucault. Este a entende sendo referente às relações do homem consigo mesmo na constituição de um sujeito moral. Sendo Clube da Luta um convite a reflexão de como uma falta de prática ética presente, pode implicar na reprodução de saberes e poderes historicamente familiares.

Palavras-chave: Psicologia da Arte. Cinema. Ética.

ABSTRACT

Cinema as an art is capable of initiating a series of reflexions, but how? The main goal of this article is the investigation of the ways that the "double" is presented in the feature Fight Club and how the usage of this theme has the ability of creating an ethical discussion within the spectator. By using the Objective-Analytical method, developed by Lev Vigotski, it became clear that the feature's banal themes is overwritten by its polyvalent form, through a dialectic movement that can involve the spectator's mental faculties. The movie, by presenting an ethical discussion and leaving it inconclusive, produces a pure optical-sonorous image, giving it a character of modern movie, Gilles Deleuze's taxonomy. The modern movies have the capability of repotentialize our quotidian life, through characters that are seers, that contemplate more and act, giving the spectator a space of ever-changing situations. That space gives the viewer the opportunity of turning towards himself, and measure his own

conducts. The science responsible for studying the human behavior is denominated Ethics, that in this article is based on Foucault's considerations. He understands Ethics by being related to the man and his relationship with himself, in the moral subject's constitution process. Fight Club is an invitation to a reflexion on how a lack of practice of a present ethic can result in the reproduction of historically familiar knowledge and power.

Keywords: Art Psychology. Cinema. Ethic.

1. INTRODUÇÃO

Na noite de 3 de novembro de 1999 em um cinema de São Paulo, um ex-estudante de medicina entrou armado e atirou contra pessoas que assistiam uma sessão do filme “Clube da Luta”. Apesar da violência e das controvérsias suscitadas do caso, podemos entender este evento como dado empírico a revelar o poder dos filmes de impactar as estruturas do real dos sujeitos. Posto isso, o objetivo deste trabalho foi discutir o potencial reflexivo do cinema por meio de uma investigação de como pensa o filme Clube da Luta (EUA, 1999, David Fincher).

Clube da Luta é um filme de 1999, dirigido por David Fincher, roteirizado por Jim Uhls, adaptado do romance de mesmo título escrito por Chuck Palahniuk. O filme narra a história de um yuppie sem nome (interpretado por Edward Norton), que trabalha como investigador de seguros e mantém uma vida pacata, seguindo o script de um cidadão americano comum de classe média. Logo no começo, o filme nos mostra que, apesar de sua vida cotidiana ser pacata, sua vida psíquica é atordoada por uma constante confusão mental, aparentemente causada por constante troca de fuso horário – decorrente de viagens que faz a trabalho – e crises de insônia, agravada pela insatisfação com sua medíocre vida. Após uma fracassada ida ao médico em busca de tranquilizantes, este o aconselha a visitar o grupo de autoajuda para homens com câncer de testículo. Lá encontra uma cura inusitada para sua falta de sono e decide frequentar outros grupos de autoajuda – como os soropositivos, alcoolistas e vítimas por doenças cerebrais. Somente nesses encontros, onde todos choravam juntos em uma grande catarse, ele encontrava a paz e a serenidade que precisava para dormir.

Porém, seu vício-tranquilizante o satisfaz por pouco tempo, uma vez que começa a encontrar a personagem Marla Singer (Helena Bonham Carter) em seus encontros. A presença de Marla escancara a intenção dissimulada do Narrador, já que os dois participavam daqueles ambientes no intuito de acalmar seus vazios existenciais com o sofrimento alheio contido naqueles grupos. Tendo os grupos perdido seu sentido original, o Narrador volta a ter insônias. E, em uma de suas viagens profissionais, conhece Tyler Durden (Brad Pitt), que define como o “amigo descartável” mais interessante que já conheceu, pela sua grande bagagem de discursos contra a sociedade de consumo e suas teorias de como esta afeta as perspectivas do homem moderno. O desenrolar desse encontro muda sua vida drasticamente quando, junto a seu novo colega e sócio Tyler, decide desistir de tudo e se dedicar ao seu novo vício-tranquilizante: O Clube da Luta.

O Clube da Luta proporciona encontros onde homens domesticados se reúnem para extravasar seu potencial violento reprimido na sociedade moderna. Só que as brigas

começam a não ser mais suficientes e eles ampliam seus horizontes, iniciando a formação de uma gangue que se propõe a destruir símbolos de consumo e anarquizar o bem-estar da civilização. Porém, essa radicalização acirra a relação entre o Narrador e Tyler, não só pelo comando do Clube, mas também por Marla. Tyler 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. O Narrador quer impedir esse plano e vaga em busca de Tyler em todos os cantos do país, começando a duvidar de sua identidade e descobrindo, após ligar para Marla, que ele é Tyler, líder do Fight Club. A partir daí a narrativa volta à cena inicial, onde há o combate final entre o Narrador e Ele mesmo (personificado em Tyler). O desfecho desta cena é de difícil descrição devido aos elementos metafóricos envolvidos: Depois de "matar" Tyler, seu duplo monstruoso, ele e Marla observam os prédios do sistema financeiro explodirem.

Uma narrativa aparentemente comum, mas que foi capaz de instigar diversos estudos visto que, como dito inicialmente, causou diversas controvérsias e reações polarizadas dos críticos. Na área de psicologia vemos alguns temas comuns quando se trata de estudos realizados sobre o filme, como a questão da violência, do sofrimento psíquico, da sociedade contemporânea, entre outros. Há também uma forte prevalência em analisar o filme sob uma perspectiva psicanalítica, sendo a película trabalhada como um objeto de análise a ilustrar e exemplificar conceitos e conflitos. Tais estudos enriquecem a discussão sobre a obra e demonstram diferentes perspectivas e pontos. (RIBEIRO, 2002; ARÓS E VAISBERH, 2009; MINERBO ET. AL, 2006)

Este trabalho teve, diferentemente disto, como objetivo analisar a forma fílmica de Clube da Luta, identificando o modo pelo qual a narrativa é construída através de, por exemplo, planos, tipos de montagem, cortes etc. E, através do que a forma nos comunica, avaliaram-se os principais conflitos éticos na trama elaborada. Em outras palavras, analisou-se o filme Clube da Luta e sua forma de como se apresenta e pensa os valores do mundo contemporâneo.

