

ARTIFÍCIOS DA CONSTRUÇÃO NARRATIVA: O DUPLO E O CINEMA COMO ALEGORIA PARA O DUPLO EM CLUBE DA LUTA

ARTIFICES OF LITERARY CONSTRUCTION: THE DOUBLE AND THE CINEMA AS ALLEGORY FOR THE DOUBLE IN FIGHT CLUB

Felipe Benicio de LIMA¹

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar como a temática do duplo é desenvolvida no romance *Clube da luta* (originalmente publicado em 1996), de Chuck Palahniuk, enfocando a relação entre o narrador e seu outro eu, com especial atenção ao modo como essa existência dual é construída textualmente, instaurando um complexo jogo narrativo em que corpos, vozes e tempos distintos coexistem e se sobrepõem. Busca-se ainda refletir acerca das relações entre literatura e cinema, observando como este último é incorporado pela primeira em termos estilísticos, mas também demonstrando como a sétima arte funciona como uma alegoria para o duplo no romance de Palahniuk. Como aporte teórico, as reflexões de Bravo (2016), Mello (2000) e Rank (2013) acerca do duplo, de Reis e Lopes (1987) sobre narração, bem como as teorizações de Abrams (1999) e Baldick (2001) a respeito da alegoria estão presentes nas análises aqui empreendidas.

Palavras-chave: *Clube da luta*. Duplo. Narrador. Literatura e cinema. Alegoria.

Abstract: The present work aims to analyze how the theme of the double is developed in Chuck Palahniuk's novel *Fight Club* (first published in 1996), focusing on the relationship between the narrator and his own self, with particular attention to how this dualistic existence is built textually, creating a complex narrative game in which distinct bodies, voices and times coexist and overlap. This work also aims to reflect upon the relationship between literature and cinema, observing how the latter is absorbed by the former regarding stylistics, but also demonstrating how the seventh art works as an allegory for the double in Palahniuk's novel. As a theoretical basis, contribute to the present analysis the reflections regarding the double by Bravo (2016), Mello (2000) and Rank (2013), regarding narration by Reis and Lopes (1987), as well as the theorizing on allegory by Abrams (1999) and Baldick (2001).

Keywords: *Fight club*. Double. Narrator. Literature and cinema. Allegory.

O outro eu

A figura do duplo (*Doppelgänger*) está presente nas mais diversas culturas e já foi representada em diferentes formas artísticas, constituindo uma potente imagem capaz de engendrar ambiguidades, antíteses, conflitos, desdobramentos e espelhamentos de personas e conceitos. Para Nicole Fernandez Bravo (2016, p. 343-344), “o duplo constitui uma imagem ancestral que vivencia sua apoteose na literatura do século XIX, no florescer do movimento

¹ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal)

romântico, muito embora seu mito tenha continuado a fornecer inspiração para escritores/as do século XX também”.² Ainda segundo a autora, a temática do duplo seria mais adequada à novela, por se tratar de “uma forma de literatura usada para relatar um evento estranho e repentino” (p. 344). De fato, é nas formas breves — aqui incluso também o conto — que o duplo tem suas representações mais emblemáticas: *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, “O horla” (1887), de Guy de Maupassant, “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, e, aqui no Brasil, o famoso conto “O espelho” (1882), de Machado de Assis.

Publicado em 1996, *Clube da luta*, romance de estreia do escritor estadunidense Chuck Palahniuk (1962-), é prova da persistência e da pertinência do duplo na virada do século XX para o XXI, e, por se tratar de um romance, também demonstra que o estranhamento e a tensão instaurada pelo duplo na narrativa pode ser dilatada em formas literárias mais longas — o que, aliás, já o fizera Dostoiévski em 1846. No romance de Palahniuk, o/a leitor/a acompanha, através de uma narração em primeira pessoa, os eventos que conduziram o narrador personagem (que não tem nome, mas que aqui será referenciado como Joe³) ao clímax do enredo, que é a cena que abre o romance: Joe, com o cano de uma arma na boca, refém de Tyler Durden, no alto do prédio Parker-Morris. Nesse grande *flashback* que é o romance, além de descobrir como surgem e funcionam os clubes da luta — reuniões de cunho violentamente recreativo em que homens lutam uns com os outros —, bem como o caminho que leva esses clubes ao Projeto Desordem e Destruição — uma organização paramilitar que pretende destruir o modelo capitalista de sociedade —, o/a leitor/a toma conhecimento de que Joe e Tyler são, na verdade, a mesma pessoa, ou, dito de outro modo, que Tyler é o *Doppelgänger* de Joe.

