

A geração criada por mulheres: o pai e o masculino no Clube da Luta

Charles Elias Lang

Doutor em Psicologia Clínica (PUC-SP); professor no Curso de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas. Coordenador, supervisor e pesquisador no Serviço de Psicologia Aplicada da Universidade Federal de Alagoas.

End.: Curso de Psicologia, Universidade Federal de Alagoas. Rua Sandoval Arroxelas 480/201. Ponta Verde, Maceió, Alagoas. CEP: 54035-300.

Email: celang2006@gmail.com

Juliana Falcão Barbosa

Psicóloga, Mestranda em Psicologia na Universidade Federal de Alagoas.

Email: juliana.falcao@gmail.com

Francisco Rafael Barbosa Caselli

Psicólogo, Curso de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas.

Email: rafaelcaselli@gmail.com

Resumo

O presente trabalho discute questões relativas à paternidade e ao masculino. Freud iniciou sua clínica em um momento marcado por um modelo particular de família, no qual existia um discurso que delineava a masculinidade e a paternidade, e as conjugava ao discurso religioso. No discurso religioso, havia um modelo consistente do que se esperava e um lugar determinado para o homem e para o pai, na família e na sociedade. Desde 1938, Lacan

ressaltou a degradação do papel do pai, e caracterizou a nossa época como marcada pelo declínio da função paterna. Partindo da ideia de que a crise contemporânea tem como ponto basilar este declínio da função paterna, faz-se necessário investigar a diferença entre os conceitos que são utilizados nesta via, como os de imagem, imago, papel e função paternas. Ademais, buscamos atingir o cerne de nossa investigação, verificando o modo como são trabalhadas as questões relativas à paternidade, ao masculino e ao viril no filme Clube da Luta, de 1999. O filme foi baseado no romance homônimo escrito por Chuck Palahniuk e publicado em 1996, no qual o protagonista narra sua história e os eventos que o levaram à criação de Clubes de Luta.

Palavras-chave: Masculinidade. Paternidade. Clube da Luta. Declínio. Função Paterna

Abstract

The present work discusses issues related to paternity and to masculinity. Freud started his clinic works during a moment noted for a particular family model, where there was a speech that outlined masculinity and paternity and linked them to the religious speech. In the religious speech, there was a consistent model of what was expected, and a determined place for the man and the father, in family and in society. Since 1938, Lacan emphasized the degradation of the father role, and characterized our time as marked by the declination of the father function. Starting from the idea that the contemporary crisis is based in this declination of the father function, it is necessary to investigate the differences among the concepts that are often used in this path, such as father image, imago, role and function. In addition, we attempt to get to the core of our investigation by verifying the way that issues concerning paternity, masculinity and virility are addressed in the movie Fight Club, of 1999. The movie was based on the homonymous novel written by Chuck Palahniuk and published in 1996, in which the leading man narrates his story and the events that lead to the creation of Fight Clubs.

Keywords: Masculinity. Paternity. Fight Club. Declination. Father Function

Resumen

*El presente trabajo discute cuestiones relativas a la paternidad y lo masculino. Freud empezó su práctica clínica en un momento marcado por un modelo particular de familia, en lo cual existía un discurso que delineaba la masculinidad y la paternidad y estas se ligaban al discurso religioso. En el discurso religioso, había un modelo consistente de lo que se esperaba y un lugar determinado para el hombre y para el padre, en la familia y en la sociedad. Hasta 1938, Lacan ha resaltado la degradación del papel de padre, y ha caracterizado nuestro tiempo como marcado por la declinación de la función paterna. Partiendo de la idea que la crisis contemporánea tiene como punto basilar la declinación de la función paterna, se hace necesario investigar la diferencia entre los conceptos que son utilizados en esta vía, como los conceptos de imagen, imago, papel y función paternas. Además, buscamos alcanzar el núcleo de nuestra investigación verificando el modo como son trabajadas las cuestiones relativas a la paternidad, lo masculino y lo viril en la película *El club de la pelea*, de 1999. La película fue basada en la novela homónima escrita por Chuck Palahniuk y publicada en 1996, en lo cual el protagonista narra su historia y los eventos que llevaron a creación de Clubs de pelea.*

Palabras clave: Masculinidad. Paternidad. Club de la pelea. Declinación. Función Paterna.