Avaliar as questões éticas envolvidas no manejo e construção da peça fílmica é fundamental para compreendermos como a montagem é estruturada, a ponto de despertar "insights" que remontam às estruturas do real do espectador, além de contribuir para o conhecimento atual sobre ética nas relações humanas. Tal capacidade se revela de forma exemplar no clímax dramático desta obra: o enfrentamento do Narrador com Ele mesmo. O objetivo central deste trabalho foi explorar este episódio e seus desdobramentos filosóficos.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

Acima, foi delineado o objeto de pesquisa, apresentando as variáveis que foram levadas em consideração para pensá-lo. Para a fundamentação teórica do problema, utilizaram-se autores que tratam da psicologia da arte, do cinema e da ética.

Como apontado por Vigotski (1999), os estudos sobre obras artísticas eram comumente baseados na psicologia do criador – e em como isso se manifestava nesse ou naquele sentido da obra – ora na emoção do espectador. Mas a intenção do autor era exatamente quebrar com essa ideia e propor uma nova perspectiva ao problema. É o que constatamos no momento em que ele afirma “É necessário tomar como base não o autor e o espectador, mas a própria obra de arte” (VIGOTSKI, p. 25). Com isso, ele propõe um método dirigido especialmente a entender o modo como a forma se manifesta em sua totalidade, analisando-a funcionalmente como sistema de estímulos organizado. Em outras palavras, entender como a estrutura se compõe por consequência dos encadeamentos artísticos dos acontecimentos da narração, a fim de alcançar a estrutura da resposta estética, ou seja: “Se falarmos da ordem e da disposição das partes em que esse material é apresentado ao leitor, de como esse material foi narrado, estaremos tratando da forma” (ibidem, p. 178).

No entanto, essa característica da obra de arte não é inerte, é “um princípio ativo de elaboração e superação do material em suas qualidades mais triviais e elementares” (ibidem, p. 178), um combate dialético onde a forma supera o conteúdo trivial e causa o verdadeiro sentido psicológico da nossa reação estética. De certa forma, isso nos comunica que pouco importa a temática da obra, mas sim o como ela nos é contada. Esta é uma das potencialidades da arte, onde o banal do cotidiano pode culminar em uma catarse.

E apesar de Vigotski não analisar o cinema em seu livro, por ser algo muito recente em seu momento histórico, hoje já entendemos o cinema como a sétima arte. Por esta razão, é possível ampliar suas colocações para a forma artística do cinema. Essa forma, como qualquer outra, tem suas peculiaridades e maneiras próprias de expressão e pensamento. Logo, desde o nascimento do cinema, pesquisadores sempre buscaram investigar como este afeta os indivíduos. Munsterberg (1983), relaciona a experiência cinematográfica com três grandes funções psicológicas: a atenção, a memória e imaginação. Bazin (1983), entende o cinema como linguagem funcional capaz de restituir o essencial da emoção, permitindo uma realização virtual dos desejos do espectador. Para Deleuze (1992), o cinema pensa, não conceitualmente, mas com imagens, dividindo-as entre cinema clássico e moderno.

É essa taxionomia das imagens e dos signos que traz, para o conhecimento e para esta pesquisa, a possibilidade de refletirmos sobre o potencial do cinema de perturbar-nos. Para tal, devemos inicialmente conceituar o que Deleuze entende por imagens-movimento e imagens-tempo, sendo a primeira referente ao cinema que ele chama de clássico e a segunda cinema moderno. É preciso ter em mente que a classificação do filme independe de quando foi feito, mas sim, de como foi feito. Existem muitos filmes contemporâneos que apresentam a estrutura do clássico, por exemplo.

O cinema clássico, composto de imagens-movimento, é assim chamado por sua característica de representação indireta do tempo, onde este só aparece por meio da ação. O tempo aparece de forma cronológica e casualista, pois depende de um encadeamento sensório-motor - no sentido Bergsoniano - para o expor. Ou seja, o tempo só aparenta passar porque as ações acontecem. As ações são representadas e compostas por agenciamentos entre imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afecção. Assim, os filmes clássicos se constroem por forças do meio agindo sobre um personagem, criando situações sobre às quais ele deve reagir e onde sua reação resultará em uma nova situação. O encadeamento da forma dos filmes clássicos existe em função da ação. Como aponta claramente Machado (2009): “A imagem-movimento, se define pela montagem, que dá uma imagem indireta do tempo ao encadear os diversos tipos de imagem em função da ação”. (p. 202)

O cinema moderno começa a surgir depois da Segunda Guerra, pois neste momento histórico já não se acreditava mais que ações poderiam modificar situações. Deleuze, então, nos apresenta cinco características que diferem o cinema moderno do clássico. Primeiro, as situações passam a ser dispersivas, lacunares, com múltiplos personagens. Segundo, os encadeamentos entre as imagens tornam-se fracos. Terceiro, as ações sensório-motoras são substituídas por personagens errantes, que não reagem ao que lhes ocorre. Quarto, há uma tomada de consciência dos clichês físicos e psíquicos. Quinto, “a denúncia de um complô organizado por um poder difuso que faz circular os clichês” (MACHADO, *epopeias*, p. 205). Vale acrescentar que neste tipo de imagem, o tempo é representado de forma pura, uma vez que ele vai passar independente das ações dos personagens. (ibidem., 2009)

Essas cinco características são a base da nova imagem por serem a condição negativa da imagem-movimento. O personagem que antes reagia pelas ações dá lugar a um que mais registra do que age que tem uma revelação de alguma coisa intolerável, a ponto de exceder sua capacidade sensório-motora. Por isso, Deleuze considera a imagem-tempo uma experiência pura do tempo: diferentemente do cinema clássico – em que os encadeamentos sensório-motores não permitiam ver o mundo, reproduziam clichês no momento em que davam respostas prontas as situações - o cinema moderno se desassocia

do esquema sensório-motor exatamente pela falta de reação do personagem. É essa falta de reação que torna a imagem pura e transcendental - ela nos força a pensar.