De acordo com Carla Cunha (2009, n.p.⁴), o duplo pode ser entendido como “uma entidade que duplica o ‘eu’, destacando-se dele e autonomizando-se a partir desse desdobramento”. Ainda segundo a autora, a coexistência entre eles pode se dar de forma positiva ou negativa, a depender da identificação ou falta de identificação por parte do eu em relação a seu

² As traduções de textos de língua inglesa são de minha responsabilidade, com exceção daquelas indicadas nas referências. Mantereí em notas de rodapé apenas os originais referentes ao romance *Fight club*. Quando o sentido de determinada passagem do romance, conforme entendido em minha leitura, não foi contemplado pela escolha tradutória de Cassius Medauar, optei por utilizar a minha própria tradução, o que virá indicado entre parênteses.

³ O nome da personagem principal, que é também o narrador, não é mencionado no livro. No entanto, há um momento em que ele se depara com uma série muito famosa da revista *Reader's Digest* em que os órgãos do corpo humano falam de si na primeira pessoa do singular — “Sou a Próstata do Joe”, por exemplo. O narrador, então, se apropria desse discurso e passa utilizá-la quando pretende falar sobre o que está sentindo — “Sou o Ducto Biliar Enfurecido do Joe”. Na adaptação fílmica dirigida por David Fincher (1999), ao invés de Joe, o roteirista Jim Uhls optou por Jack — ambos são nomes masculinos muito populares em países de língua inglesa, geralmente empregados como sinonímia para pessoas comuns. Além disso, o fato de permanecer inominado ao longo da narrativa já diz muito acerca de seus problemas identitários. Como no presente trabalho o foco será no romance de Palahniuk, irei referir-me ao narrador-personagem como Joe.

⁴ Documento não paginado.

duplo. Em *Clube da luta*, Tyler é tudo aquilo que Joe não consegue ser: “Adoro tudo a respeito de Tyler Durden, sua coragem e inteligência. Sua energia. Tyler é engraçado, charmoso, forte, independente, e os homens olham para ele e esperam vê-lo no comando de seus mundos. Tyler é capaz e é livre, e eu não” (PALAHNIUK, 2012, p. 217).⁵ Logo, é justamente a diferença que gera a identificação do eu (Joe) com seu duplo (Tyler). Como afirma Ana Maria Lisboa de Mello (2000, p. 114), “[n]a forma de um companheiro que encarna um lado desconhecido do protagonista, o Outro pode representar a face mais autêntica, mais espontânea ou até mais vergonhosa do Eu”. No caso em questão, ver-se-á que Durden seria a face mais autêntica do protagonista, exatamente aquilo que ele não consegue (ou não conseguia) ser.

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

Não é de se espantar, então, que a maneira como é descrito o seu problema para dormir sempre está envolta em certa ambiguidade, como no seguinte trecho: “Fazia três semanas que eu não dormia. Três semanas sem dormir e tudo se torna uma *experiência extracorpórea*” (p. 18, ênfase minha).⁶ A menção a uma “experiência extracorpórea” pode parecer uma tentativa de traduzir o sentimento de cansaço experimentado pela personagem (e, de certa forma, o ê), mas lendo-o a partir de uma perspectiva mais ampla, pode também significar a cisão de sua personalidade e o seu conseqüente desdobramento enquanto duplo. Neste outro fragmento, a amnésia mencionada por Rank fica mais evidente: “estou com insônia e só *lembro* de ter dormido três dias atrás” (p. 119).⁷ Ao afirmar que “lembra” de ter dormido, Joe deixa em aberto a possibilidade de que talvez

⁵ No original: I love everything about Tyler Durden, his courage and his smarts. His nerve. Tyler is funny and charming and forceful and independent, and men look up to him and expect him to change their world. Tyler is capable and free, and I'm not (p. 174).

⁶ No original: Three weeks and I hadn't slept. Three weeks without sleep, and everything becomes an out-of-body experience (p. 19).