Résumé

*Ce travail article traite de questions relatives à la paternité et au sexe masculin. Freud a créé sa clinique dans une période marquée par le discours religieux délimitant la masculinité et la paternité et entraînant ainsi un modèle particulier de la famille. Ce modèle était cohérent avec une place bien déterminée pour l'homme et le père dans la famille et dans la société. À partir de 1938, Lacan souligne la dégradation du rôle du père dans une époque marquée par le déclin de la fonction paternelle. En partant de l'idée que ce dernier est à l'origine de la crise contemporaine, il nous reste à étudier la différence entre les concepts qui y sont liés, comme ceux de l'image, de l'imago, du rôle et de la fonction paternelle. De plus, nous illustrerons notre recherche en analysant la manière dont sont abordées les questions relatives à la paternité, au sexe masculin et à la virilité dans le film *Fight Club*, 1999. Ce film est une adaptation du roman éponyme écrit par Chuck Palahniuk (1996) dans lequel le*

protagoniste raconte son histoire et les événements qui l'ont mené à la création du Fight Club.

Mots-clé: Masculinité. Paternité. Fight Club. Déclin. Fonction Paternelle

Considerações prévias

O que está acontecendo com a família neste novo milênio? Ela está desaparecendo, sofrendo uma mutação ou trata-se de uma época de transição? Pode-se dizer que algo não vai bem, com os homens e o masculino, em especial?

A família patriarcal possui ainda um ou outro vestígio, mas, de modo geral, ela lentamente vai fazendo parte dos hábitos pretéritos. Se em sua época havia a queixa de que pesava em demasia a autoridade do homem, do marido e do pai, hoje vivemos um período histórico no qual o masculino e a paternidade se fragilizaram. Ao par disso, vivemos em uma era caracterizada pela carência de grandes narrativas e de referências universalmente válidas. Tal estado é perceptível nas dificuldades quotidianas em se estabelecer e em lidar com limites, em simbolizar aquilo que antropólogos e psicanalistas consideram elementar: o interdito do incesto. Dificuldade em fornecer “o pai” para as crianças, ou seja, o terceiro simbólico em posição de representar a Lei da interdição na relação inicial de fusão à mãe.

A Psicanálise sublinha e demonstra, com sua clínica, a importância do papel, encarnado pelo pai, na saúde psíquica dos sujeitos. Em sua teoria, a Psicanálise compreende o pai muito além deste papel, reservando para este lugar o termo função: função paterna. Papel e função muitas vezes são confundidos, mas, mesmo assim, é legível nas Psicanálises pós-freudianas a percepção de que a ausência ou o exagero, o vacilo e as ambivalências do pai produzem devastações diferentes em cada indivíduo. As psicopatologias que a Psicanálise detecta em sua escuta têm fundamento na maneira como a mãe se coloca perante a criança e o modo implícito como ela significa o que espera da criança e do pai. A maneira como se inscreve e é vivido isto, que cada criança aprende a ler no rosto animado da mãe (Winnicott, 1967/1975), é determinante do tipo de psicopatologia de cada sujeito. Mas, antes de ser

mãe, diante de um bebê e de um pai, ela é uma mulher diante de seu próprio pai e de um homem que a tomou como mulher. Daí a necessidade da pergunta: algo está acontecendo com o homem, este que aparece posicionado diante de uma mulher ou como seu homem, ou como pai de seu bebê, ou como seu pai?

A mulher tornara-se mãe por intermédio de um processo biológico, enquanto o homem torna-se pai por intermédio de um sistema simbólico imposto pela sociedade (Muldworf, 1972). A mãe surge no instante da gravidez, enquanto que alguém somente se torna pai por um processo psicológico no bojo normas culturais e sociais. E é a partir da conjunção de processos biológicos com normas culturais e sociais que se pode dizer que “nasceu uma família”.