Ao se desvincular do esquema sensório-motor, que existe em função da ação, a percepção do personagem – e do espectador – atinge seu limite, seu limiar de intensidade, sendo capaz de ir além dos clichês que impedem de ver o que o real tem de insuportável, inaceitável, que impedem uma relação direta com o real. A imagem ótico-sonora pura, ao revelar que nossas relações habituais com o mundo são convenções para fazê-lo tolerável, e nos tornar obedientes, conformados, revela o que não se vê, o imperceptível. O que é interessante, o que interessa a Deleuze é perceber o imperceptível, dizer o indizível, pensar o impensável. (MACHADO, 2010, p. 202)

Tendo definido a que forma se refere cada imagem cinematográfica, passa-se para a potencialidade que o cinema tem de agir sob o funcionamento psíquico. O cinema clássico, com sua forma de modelo narrativo do folhetim, possui uma montagem correspondente a centros racionais de causa-efeito, início-meio-fim, contexto-conflito-resolução etc. – que reforçam pensamentos universalizados, os quais habitam os ideais do senso comum e do bom senso. Assim, a narração parece aspirar à verdade, fortalecendo os clichês. Enquanto o cinema moderno, por ter sua imagem baseada na vidência e não no esquema sensório-motor, é capaz de produzir o pensamento justamente por seu todo não estar dado, nem ser concebido, ou solucionado. O cinema moderno repotencializa a vida cotidiana, por meio de imagens ótica e sonoras puras, promovendo a possibilidade de um pensamento complexo, descentrado, e por isso, mais potente. (Farina & Fonseca, 2015).

A partir deste contorno sobre o cinema, constatou-se a hipótese de que o objeto de estudo – o filme *Clube da Luta* – é moderno por sua forma ser capaz de suscitar o pensamento do espectador a refletir sua vida cotidiana. Mais especificamente, a refletir sobre sua conduta.

A ciência que estuda as condutas humanas é denominada Ética. Ética em sua etimologia vem de Ethos, o qual significa modo de ser. Essa ciência é marcada por duas concepções: 1) a que considera o objeto dessa ciência tanto os fins quanto os meios da natureza do homem; 2) a que considera como o objeto dessa ciência o móvel da conduta humana e procura determinar tal móvel a disciplinar essa conduta. As duas concepções se entremesclam de várias maneiras no mundo moderno, mas são profundamente diferentes. A primeira tem base no ideal, na perspectiva do qual o homem se dirige por sua natureza e, assim dizendo, por sua “essência”. Já a segunda fala dos “motivos” ou “causas” da conduta humana, das “forças” que a determinam, atentando-se ao conhecimento dos fatos (ABBAGNANO, 2007).

Esta pesquisa trabalha com a segunda concepção de Ética, especificamente através da ótica de Michel Foucault. Para Foucault, o termo ética refere-se às relações do homem consigo mesmo na constituição de um sujeito moral (REVEL, 2005). Mas segundo indicações dele, muito da forma pela qual nos relacionamos conosco são determinadas por dispositivos de biopoder. O poder não necessariamente reprime, mas age produzindo subjetividades que podem vir a ser homogeneizadas:

Na perspectiva das possibilidades históricas do saber, da ação e da identidade subjetiva, o saber se delimita, segundo Foucault, pela ciência, o poder pela política e a ética pela moral; e nesta perspectiva das relações entre os saberes, os poderes e os modos de ser nunca estão dados, mas sempre teremos que buscá-los, nunca são essenciais ou necessários, mas sempre são históricos e transformáveis. (RAJCHMAN, 1989, p. 8)

Atualmente, essa produção de subjetividades também é composta pelo o que as leis de mercado ditam nos comportamentos e nos padrões gerais de conduta - o capitalismo contemporâneo associou produção material e produção de subjetividade. É preciso analisar a constituição histórica e material dos sujeitos. No lugar de conceber o sujeito partindo apenas de alguma condição, é necessário pôr no quadro de juízos a encarar tal “produção” do ser, das maneiras de responder a problemas específicos ou singulares. É esta concepção de relação com o si mesmo, como ethos ou como maneira de ser, que está em jogo na tentativa de Foucault que nos convida a reconsiderar as tradições que chamamos de ética.

Múltiplas mudanças afetaram não só os códigos que regulam a conduta, mas a concepção mesma de ética, suas questões centrais, o que a ética supõe verdadeiro sobre nós e as classes de relações que ela supostamente tem com a religião, com a ciência, com a política e com o direito (ibidem, p. 4).

Então, a ética para Foucault é a prática própria de pensamento de si mesmo, tendo quatro pressupostos: 1) O sujeito não é uma substância, é uma forma; 2) O modo de subjetivação deveria ser uma possibilidade prática da liberdade de escolher um modo de ser. A liberdade não é uma possibilidade ética, é a ética em si; 3) O trabalho ético implica na reconstituição de sujeito em “singularidades transformáveis”, para libertar-nos de nós mesmos e analisarmos em que se apoiam nosso saber, nosso consentimento, nossas práticas; 4) O objetivo é dizer a verdade, como uma atitude crítica do que nos ocorre em um desafio a todo fenômeno de dominação (ibidem, p. 5-7). Portanto, a ética para Foucault implica um exercício de si mesmo, em nome de uma liberdade prática, dentro daquilo que se dá como formas de experiências possíveis, a desenvolver uma análise crítica como forma de resistência à dominação.