⁷ No original: I have the insomnia, and I can't remember sleeping since three nights ago (p. 96).

ele não tenha dormido — e, de fato, saber-se-á com o progredir da narrativa, ele não dormira, estava apenas, por assim dizer, em *stand-by*, enquanto Tyler estava ocupado em seus afazeres noturnos. Outro momento em que o narrador fala de sua insônia deixando margens para leituras *duplas* é quando afirma: “Isto é insônia. A noite inteira os seus pensamentos *ficam no ar*. A noite inteira você fica pensando: estou dormindo? Eu dormi?” (PALAHNIUK, 1996, p. 99, ênfase minha, tradução minha).⁸ Posteriormente, o/a leitor/a toma conhecimento de que, sem que Joe saiba, Tyler faz viagens de avião por todo o país para abrir novos clubes da luta e recrutar novos membros para o Projeto Desordem e Destruição; dessa forma, é muito simbólica a metáfora de pensamentos no ar, pois que “no ar” está o seu duplo. Assim, suas queixas em relação à insônia geralmente possuem sentidos outros (duplos), e acabam funcionando como pistas, indícios prolépticos de acontecimentos ainda não mencionados, peças de um quebra-cabeça cujo real sentido só se apreende quando observadas em sua inteireza, como um todo.

Mas essas pistas não são deixadas apenas quando o narrador discorre sobre os seus problemas para dormir. Isso ocorre em muitas outras ocasiões, dentre as quais, a mais recorrente é “sei disso porque Tyler sabe disso” (PALAHNIUK, 2012, *passim*), que é quase um estribilho ao longo da narrativa. Se, por um lado, tal oração pode ser entendida como um indicativo do grau de proximidade entre aquele que a profere e Tyler — de tão próximos, ambos acabam compartilhando muitas informações —, por outro, ela é mais um indicativo do fato de que o narrador e Tyler são mesmíssima pessoa, e o que um sabe, o outro *pode* saber. Em todo caso, “uma estranha proximidade entre o/a narrador/a e [uma] outra figura” (BRAVO, p. 343) já é um índice que remete ao *Doppelgänger*.

A construção narrativa: o mesmo corpo, outras vozes

Inevitavelmente, essa divisão da personalidade do narrador traz consequências à narração. De acordo com Milica Živković (2000, p. 122),

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

Com efeito, em *Clube da luta*, Chuck Palahniuk constrói uma narrativa em que tempo, espaço e identidades estão em constante mudança — com passagens frenéticas e abruptas entre

⁸ No original: This is insomnia. All night, your thoughts are on the air. All night long, you're thinking: Am I asleep? Have I slept.

uma e outra instância —, estabelecendo entre si relações ambíguas ou conflituosas que podem deixar o/a leitor/a desconcertado/a.

Como já mencionado, esse romance é narrado em primeira pessoa e começa *in ultima res* (ou seja, no fim das coisas), o que faz com que a maior parte da narração seja composta de um grande *flashback*. Pela perspectiva de um narrador em primeira pessoa, tem-se um acesso limitado aos fatos narrados. Por exemplo, o/a leitor/a só fica sabendo que Tyler é o duplo de Joe quando Joe toma conhecimento disso.

O narrador de *Clube da luta* pode ser caracterizado como autodiegético (terminologia criada por Gérard Genette⁹), atitude narrativa que é definida por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1987, p. 351) como “aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história”. A escolha de tal narrador, ainda segundo Reis e Lopes, tem implicações diretas na maneira como se dá a organização do tempo na narrativa, o que pode ocorrer de duas formas: uma, menos comum, em que há uma “inteira sobreposição temporal entre narrador e protagonista”, como ocorre no monólogo interior; e outra, mais comum, em que esse narrador autodiegético “aparece então como uma entidade colocada num tempo ulterior em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos” (p. 352). Como é sabido, os eventos que se passam em *Clube da luta* já são todos de conhecimento do narrador, pois que se encontram concluídos no momento em que tem início a narração.

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

Estou começando a pensar se Marla e Tyler são a mesma pessoa. A não ser pelas fodas, todas as noites no quarto de Marla. / Transando. / Transando. / Transando. / Tyler e Marla nunca estão no mesmo lugar. Eu nunca os vi juntos. / Por outro lado você nunca me vê ao lado de Zsa Zsa Gabor e isso não quer dizer que somos a mesma pessoa. Tyler simplesmente não sai do quarto quando Marla está por aqui (p. 77).¹⁰

⁹ *O discurso da narrativa* (1972).