A clínica freudiana apareceu em determinado momento, marcado por um modelo particular de família, que Lacan, na tradição de Durkheim, chamou de “família nuclear burguesa” (Lacan, 1938/1997). A clínica passou a operar, desde então, como resposta à crise marcada pela ruptura em um discurso que esboçava a masculinidade e paternidade, e as conjugava ao discurso religioso. Os sistemas religiosos procuravam cristalizar percursos em que a subjetividade pudesse se ancorar para atingir uma determinada estabilidade, e a repressão dos impulsos e da agressividade funcionavam como o principal operador psíquico. Neste discurso havia um modelo consistente do que se esperava e um lugar determinado para o homem e para o pai, o “cabeça” da família e da sociedade em geral. Hoje, consolida-se a ideia de que há um mal-estar generalizado decorrente de uma falência destes modelos, destes lugares e das garantias oferecidas por tal discurso; mal-estar que se origina no ponto exato em que a simbolização se impõe, tanto no plano subjetivo quanto no plano coletivo, o que estaria a nos exigir outras operações psíquicas. O correlato da crise moderna da função do pai teria a ver com sua patente insuficiência em dar as condições para completar a separação do universo materno, um universo supostamente estável.

É necessário manter em mente que o tema do declínio do pai tornou-se recorrente nos meios “psi” a partir dos trabalhos de Jacques Lacan (1901-1981). Desde 1938, Lacan sublinhou a degradação do papel do pai na família e na sociedade, e foi desta

perspectiva que operou seu “retorno a Freud”. Era necessário para ele voltar aos textos fundadores da psicanálise e refundá-la sobre o complexo paterno, pois a psicanálise pós-freudiana teria deslocado o seu eixo para a díade mãe-filho e fora deturpada pela invasão do materno e do pulsional. Lacan vinculou o nascimento da Psicanálise a esta degradação paterna e caracterizou a nossa época como marcada pelo declínio da função paterna, refinando a diferença entre o que seria o papel do pai, o pai no ambiente – no complexo familiar – e o pai no Édipo, ou seja, como operador simbólico, psíquico, como função.

As profundas mudanças na paternidade, por outro lado, não são assunto exclusivo lacaniano, mas foram documentadas por estudos posteriores como os de Mitscherlich (1969), Fromm (1970), Muldworf (1972), Tellembach (1976), McKee & O’Brien, (1982), Schorske (1988), Delumeau & Roche, (1990), Corneau (1991), Julien (1997), Tubert (1997) e Dulac (2009). Fromm (1970) pondera se não estaríamos nos encaminhando para uma sociedade em que o sistema matriarcal se tornaria predominante, assunto que reuniu psicanalistas francófonos e resultou no volume intitulado *Résurgence du patriarcat?* (2001). Psicanalistas de fala inglesa, inspirados por André Green, reuniram-se em 2008 para discutir o assunto, o que resultou no livro *The dead father: a psychoanalytic inquiry* (2009). Estas publicações nos fazem acreditar que a percepção da relevância da discussão sobre os destinos do pai e a invasão do materno é compartilhada pelos herdeiros de Lacan e pelos herdeiros de Winnicott.

No entanto, o que mantemos como ponto axial, neste artigo, é a tese lacaniana (Lacan 1938/1997) de que o declínio da imago paterna estaria no centro da grande crise psicológica contemporânea. Um declínio que arrasta as representações, os papéis, as funções e os lugares ocupados pelo masculino e pelo feminino em nossa época, ou seja, que corrói a base de sustentação da paternidade e da maternidade tal como conhecemos. Declínios que poderiam ser vias para a compreensão do que é chamado de *novas doenças da alma* (Kristeva, 2002), ou uma *nova economia psíquica* (Melman, 2003).

Após estas considerações iniciais, julgamos necessário esta-

belecermos melhor a diferença entre os conceitos que são usados neste trabalho. Tal nos permitirá aceitar e tolerar criativamente a distância que separa o homem, enquanto ser-homem, da função que se ver convocado a encarnar. Em seguida, pretendemos atingir o núcleo de nossa investigação, ou seja, averiguar o modo como são trabalhadas questões relativas à paternidade, ao masculino e ao viril no filme *Clube da Luta*, de 1999. Este, baseado no romance homônimo escrito por Chuck Palahniuk e publicado em 1996, foi dirigido por David Fincher. O filme conta a história de um homem cujo nome não é revelado, mas que aparece nos créditos finais como “narrador”. O “narrador” é, portanto, aquele a quem acompanhamos em toda a história, em sua vida e nos eventos que o levaram à criação de clubes de luta. Para quem assistiu ou irá assistir ao filme, nos referiremos ao personagem de Edward Norton como *narrador*, e ao de Brad Pitt (seu alter-ego) como *Tyler Durden*.