A partir disso, afirmar que um filme é capaz de uma discussão ética é apostar na capacidade deste abrir o espaço possível para uma ação de liberdade – uma reflexão que não se finaliza completamente, mas deixa sempre uma abertura para a possibilidade da mudança, para a experiência de um autodesprendimento e de uma reinvenção própria. É alegar que o filme dispõe de dispositivos que permitam uma subjetivação ativa de si, a fim de se pensar de outro modo o que já se pensava e de perceber o que se tem feito de uma perspectiva diferente e sob uma luz mais clara.

Tal discussão ética pode ser compreendida pelo recurso cinematográfico do Duplo. O Duplo é uma metáfora literária, utilizada desde o século XIX, para representar o confronto do homem com seus temores, pulsões ou vontades que não condizem com as condutas sociais vigentes. Revela, assim, em seu criador uma necessidade de autoconhecimento e transformação.

Não seria exatamente essa a questão do filme, “Clube da Luta”? O drama do pequeno funcionário que, oprimido pelo contraste entre a imagem que faz de si mesmo e a realidade que exerce, passa a enxergar e conviver com seu próprio duplo. Tyler, então, surge como uma alternativa criada pelo Narrador para que ele possa lidar com essa angústia. Tyler é seu duplo e, metaforicamente dizendo, o elo entre os objetos de estudo.

3. METODOLOGIA

Deleuze (2013) afirma: “Eis por que este estudo deve entrelaçar as análises concretas de imagens e de signos com monografias de grandes autores que criaram e renovaram tais imagens e signos” (p. 287), frase muito pertinente à proposta deste trabalho. A metodologia a ser utilizada é uma proposta de análise feita por Vigotski (1999), denominada Método Objetivo-Analítico. Como já discutido anteriormente, será uma análise “da forma da obra de arte, passando pela análise funcional dos seus elementos e da estrutura para a recriação da resposta estética” (p. 27). Tal resposta estética diz respeito a reação estética, que envolve emoções contraditórias suscitadas pela forma artística, vivenciadas com toda força pelo espectador e que se realizam na fantasia (potencial de remontar as estruturas do real).

De forma efetiva, para compreendermos o objeto de análise, primeiramente foi necessário decompor a forma em episódios. Entende-se episódio por uma interação específica entre eventos e personagens capturados pela imagem, tido como parcialmente encerrado quando uma dada ação, evento ou verbalização através de um recurso da linguagem cinematográfica que se mostra descontínuo, embora possa ter uma relação mediata com as imagens subsequentes. Os episódios, então, foram os dados primários

organizados em modelo de tabela facilitando a identificação de temas comuns encontrados ao longo da película.

A importância do levantamento destes temas comuns se deve ao fato de que o todo da forma é uma criação de imagens narrativamente significativas. Ou seja, para que seja possível atribuir significado a um elemento do filme é necessário compreender de que maneira suas camadas de significado são construídas ao longo da película. Para deste modo compreender o que a forma de “Clube da Luta” nos comunica sobre conflitos éticos.

Tabela 1. Esquema de Análise

Esquema de Análise				
Filme:	Clube da Luta			
Episódio	Aspectos Formais	Interpretação	Relação com outros Episódios	Categorias Temáticas

Após aplicação de método foram definidos setenta e três episódios, os quais foram analisados a partir das conceituações de ‘Como ver um filme’. Escrito por Angelo Moscarillo, este livro tem a proposta de analisar e exemplificar a linguagem específica do cinema: suas regras e estruturas próprias que nos permite decompor e entender os elementos significativos de um filme.

Os dois primeiros capítulos do livro dizem respeito aos valores qualificantes do cinema, ou os códigos próprios da linguagem fílmica, e a relação semântica que estes - presentes nas imagens - devem ter na criação do sentido poético. Desta forma, é nesta parte do livro em que o autor nos mostra com o que se produz a imagem significante. Já os capítulos seguintes irão abordar como estas imagens se relacionam: com a narrativa em si, com o espectador e com outras formas poéticas. Assim, os conceitos trabalhados neste livro nos ajudaram em duas funções: 1) analisar os episódios e a relação entre eles; 2) entender a forma do todo e, assim, compreender o discurso do filme.

4. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

Tendo como o objetivo deste trabalho mostrar que o discurso narrativo de Clube da Luta suscita uma reflexão ética, utilizando-se da ferramenta metafórica do Duplo, é preciso compreender como este é construído em sua forma fílmica e o porquê dele ser capaz de abrir esse espaço de reflexão possível.

O cinema é um sistema heterogêneo de conotação homogênea. É a disposição de uma prática combinatória de elementos semânticos próprios capaz de construir um universo

similar ao real, mas que é regulado por leis que só a ele dizem respeito. Em função disso, o cinema é “a arte que, melhor que qualquer outra, se presta ao procedimento da alusão” (MOSCARIELLO, p. 70). Isso porque, durante o tempo que dura a experiência fílmica, a consciência de se estar assistindo um filme não é o suficiente para neutralizar o poder alucinatório que este último exerce sobre nós. Por isso muitas vezes temos a impressão que o cinema é uma representação do real, sendo na prática uma das possíveis marcas de impressão da realidade - sua composição nunca é indiferente, o que é e não é mostrado é previamente planejado com um fim. Afinal, “a função das linguagens artísticas é a de recriar o mundo e não copiá-lo nas suas aparências” (ibidem, p. 54).