¹⁰ No original: I'm starting to wonder if Tyler and Marla are the same person. Except for their humping, every night in Marla's room. / Doing it. / Doing it. / Doing it. Tyler and Marla are never in the same room. I never see them together. / Still, you never see me and Zsa Zsa Gabor together, and this doesn't mean we're the same person. Tyler just doesn't come out when Marla's around (p. 65).

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

A outra forma de focalização de que pode se servir o narrador acima definido é a focalização onisciente. Como se trata de um narrador em primeira pessoa, é preciso entender que tal onisciência advém tão só e unicamente do conhecimento que esse narrador possui e que a ele confere “prerrogativas muito superiores às da sua condição (passada) de personagem”, em função das quais “consente-se ao narrador a possibilidade de antecipar acontecimentos, elidir ou resumir eventos menos relevantes e sobretudo fazer uso de uma autoridade conferida pelo conhecimento integral da história e pela experiência adquirida” (REIS e LOPES, 1987, p. 354). Apesar da focalização interna (que visa reconstituir, tornando presente, o que sentira e pensara em determinado momento), é justamente essa forma muito específica de onisciência que permite a Joe fornecer indícios prolépticos, pequenos vislumbres de coisas ainda não reveladas. “Eu sei disso porque Tyler sabe disso” pode ser considerado como um desses indícios. Mas não é o único.

Há uma cena em que Joe chantageia o gerente do Hotel Pressman; ante a recusa do gerente em aceitar sua proposta, Joe simula que está sendo agredido: “Sem vacilar e ainda olhando para ele, giro [o] punho com a força centrífuga do braço e arranco sangue fresco dos ferimentos do meu nariz. Sem qualquer razão, lembro-me da primeira vez que Tyler e eu lutamos” (p. 144).¹¹ Conforme exposto até aqui, é natural que Joe afirme que se lembrou da primeira vez em que ele e Tyler brigaram, tendo em vista que esse narrador tenta recuperar o que havia pensado naquela ocasião; porém, a expressão “sem qualquer razão” diz menos de sua condição passada enquanto sujeito daquela ação do que de sua posição enquanto entidade que narra os fatos em um tempo ulterior à história. Ou seja, essa expressão é uma inferência explícita de quem já conhece todos os fatos, e ainda revela que o narrador está deliberadamente

¹¹ No original: And without flinching, still looking at the manager, I roundhouse the fist at the centrifugal force end of my arm and slam fresh blood out of the cracked scabs of my nose. For no reason at all, I remember the night Tyler and I had our first fight (p. 116).

manipulando o/a leitor/a, e talvez até com certa jocosidade, fazendo-se passar por um narrador *inocente* ou *ingênuo*, que é aquele que “não compreende claramente o que presencia” (MOISÉS, 2013, p. 376).

Diante disso, é possível dizer que Joe é um narrador autodiegético que, embora opte por uma focalização interna, possui lampejos de focalização onisciente. Entrecruzam-se em sua narração, além da sua própria voz enquanto personagem que vivencia os fatos narrados (com seu *pseudo-monólogo interior*), a voz de Tyler (seu duplo) e ainda a sua voz onisciente, localizada em um tempo ulterior à história. Este narrador escolhido por Palahniuk, portanto, consegue mimetizar as incertezas instauradas pelo duplo no que concerne à unidade da personagem, do tempo e do espaço e às diferenciações rígidas entre o eu e o outro, a vida e a morte, conforme apontado por Živković.

A configuração desse narrador, diga-se, é o que possibilita esse senso de presença física de Tyler Durden ao longo da narrativa. Tyler é uma alucinação de Joe, logo, só quem o vê é Joe. Porém, como o/a leitor/a vê o mundo através dos olhos de Joe, ele/a *vive* essa alucinação junto com narrador.