Imago, imagem, papel, função

Quando se fala em declínio, falência do pai, os termos se referem a uma incapacidade, a uma fraqueza, alguma coisa com defeito, falha: Deus não é perfeito, o Rei não é perfeito, o Pai não é perfeito! Para nós contemporâneos, isto parece óbvio. Mas na tradição ocidental nem sempre foi assim. É isto o que nos permite compreender certos atos que no passado eram simplesmente aceitos, e que hoje consideramos excessivos e autoritários. Aquilo que hoje é percebido como excesso de autoridade do pai não deixa de ser o próprio signo de sua fragilidade.

A *imagem* do pai é a representação mental de um objeto ausente. Uma criança interioriza uma imagem às vezes positiva, outras vezes negativa, de seu pai. A imagem do pai toma toda a sua significação na evolução e na resolução do complexo de Édipo. Para o menino, a imagem do pai é ambivalente. Ele é tanto um representante admirado da força e potência, quanto o rival e o interditor. A imagem do pai contará fundamentalmente nos processos identificatórios. A *imago* paterna é uma representação que se fixa no inconsciente do sujeito e o orienta ulteriormente em sua conduta e em seu modo de apreensão da alteridade. A imago é elaborada em uma relação intersubjetiva e pode ser deformada em relação à realidade. Assim, a imago de um pai forte pode substi-

tuir um pai inconsistente na realidade. *Papel* do pai representa as formas e os valores dos comportamentos designados pela sociedade ao indivíduo. A *função paterna* é constituída pelo conjunto de determinações que contribuem para a abertura à estruturação do psiquismo do infante (Muldworf, 1972), para o corte da fusão mãe/bebê. Ou seja, a função paterna é o que produz uma fratura, ao redor da qual será exigido o trabalho constitutivo do psíquico. O psíquico não é, portanto, uma substância ou uma entidade, mas um trabalho necessário e exigido pela operação da função paterna.

O papel do pai é definido em um contexto sócio-cultural; cada meio impõe aos pais papéis que são próprios às diferentes culturas. A função paterna forma uma base sólida daquilo que os psicólogos chamam de personalidade, e ela faz parte do ambiente em que a criança se constitui, ainda que não coincida com uma imagem específica e dependente do meio cultural. Se a função materna tem seus fundamentos no biológico – como uma continuidade natural e necessária do nascimento, e comporta a satisfação das necessidades elementares, o alívio de tensões, o aporte de presença e segurança, como pensa Muldworf (1972), a função paterna não tem ligações com a sua origem biológica. A sociedade pode construir variadas imagens e papéis de pais que tomam o lugar da mãe em diversos aspectos, o que em outro lugar chamamos de inflação de pais imaginários. No então, a função paterna é algo que não se esgota nos papéis e nas imagens, mas é algo que os organiza e para eles funciona como um terceiro.

O Clube da Luta

O narrador possui uma vida financeira estável. Funcionário de uma grande montadora de veículos, visita cenas onde ocorreram acidentes envolvendo automóveis da marca de sua empresa e indica ou não a necessidade de *recall*¹. Visitar os locais dos acidentes exige dele inúmeras viagens aéreas. Logo percebemos uma mudança que vem ocorrendo no cenário contemporâneo. No país dos automóveis, sua vida gira ao redor de automóveis. Mas ele vive uma outra temporalidade e espacialidade. Seu meio de transporte privilegiado, e necessário, é o avião, que cobre grandes distâncias e em um tempo menor. Atormentado por insônias constantes, ele procura seu médico, que se recusa a dar-lhe remédios e sugere

o inusitado: que visite um grupo de apoio para homens com câncer de testículo para que ele veja, assim, o que é sofrer. Como se o sofrimento fosse mais da ordem de uma histeria do que qualquer outra coisa.