Nesse sentido, o que realmente vemos passar na tela não é o comportamento do protagonista, mas sim o comportamento da própria linguagem fílmica. Essa possui concomitantemente dois planos: O plano relativo à fábula, a coisa da narração, a história; E o plano relativo à narrativa, referente ao como, ao conjunto das modalidades de língua e de estilo que caracterizam o texto narrativo. Em outras palavras, temos a história contada e o modo como a narrativa está estruturada do ponto de vista semântico. Tal semiótica fílmica dá a entender que a originalidade de um filme, e talvez seu verdadeiro significado, esconda-se numa área marginal relativamente ao seu centro aparente. Moscariello (1985) corrobora a importância de análise da forma que Vigotski (1999) menciona como elemento indispensável no movimento dialético causador do sentido psicológico da reação estética. Dialética esta que dispõe do conteúdo de sua fábula em confronto com a forma de seu relato.

Com tal característica é *Clube da Luta*: a fábula do funcionário que, em conflito pelo contraste entre a imagem cristalizada de si mesmo e a realidade em possibilidade, passa a enxergar e conviver com seu próprio duplo, que o persegue e ameaça levá-lo à loucura. É o resgate a temática truncada que seduziu os artistas românticos do século XIX, os quais vivenciaram a fragmentação acelerada e a despersonalização de uma sociedade industrializada. Tal fábula é aliciante e funcional, mas, sobretudo banal, visto que temos inúmeros exemplos da literatura que contenham a temática do Duplo. Sua verdadeira autenticidade, então, parece se encontrar na recriação da temática através de uma linguagem própria e contemporânea do homem moderno.

Como já mencionado, *Clube da Luta* foi objeto de muitos estudos. Todavia a maioria se manteve no nível de sua fábula. O que não necessariamente se exclui, uma vez que um texto artístico é suscetível a leitura de múltiplos níveis. A fórmula do Duplo é a mesma: trata-se da tentativa de ser outro, ou melhor, de ser ele mesmo diferente de como é. Podendo assim ser a imagem concreta que denota o abstrato do caráter instável, provisório e efêmero da identidade (ALMEIDA, 2014). Com isso, uma das potências do filme se dá nessa nova

forma de apresentação do Duplo, enriquecida com elementos capazes de produzir um discurso profundo, interessante e acima de tudo, polivalente permitindo a criação de sentidos próprios do espectador.

Posto isto, conceber o Duplo apenas como uma ilusão fantasiosa do Narrador frustrado é aproximar o filme da realidade. Mas qualquer película que se preste a ter uma narrativa fílmica autêntica, precisa se esforçar no processo de desnaturalização e “dessemantização” do real. É preciso compreender o Duplo a partir da forma que ele se apresenta, da perspectiva do como se conta. A questão da dualidade necessita de códigos paradoxais e alternativos (como cor, som e cenografia) no cenário fantástico para sustentar tal enunciação, em seu aspecto mais perplexo e sinistro, a conferir-lhe maior complexidade poética. Como apontado por Moscariello (1985):

O discurso seria inerente ao objeto da representação e não ao sujeito que essa representação deveria transformar em escrita autônoma. Pelo contrário, é preciso que se represente uma realidade normal de maneira barroca para que o trabalho interpretativo pertença de direito à linguagem fílmica e não às coisas já existentes anteriormente a ele. (p. 44)

Isso nos permite entender o porquê de Clube da Luta ser um filme bem escuro a todo tempo e ter apenas alguns momentos de claridade. A paleta de cores durante o filme possui um sentido acrescentador, através de uma espécie de expressionismo cromático inserido na construção figurativa geral. As cenas predominantes em amarelo denotam a vulgaridade de seu Duplo e sublinham a sua existência lúgubre - próxima da degradação material e espiritual -, enquanto cabe ao azul impregnar as imagens conferindo aquele tom de lucidez do real.

No caso da trilha sonora, a música se desmembra para melhor se integrar no tecido significativo do filme assumindo o caráter de material audível, através de uma elaboração eletrônica - produzindo um efeito destoante e perturbador a atmosfera semântica do filme. Por seu emprego ser assíncrono gera um clima de angústia ao carregar as imagens com um sentimento de inquietação, possibilitando uma saída do âmbito naturalista em que o filme parece situar-se, confiando-lhe a uma dimensão metafísica. A trilha eletrônica oscila entre sons familiares a lojas de departamentos até zunidos que aumentam gradativamente em momentos de tensão. Também durante o filme somos acompanhados pelo Narrador em “voz off”, o qual é interrompido e interrompe muitas vezes o tempo presente da narração. Ele garante a unificação da matéria apresentada de modo a não gerar confusões de perspectiva, uma vez que o presente, o passado, as recordações e as fantasias confundem-se ao longo da narrativa.

É também o caso da cenografia que intervém no discurso da primeira pessoa (Narrador), aludindo à realidade e autenticando - através de sua composição arquitetônica – as relações de perspectiva que denotam um posicionamento sobre os mesmos. Nota-se isso no contraste dos cenários com a passagem do tempo fílmica. No início, sua esfera privada assemelhasse a esfera pública, onde tudo é sistematicamente ordenado, limpo e claro dando um tom de impessoalidade. Ao longo do filme, conforme o Narrador vai se aproximando de sua personalidade, tal esfera vai adentrando em uma ambientação decadente, suja e caótica. Ou no começo em que seus clubes de autoajuda eram em rodas de pessoas sentadas em cadeiras e passaram a se tornar porões com homens sem camisa lutando. Essas deslocções espaciais conferem aos lugares uma unidade de caráter psicológico, muito além de geográfico, refletindo a consciência do protagonista.

Quanto aos movimentos de câmera é interessante pontuar o uso excessivo do recurso da desfocagem e focagem que pode remeter a uma espécie de “desfocagem existencial”, parte constituinte do motivo central da poética. Tais recursos são empregados para criar uma atmosfera que suporte o real da experiência fílmica se alucinando, fragilizada, onde as situações em que todas as diferenças (como quem é quem, até onde o Narrador é Tyler e até onde é ele mesmo) perdem a nitidez. Uma lógica onírica que o diretor, David Fincher, constrói distorcendo e exagerando entre o real e irreal, entre real e cópia, até que elas comecem a se esvanecer. Tal construção auxilia a participação não apenas emotiva como também intelectual do espectador.