A narrativa contaminada: literatura, fotografia e cinema

Para acentuar o jogo de incertezas e de múltiplas vozes que compõem seu texto, ou talvez em decorrência desse jogo, Palahniuk serve-se de artifícios que em muito se aproximam da narração intercalada, que é definida por Reis e Lopes (1987, p. 245) nos seguintes termos:

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

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

Segundo Mikhail Bakhtin (2014, p. 124), o “romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários [...] quanto extraliterários”, constituindo, assim, na visão do filósofo russo, o gênero heterodiscursivo *par excellence*. Grande máquina antropofágica e multiforme que é, o romance também tem feito suas incursões por gêneros não-literários, como ocorre com a fotografia e o cinema na narrativa aqui analisada.

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

Essa carga primária [de explosivos] explodirá a carga da base, as colunas de sustentação ruirão e a série de fotos do edifício Parker-Morris estará em todos os livros de história. / Uma sequência de cinco fotos com passagem de tempo. Aqui temos o prédio inteiro. Na segunda foto ele estará em um ângulo de oitenta graus. Depois setenta e cinco. Com o prédio em um ângulo de quarenta e cinco graus é quando o esqueleto começa a ceder e a torre se curva um pouco sobre ele. Na última foto, a torre e todos os seus cento e noventa e um andares caem sobre o museu nacional, que é o verdadeiro alvo de Tyler (p. 12).¹²

Joe vislumbra um futuro distante, em que a queda do edifício (que sequer ocorre no romance) já é um fato consumado e é assunto dos livros de história. A maneira que escolhe para narrar essa queda é através de fotografias, numa descrição quadro a quadro, em que cada uma das cinco orações responsáveis pela descrição mimetizam os cinco fotogramas que exibem o curto intervalo entre a explosão e o desmoronamento total do prédio. Mas eis que se instaura um paradoxo: se, por um lado, de acordo com André Bazin (2014, p. 32),

[a] objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente representado, quer dizer tornado presente no tempo e no espaço[;]

por outro, a queda do edifício Parker-Morris jamais ocorre. Ou seja, embora a destruição do prédio exista apenas virtualmente, no nível da possibilidade, a forma como é descrita essa prospecção, por meio de fotografias, confere uma concretude, uma veracidade, a uma ação jamais realizada. Dessa forma, a escolha da linguagem fotográfica agrega uma carga simbólica à essa narração.

Além da fotografia, percebo uma relação muito forte do romance *Clube da luta* com o cinema (que é constituído, diga-se, por fotografias em movimento). Embora o cinema tenha desenvolvido rapidamente a sua própria linguagem neste pouco mais de um século de vida, a sua

¹² No original: The primary charge will blow the base charge, the foundation columns will crumble, and the photo series of the Parker-Morris Building will go into all the history books. / The five-picture time-lapse series. Here, the building's standing. Second picture, the building will be at an eighty-degree angle. Then a seventy-degree angle. The building's at a forty-five-degree angle in the fourth picture when the skeleton starts to give and the tower gets a slight arch to it. The last shot, the tower, all one hundred and ninety-one floors, will slam down on the national museum, which is Tyler's real target (p. 14).

estrutura narrativa — pelo menos, a das narrativas clássicas/hollywoodianas — é herança das obras literárias de ficção, cujo enredo clássico segue o seguinte esquema estrutural: apresentação, complicação, clímax e conclusão. Sendo assim, de acordo com Marinês Andrea Kunz (2012, p. 148), “[a] estrutura narrativa é o fator de aproximação entre a literatura e o cinema, apesar de a primeira ser calcada na linguagem verbal e a segunda, na heterogeneidade signíca”. Além disso, “à medida que se constitui e se impõe como arte, o cinema passa a influenciar também a literatura, instigando-a a experimentar a linguagem literária, o que leva, por vezes, a textos híbridos”.¹³