Mas eis que ele começa a frequentar o grupo e sua insônia cede, substituída pelo “vício”, em grupos de apoio diversos. Tudo parece andar bem até que surge Marla Singer, outra frequentadora de grupos de apoio. Ela, também, não tem nenhuma “doença”, só frequenta os grupos. Algum tempo depois, o narrador conhece Tyler Durden, numa viagem de avião. Este fabrica e vende sabonetes, o que torna a sua conversa mais interessante. Ao chegar ao seu prédio, após o encontro com Tyler, o narrador é avisado de que seu apartamento explodiu. Sem saber o que fazer, telefona para Tyler e se encontram num bar. Ali Tyler convida o narrador a hospedar-se em sua casa e, o que é inusitado, convence-o a iniciarem uma luta corporal. Hospitalidade e luta estão à raiz do nascimento do clube, que rapidamente, e de forma clandestina, vai agregando novos adeptos.

Com o tempo, o Clube da Luta evolui para algo mais organizado e se torna o Projeto Mayhem² uma organização liderada por Tyler e que visa à propagação de seus ideais anti-materialistas e a destruição da estrutura econômica da sociedade de consumo. O objetivo do projeto é definido pelo narrador no filme: *“explodir os quartéis-generais das grandes companhias de cartão de crédito e o prédio do Sistema de Informações porque se você apaga os registros de débitos, tudo será zerado. Você cria o caos total”*.

Revisemos o percurso do narrador até aqui. A mensagem que ele recebeu do médico, a sua própria mensagem, de forma invertida, parece ser: você acha que sofre porque não sabe mais o que é o sofrimento. Você precisa ver o sofrimento, no outro, para saber se você sofre, de fato, ou não. A cura que lhe é proposta passa pelo viés pedagógico: observe e aprenda o que é o sofrimento, para saber que você, de fato, não sofre. O que o introduz em um outro circuito. O de ser um expectador da cena do sofrimento alheio, como o telespectador que controla a si mesmo, o mundo e os outros com o controle remoto da televisão. Não há, ainda, um discurso que referencie o estar-aí e o ser-no-mundo que o consti-

tuem. Sua vida era andar, de voo em voo, e de um grupo de apoio a outro. A saída possível, o caminho viável aparece com os Clubes da Luta e com o Projeto Mayhem. Há aí algo da ordem de um discurso, de uma sustentação subjetiva oferecida pelas referências e regras a serem seguidas. Somente homens podem participar, o que cria uma borda que constitui o dentro e o fora.

Os Clubes da Luta³ surgem como tentativa de simbolização. O efeito dos grupos de apoio foi neutralizado quando Marla, a mulher, começou a frequentá-los. Ela denuncia a farsa. Os atos nos grupos, como falar e chorar, não são mais eficazes como formas de simbolização diante do olhar da mulher. Nesse ponto, ocorre um deslocamento e uma fuga do olhar feminino. Se a palavra dita diante do suposto igual é esvaziada pelo olhar feminino, o corpo passa a ser o lugar no qual abrem-se possibilidades de simbolizar, ou se sentir vivo. O narrador diz: *“Eu nunca me sentira tão vivo quanto me sentia no Clube da Luta”*. Doravante, as cicatrizes e os hematomas passam a funcionar como significantes. Para si, como marca das experiências, de lutas, de vitórias e de derrotas. Para os outros, como significantes de pertença, de cumplicidade. Homens se encontram e se reconhecem, como homens, como membros de uma confraria, virilizados pela luta, pela dor e pelo derramamento de suor e de sangue.

Nos Clubes da Luta, o contato com o outro se dá através da agressão brutal (autorizada e desejada), onde não há limites. Mas não se trata de um Clube sem limites. Tyler, nas suas regras do Clube da Luta, diz que a sétima regra é: *“as lutas vão durar o tempo que elas precisarem”*. Eles vão lutar enquanto aguentarem, o que implica em tornar-se contemporâneo. Lutar até o limite, até onde se aguenta. E empurrar este limite sempre para além. Libertar-se das amarras, libertar o corpo daquilo que o impede e dos objetos do qual ele depende, pois, como diz Tyler: *“As coisas que você possui acabam possuindo você”*.