A exposição desses códigos, que se contradizem e complementam ao longo da narrativa, criam uma realidade fílmica dúbia que apresenta os discursos de uma maneira indireta e, por isso, rica de sugestão - fomentando a duplicidade elementar dos conflitos. O filme inicia em cena que será retomada no final, onde o Narrador começa a se recordar de como foi parar em dada situação. Nesse sentido, o filme já começa duplo por ser uma imagem dentro da imagem, um déjà-vú que nos revela em duplicata um esquema organizador (FÉDIDA, 2004). Esquema organizador este que se assemelha a conceituação de cinema clássico, isto é, pode-se dizer que o filme começa com o Narrador investigando quais encadeamentos sensório-motores o fizeram chegar até o conflito em questão.

Em sua investigação - “reconstrução a posteriori de um acontecimento obscuro sobre o qual há que fazer luz” (MOSCARIELLO, p. 60) – o Narrador apresenta seu território existencial. Nesse momento, o texto da fábula relata sua relação com a insônia e do porque ela ser a causadora para sua sensação de impessoalidade e superficialidade, com que vive sua vida. Mas seu relato em retrospectiva, em terceira pessoa, já denota como o próprio Narrador julga sua realidade. Tal modo intervém sobre a forma e não sobre o objeto de representação, configurando também como a câmera quer nos apresentar tais valores. Na

imagem a seguir, pode-se notar a irônica forma simétrica onde todos os funcionários se vestem iguais, divididos em suas baias, bebendo café para suportar a barbárie do ritmo cotidiano. Enquanto trabalham em grandes corporações, as quais são exibidas por meio de um close-up extremo que vai se afastando e dando lugar à imagem de uma lata de lixo - podendo denotar que mesmo com as expansões tecnológicas (produção do saber pela ciência), estas continuarão a ter valores questionáveis tal qual um lixo. De como tal saber produz força política capaz de lhes proporcionar poder suficiente de ditar as informações e manter ordens hierárquicas, mas com figuras de autoridades anônimas – representada por um close-up médio sem rosto de seu chefe. E de como, por fim, escolhem os modos de ser por meio de compras que os representem por um catálogo.

Figura 1. Valores expressos pela forma



FIGHT Club. Diretor: David Fincher. Produtor: Art Linson, Cean Chaffin, Ross Grayson Bell. Estados Unidos. Linson Films, 1999. DVD.

Vale ressaltar o último episódio, em que o Narrador compra uma nova peça para sua mobília (referente à última imagem da sequência), que através de uma verdadeira ‘ars combinatória’ de justaposição de cenário e etiquetas “denota um descrédito na possibilidade de inventar sentidos “novos” na sociedade de consumo e confia a tarefa de gerar sentido à mera justaposição de sentidos previamente elaborados em contextos extra-artísticos (mass media, publicidades, etc).” (MOSCARIELLO, p. 23). Essa sequência adota um ângulo específico para o que se pretende dizer. Uma interessante escolha de desfecho para uma lógica que vem mostrar as possibilidades históricas e de ação da identidade subjetiva na realidade fílmica. Ora, não seria exatamente essa escolha ativa de ser uma subjetividade homogeneizada a causadora da insônia e não o contrário? Como dito por Moscariello (1985), essa sequência pode nos dizer sobre “a relação homem ambiente que exprime o sentido de incomunicabilidade existente entre as personagens, e em particular, o sentimento de estranheza do mundo que aflige o protagonista”.

Essa explicitação formal de simetria, em uma alusão a realidade, torna a história estranhamente inquietante induzindo a uma progressiva penetração na esfera onírica, renunciando a rendição da razão perante a memória potente, que de vez em quando reaflore na sociedade tecnológica. Como também faz uma denúncia ideológica dos valores contemporâneos pela imagem. Tais denúncias aparecem diluídas por toda a fábula e narrativa fílmica, junto a diversos questionamentos éticos. Então, quando seu apartamento explode e tudo que sustentava sua identidade some, o Narrador recorre a Tyler, que em uma noite o faz repensar sobre diversos valores e a verdadeira necessidade de seus bens de consumo perdidos. Aliás, Tyler é o gatilho da maior parte dos questionamentos éticos propostos pelo filme. É o personagem com mais falas, por meio de longos discursos críticos e enquadramentos de destaque central durante estes; é também o que mais age e toma atitudes ao longo do filme. Seu papel é importante pois, por meio de seus discursos críticos, ele seduz quem está em sua volta a ficar insatisfeito com a realidade e a participação própria nela - a proximidade dessa realidade aludida com o real propicia uma volta do espectador para ele mesmo e suas condutas.

Eu vejo aqui os homens mais fortes e inteligentes. Vejo todo esse potencial desperdiçado. Que droga, uma geração inteira de garagistas, garçons, escravos de colarinho branco. A propaganda põe a gente para correr atrás de carros e roupas. Trabalhar em empregos que odiamos para comprar merdas inúteis. Somos uma geração sem peso na história. Sem propósito ou lugar. Não temos uma Guerra Mundial. Não temos a grande depressão. Nossa guerra é a espiritual. Nossa Grande Depressão são nossas vidas. Fomos criados através da TV para acreditar que um dia seríamos milionários e estrelas de cinema. Mas não somos. Aos poucos tomamos consciência do fato. E estamos muito, muito putos. (FIGHT CLUB, 1999)

Porém, é importante notar que tal sedução já dita a forma como se deve sentir tal indignação: com raiva. E enquanto sente-se raiva, não se percebe que ele já está falando pelos outros.