Nesse sentido, o início do romance também é muito significativo (sobretudo porque dá o tom do restante da obra): a cada parágrafo, o/a leitor/a é bombardeado/a por uma informação diferente, sem qualquer ligação direta uma com a outra ou mesmo qualquer outro artifício de transição mais suave — fala das personagens, *flashforward*, pensamento do narrador, informação sobre como construir um silenciador, *flashback*, informações sobre como construir uma bomba de nitroglicerina etc. Esse modo de concatenar o texto muito se assemelha ao corte seco, que é um recurso utilizado no cinema como forma de evidenciar a montagem. De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 66), “[c]hama-se corte seco a passagem de um plano a outro por uma simples colagem”. Ainda de acordo com os autores, esse tipo de corte está a serviço da montagem seca que, por sua vez, divide-se em duas variantes: “a ‘montagem seca comum’, que pode ser marcada pelo ritmo, e a ‘montagem seca com efeito’, quando a passagem de um segmento a outro se efetua por ruptura brutal”. No caso de *Clube da luta*, esses cortes estão a serviço tanto de uma construção rítmica — dado que o texto de Palahniuk é constituído principalmente de orações curtas, telegráficas, à maneira de um *staccato* — quanto de uma construção de efeito (o que será explorado na seção seguinte deste trabalho). De certa forma, essa disposição fragmentada do texto — que aqui pode ser entendida em oposição a uma narração mais fluida —, pelo que possui de abrupta, “brutal”, traz à tessitura narrativa a violência que dá a tônica do romance como um todo.

O cinema como alegoria para o duplo

Mas *Clube da luta* é um livro em que o cinema não surge apenas como influência estilística, mas como temática, afinal, um dos trabalhos de Tyler é o de projetorista em salas de cinema. No terceiro capítulo do romance, o ardiloso narrador, servindo-se das peculiares características

¹³ É importante salientar que essa influência do cinema sobre a literatura já tinha sido observada por André Bazin, ainda na década de 1950: “É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance [note-]americano, sofreu influência do cinema. [...] Sem dúvida, e como não poderia deixar de ser, os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o close, ou estruturas de narrativa, como a montagem, ajudaram o/a romancista a renovar seus acessórios técnicos” (BAZIN, 2014, p. 120-121).

de sua forma de narração acima discutidas, e influenciado pela sintaxe da narrativa fílmica, fala sobre a sua vida profissional e sobre a de Tyler, apresentando essa personagem ao/à leitor/a. No entanto, ao descrever os procedimentos empregados por Tyler no desenvolvimento do seu trabalho enquanto projetorista, Joe parece também estar falando sobre o duplo — deixando pistas no texto, como lhe é característico —, procedimento que pode ser lido como a construção de uma alegoria.

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

Você acorda no O'Hare. / Você acorda no LaGuardia. / Você acorda no Logan. / Tyler trabalhava meio período como projetorista em um cinema. *Por causa de sua natureza*, ele só conseguia trabalhar à noite. Se um projetorista ficasse doente, o sindicato chamava Tyler. / Algumas pessoas são noturnas, outras são diurnas. Eu só conseguia trabalhar de dia. / Você acorda em Dulles. / O seguro de vida paga o triplo se você morrer em uma viagem de negócios (p. 27, ênfase minha).¹⁴

As três primeiras orações, construídas à maneira de parágrafos telegráficos, trazem para o nível linguístico aquilo que é vivenciado pelo narrador nas constantes mudanças pelas quais passa, de aeroporto em aeroporto, devido ao seu trabalho. As anáforas, nesse caso, podem estar relacionadas à rotina do protagonista, que está sempre viajando de avião; e a brevidade dessas orações diz muito sobre o fato de que ele não chega a demorar muito tempo no mesmo lugar.

¹⁴ No original: You wake up at O'Hare. / You wake up at LaGuardia. / You wake up at Logan. / Tyler worked part-time as a movie projectionist. Because of his nature, Tyler could only work night jobs. If a projectionist called in sick, the union called Tyler. / Some people are night people. Some people are day people. I could only work a day job. You wake up at Dulles. / Life insurance pays off triple if you die on a business trip (p. 25-26).

Rotina, nesse contexto, diz mais sobre a constância de ações que se repetem na vida de Joe do que sobre uma vida pautada em um organograma predefinido.

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

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

Com o mesmo didatismo empregado para descrever como se faz uma bomba caseira, Joe explica o trabalho de Durden: “Na cabine de projeção Tyler fazia a troca de rolos se o cinema é daqueles antigos. Na troca você tem dois projetores na sala, e é usado um por vez” (p. 28).¹⁵ Como nota Kristen Sterling (2008), ao mesmo tempo em que é um *projeccionista*, Tyler é também uma *projeção* da mente de Joe. Dito de outro modo, Tyler é uma projeção que trabalha como projetor, operando um projetor; e se Tyler é uma projeção, logo, Joe é o seu *projetor* — aquele que projeta a alucinação no mundo (pelo menos, a seus próprios olhos). Por isso, a natureza do trabalho de Tyler é tão simbólica. Na sala em que trabalha, há dois projetores, da mesma forma que o corpo de uma personagem é habitado por duas identidades distintas. E mais: os projetores não funcionam simultaneamente — ou um ou o outro, jamais os dois — tal como ocorre em grande parte da relação entre Joe e Tyler.