Portanto, o que a forma revela sobre Tyler - o Duplo criado para dar sentido à presença deficitária (FÉDIDA, 2004) do Narrador - é que este incita a reflexão, mas em seguida apresenta as soluções, a sua maneira ideal para a resolução do conflito, por meio de suas atitudes ou ordens. É o que podemos notar, em exemplo simples, na cena abaixo: da dialética entre duas realidades concretas (a fala de Tyler e de sua sequência de comportamentos) emerge aquilo que é seu juízo moral, sem recorrer ao texto falado – no caso, para homens se dá o “traseiro” na passagem e para mulheres a “virilha”.

Figura 2. Esquema questionamento-resposta



FIGHT Club. Diretor: David Fincher. Produtor: Art Linson, Cean Chaffin, Ross Grayson Bell. Estados Unidos. Linson Films, 1999. DVD.

Uma estrutura de cinema clássico, onde as ações e reações de Tyler prescrevem um esquema de questionamento-resposta. Tal esquema fica mais explícito quando Tyler junta seu exército, passa a dar “lições de casa” e repete incessantemente seus discursos negativos contra a existência, até que estes passem a repetir uns aos outros como se “fornecesse sintaxe às crianças assim como se dá ferramentas aos operários, a fim de que produzam enunciados conformes às significações dominantes.” (DELEUZE, 2008, p. 57). Conforme Tyler vai ganhando força e cumplicidade do Narrador começa até mesmo a coagir tais reflexões - como na cena em que aponta uma arma para um caixa de supermercado, ameaçando-o matar caso não voltasse à faculdade dos sonhos. Nesse ponto, Tyler suscita uma organização disciplinar, em que a alternativa ao consumismo e individualismo não aceita as diferenças e quer apagar o que não lhe é condizente. Incitando ações de sabotagem, táticas de guerrilha, o desejo de destruir o sistema financeiro e consequentemente, a ordem instituída. Tal qual um organismo disciplinar começa pelos corpos – colocando todos a morarem juntos e vestirem as mesmas roupas -, passando as condutas – ditando o que e como fazerem -, até que enfim atinge suas espiritualidades – onde todos se orgulham de serem “space monkeys”, subjetividades pseudoformadas. Até então, fica-se com a impressão de que esta é a única alternativa para uma mudança. A utilização de tal estrutura pode ser considerada um modo de denunciar o autoritarismo de Tyler e o quanto ele é contraditório nas soluções para seus questionamentos.

O Narrador começa a se questionar sobre os métodos de Tyler e, em busca de saber onde ele estava, acaba descobrindo que são a mesma pessoa. O filme entra em seu clímax,

por meio de uma progressão dramática, isto é, da redução cada vez maior dos fragmentos montados sobre a lembrança do Narrador do conflito inicial. A partir desse conhecimento de si mesmo, dessa sua possibilidade de vir a ser, o Narrador passa a tentar sabotar os planos de Tyler. Suas tentativas são frustradas ao perceber que já nem mesmo ele existe, uma vez que todos a sua volta o enxergam como Tyler Durden. Gradativamente, o filme vai se encaminhando para o final. Ao lutar com Tyler e desmaiar, o filme é retomado na cena inicial e a narração volta a ser em primeira pessoa.

A virada para a imagem-tempo, e por isto a passagem do filme a moderno, é nesse desfecho do qual se apresentava o conflito inicial, nessa volta para o bojo principal do qual o filme se desenrola, em que o Narrador decide assumir sua presença deficitária e aniquilar seu duplo. Assim, “a mensagem expressa pela ‘fábula’ é contrariada pela mensagem expressa pela ‘narrativa’” (MOSCARIELLO, p. 53), provocando sutilmente a modificação da primeira a ponto de produzir um significado divergente do que se extrairia de uma leitura de texto limitada exclusivamente aos valores da fábula. A partir das estruturas narrativas esquematizadas por Moscariello (1985), podemos dizer que *Clube da Luta* é duplamente linear e circular, sua montagem comporta essas duas formas de narrativa.

A narrativa linear é a mais clássica e respeita as fases do desenvolvimento dramático tradicional: “a) introdução ambiental; b) apresentação das personagens; c) nascimento do conflito; d) consequências do conflito; e) golpe de teatro resolutório. O esquema repete à letra o que era a estrutura base do romance naturalista ou psicológico em voga no século XIX” (ibidem., p. 56). Esta se refere ao percurso da fábula que o Narrador fez para se lembrar dos motivos de se estar ali. Já a narração circular, tem lugar quando o final da narrativa reencontra o início, de tal modo que o arco narrativo acaba por formar um círculo fechado. Tal construção nos dá a entender a moral que ‘as mesmas coisas repetem-se’.

Enquanto a fábula tem seu desfecho concretizado pela a destruição das centrais de crédito pela questão ideológica de Tyler, a narrativa (entremesclada pelas formas) não possui o aspecto de golpe resolutório de estrutura linear (e), não nos é apresentado como o Narrador “resolveu” sua existência após a superação de seu Duplo. Isso nos permite entender que a narração circular não se apresenta como forma de significar a natureza de um conflito insolúvel, mas sim um conflito que qualquer um pode passar – e se não, por qual todos passam. É um final de desfecho aberto, no qual a conclusão do discurso é deixada em suspenso, apresentando-se assim como um trabalho em devir. O texto narrativo não se oferece como forma de solucionar o conflito, mas sim de expô-lo para deixar a trabalho do espectador refletir sobre seu possível desfecho e sobre como não substituir uma ideologia por outra.