O narrador continua a sua explicação: “o projetor precisa ficar lá para trocar os aparelhos [projetores] no momento exato para que o público não veja a quebra entre o fim de um

¹⁵ No original: In a projection booth, Tyler did changeovers if the theatre was old enough. With changeovers, you have two projectors in the booth, and one projector is running (p. 26).

rolo e o começo do outro” (p. 29).¹⁶ Para saber quando deve realizar essa troca, o responsável por isso deve “prestar atenção às bolinhas brancas no canto direito alto da tela. Esse é o aviso” (p. 29).¹⁷ No meio cinematográfico, explica o narrador, essas bolinhas brancas são chamadas de “queimaduras de cigarro”. Na primeira vez que ela aparece na tela é para sinalizar que faltam dois minutos para a troca de projetores; na segunda vez, é para sinalizar que faltam cinco segundos.

Os dois projetores estão rodando e você, parado entre eles, segurando as alavancas dos obturadores de cada um. Nos projetores bem antigos existe um alarme no eixo do rolo de alimentação. [...] A escuridão é muito quente por causa das lâmpadas dentro dos projetores, e o alarme está tocando. Você está parado entre os dois projetores segurando as alavancas e observando o canto da tela. A segunda bolinha pisca. Conte até cinco. Feche um obturador e abra o outro ao mesmo tempo (p. 30).¹⁸

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

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

¹⁶ No original: A projectionist has to stand right there to change projectors at the exact second so the audience never sees the break when one reel starts and one reel ran out (p. 27).

¹⁷ No original: to look for the white dots in the top, right hand-hand corner of the screen. This is the warning (p. 27).

¹⁸ No original: The two projectors are running, you stand between and hold the shutter lever on each. On really old projectors, you have an alarm on the hub of the feed reel [...]. The dark is hot from the bulbs inside the projectors, and the alarm is ringing. Stand there between the two projectors with a lever in each hand, and watch the corner of the screen. The second dot flashes. Count five. Switch one shutter closed. At the same time, open the other shutter (p. 27-28).

situação, deixando pistas, indícios prolépticos, construindo meticulosamente o quebra-cabeça ficcional que só é percebido enquanto tal quando completo.

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

Em sua narrativa, portanto, Chuck Palahniuk estabelece um intrincado jogo textual em que tempo, espaço e vozes sobrepõem-se uns sobre os outros constantemente. Em seu diálogo com o cinema, Palahniuk utiliza a sétima arte não apenas enquanto temática — na construção de uma alegoria para o duplo —, mas deixa-se contaminar estilisticamente pelos “modos de percepção impostos pela tela”, para usar os termos de Bazin (2012, p. 120), extrapolando o tropo literário do *Doppelgänger* por meio de artifícios narrativos que buscam mimetizar e potencializar os efeitos da cisão da personalidade do protagonista.

Referências

- ABRAMS, M. H. *A glossary of literary terms*. 7 ed. Boston-MA: Heinle & Heinle, 1999.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas-SP: Papirus, 2003.
- BALDICK, Chris. *Concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: o romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BRAVO, Nicole Fernandez. Double and counterparts. In: BRUNEL, Pierre (Ed.). *Companion to literary myths, heroes and archetypes*. Tradução de Wendy Allatson et al. Abingdon, OXON: Routledge, 2016. p. 343-382.

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

CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, s. 1., 30 dez. 2009. Disponível em: < <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

KUNZ, Marinês Andrea. Literatura e cinema: diálogo intersemiótico. In: KIRCHOF, Edgar Roberto (Org.). *Novos horizontes para a teoria da literatura e das mídias: concretismo, ciberliteratura e intermedialidade*. Canoas: Editora da ULBRA, 2012. p. 147-158.

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

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

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

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

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

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

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

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

Recebido em: 21/8/2019

Aprovado em: 27/11/2019