Em outras palavras, uma das potencialidades de *Clube da Luta* - visto que filmes modernos são polivalentes de sentido - se encontra em sua capacidade de construir uma problemática eficaz para denunciar uma ideologia dominante na época em análise e provocar nosso envolvimento intelectual, tornando o sonho fator da atmosfera fílmica em uma tomada de consciência racional. Isso é feito por meio de uma montagem aberta, que abarca formas distintas de narrativas fílmicas deixando suscetível múltiplas interpretações, ao invés de sugerir associações unívocas. Seu final sem ação do protagonista, ou nos termos de Deleuze, o final com o protagonista vidente exclui a manipulação de um esquema sensório-motor em benefício a um espaço de intervenção complementar do espectador. Provavelmente esse fim inconclusivo parece se apresentar propositadamente para colocar nossas faculdades reflexivas em ação. É esse espaço que se abre, essa irresolução que se apresenta, que nos evoca a refletir sobre nossas condutas e nos convida a uma reflexão ética permitindo 'insights' sobre a nossa vida real.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou compreender a reação ético-estética do filme *Clube da Luta*, a partir da dialética entre sua fábula e sua forma narrativa. Apreendeu-se que, muito mais que uma representação da realidade, ou um sintoma (RIBEIRO, 2002), *Clube da Luta* é um convite a repensarmos nossas condutas diante de nossas angústias contemporâneas. Sua forma, divergente da mensagem da fábula, denúncia como uma falta de prática ética presente pode implicar na reprodução de saberes e poderes historicamente familiares.

Do confronto dialético entre duas realidades imagéticas (a do Narrador implicado na narração e o Narrador vivendo a situação) emerge um questionamento o qual não nos é dado sua resolução, onde a forma transcende o conteúdo trivial e causa o verdadeiro sentido psicológico da nossa reação estética. O duplo é o que possibilita ao mesmo tempo desprender-se de si e de se encontrar. É a revelação de que sou desconhecido de mim mesmo. Mas ao descobrir que não me conheço posso passar a me conhecer. É o dispositivo fílmico que ilustra os discursos contraditórios que nos atravessam, ao empenhar-se em tentar transmitir pelo concreto da imagem o abstrato de tais discursos. É uma narração original do ponto de vista semântico, solidária com o plano estrutural e reveladora do poético-ideológico. Demonstrando-nos o difícil trabalho ético que consiste em reconhecer, de um lado, a ocorrência dos desejos e das ambições pessoais; de outro, a possibilidade de contracondutas instituídas por práticas de liberdade que podem limitar tais desejos e ambições. É a metáfora concreta de uma ética de si, que evoca a luta agonística e

incessante do embate travado no próprio indivíduo e o inconformismo diante das tendências egoístas e hedonistas. (RAJCHAMAN, 1989).

A estrutura dos filmes clássicos nos deixa uma resposta. A forma dos filmes modernos nos deixa um questionamento, que só nós mesmos podemos responder, mobilizando nossas faculdades mentais ao abrir um espaço de reflexão. Questionamento este que Clube da Luta nos convida a fazer, repotencializando nossa vida cotidiana ao nos alertar a não cair na tentação de discursos resolutórios simples, centrados e por isso, menos potentes.

6. REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2007, p. 380-387

ALMEIDA, R. O duplo e a ilusão no filme Clube da Luta. In: _____. **Rev. Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 19, n. 32, 2014. p. 26-34.

AROS, A. C. S. P. C.; AIELLO VAISBERG, T. M. J. Clube da luta: sofrimentos radicais e sociedade contemporânea. **Psicol. teor. prat.**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 03-17, dez. 2009. Acessos em 01 abr. 2017.

DELEUZE, G. Sobre a Imagem-Movimento. In: _____. **Conversações**. 1ed. São Paulo, Editora 34, 2008, p. 62-74

DELEUZE, G. Prefácio à edição americana de a imagem-movimento. In: _____. **Dois Regimes de Loucos**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 286-377

FARINA, J. T.; FONSECA, T. M. G. O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 118-124, Abril. 2015. Acesso em 01 Abril 2017.

FIGHT CLUB. [filme-vídeo] Diretor: David Fincher. Produtor: Art Linson, Cean Chaffin, Ross Grayson Bell. Estados Unidos. Linson Films, 1999. DVD.

FÉDIDA, P. Sobre uma essencial dissimetria na psicanálise. In: _____. **Revista Percursos**, n. 31/32, 2004. p. 7-18.

FERREIRA, C. **Justiça de SP condena 'atirador do shopping' a 120 anos de prisão**. Folha Online. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u95219.shtml>>. Acesso em. 01 abril 2017.

MACHADO, R. Deleuze e a crise do cinema clássico. In: Fernando Pessoa; Ronaldo Barbosa. (Org.). **Do abismo às montanhas**. Vitória: Fundação Vale, 2010, v., p. 200-209.

MERCADO, G. **O Olhar do Cineasta. Aprenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

MINERBO, M. et al. O Clube da Luta: narcisismo, identificação e psicologia das massas. **J. psicanal.**, São Paulo, v. 39, n. 70, p. 149-161, jun. 2006. Acessos em 01 Abril 2017.

MOSCARIELLO, A. **Como ver um filme**. Lisboa, PT: Editorial Presença, 1985.

RAJCHMAN, J. Foucault: a ética e a obra – texto apresentado no Colóquio **RENCONTRE INTERNATIONALE. Michel Foucault Philosophe** - Paris, 9, 10, 11, janvier. Paris, Seuil.

REVEL, J. **Foucault: conceitos essenciais**. 1.ed. São Carlos: Claraluz, 2005.

RIBEIRO, P. J. A era da frustração: melancolia, contra-utopia e violência em Clube da luta. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 221-241, 2002. Acessos em 01 Abril 2017.

TEDESCO, S e NASCIMENTO, M. et al. Conectando clínica e Política. In: _____. **Ética e Subjetividade, novos impasses no contemporâneo**. Porto Alegre, Meridional, 2009, p. 7-11.

VIGOTSKI, L. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

XAVIER, I. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

Contatos: beatrizcnsouza@gmail.com e alexmoreira@mackenzie.br