Os Clubes da Luta são sustentados pelo mesmo discurso que nos atravessa contemporaneamente, uma forma discursiva, *“que Lacan denomina de discurso do eu, lembrando a descrição freudiana das subjetividades coletivas da Igreja e do Exército em sua psicologia das massas”* (Fleig, 2008, p. 53). Se entendermos

o discurso como aquilo que faz o laço social, pode-se pensar no Projeto Mayhem como um discurso que reedita o discurso da Igreja e do Exército. A fé cega num representante do saber sobre o gozo absoluto, a confiança total em uma figura de poder (Tyler), e uma organização, o Projeto Mayhem, em que não se permitem perguntas. Disciplina, regras rígidas, trabalho em equipe, padronização das vestimentas e cabelo raspado, como militares ou religiosos.

A queixa do pai aparece na fala do narrador quando ele questiona a ausência simbólica e a ausência do pai simbólico. Em alguns momentos ele questiona a figura do pai. Nestes questionamentos, a imagem paterna aparece como algo lamentável, como um pai fraco e ausente. Em relação às orientações para a vida, o pai é um cego a tatear, sem fazer ideia do que fazer ou de como orientar o filho em relação à vida e ao viver a vida. O pai não tem discurso, não há um discurso paterno a ser legado à posteridade. É preciso inventar um jeito de viver, novo. E não há nada a transmitir, a ensinar. Do pai só há o lamento, e vida é simplesmente como uma sucessão de etapas, sem discurso. Numa conversa com Tyler, o narrador explicita o caminho que seu pai o orientou a fazer na vida:

Meu pai nunca fez faculdade, então era muito importante que eu fizesse. Depois da faculdade, eu liguei para ele a distância e disse ‘Pai? E agora?’. Meu pai não sabia. Quando eu arrumei um trabalho e fiz 25 anos, à distância, eu disse ‘E agora?’ Meu pai não sabia. Então ele disse ‘se case’. Eu não posso me casar, eu sou um menino de 30 anos. (Palahniuk, 1996, p.42).

Sobre o feminino, Tyler diz: *“Somos uma geração de homens criados por mulheres”*, revelando o apagamento do pai, de modo que o pai parece estar ausente, descolado. *“Me pergunto se outra mulher é realmente a resposta que precisamos”* (Tyler). Frase reveladora. Ele pode ter sido criado somente pela mãe, sem pai, e não tem mais a ilusão de que a carência paterna possa ser suplementada por uma amante ou uma esposa. Reveladora se levarmos em conta o que os membros do Clube da Luta deixaram para trás: a vida de homens casados e pais de família suburbanos. Homens que buscaram em outra mulher o amor da primeira mulher, a mãe, e que encontram no Clube da Luta um discurso masculino e paterno.

“*Somos uma geração de homens criados por mulheres*”, demonstra tanto a decadência do pai enquanto elemento necessário na família concreta quanto a decadência da imago paterna. Tal se reflete ao longo de todo o filme, no que concerne à desobediência à Lei e às normas sociais. Todo o filme remonta transgressões às normas sociais. A ausência simbólica do pai é tal que chega-se ao questionamento da necessidade de ainda ter-se um pai. Após a primeira luta entre Tyler e o narrador, este diz: “*Eu perguntei a Tyler contra o que ele vinha lutando. O pai dele. Tyler disse: talvez nós não precisássemos de um pai para nos completar*”. (Palahniuk, 1996, p. 45).

Precisa-se de algo contra o que lutar. Deseja-se um pai, desejam-se normas e disciplinas. Mas o objetivo do Projeto Mayhem revela uma outra face do desejo e da luta. A destruição do pai, o caos. O pai desejado e temido, o pai que precisa ser construído e contra o qual se pretende lutar, este pai também precisa ser destruído. Construção e destruição de um discurso paterno. Construção de um clube cujo objetivo final é a destruição de todos os clubes, a destruição do próprio sistema pelo apagamento das dívidas. Apagamento da dívida paterna, enfim.

Esses “*homens criados por mulheres*”, por outro lado, remetem-nos a sujeitos contemporâneos e, principalmente, às gerações futuras, nas quais a presença de um homem, um pai, tem se tornado dispensável para criar (no sentido de gerar, dar vida, produzir) outro ser humano. Serão ainda homens, no sentido estrito, os seres humanos criados exclusivamente por mulheres? “*O pai não é mais necessário para assegurar a reprodução. Tudo o que é necessário hoje é um óvulo [...] Vamos conseguir até dispensar o espermatozóide. O tecido paterno nem mais será indispensável para poder produzir filhos*”. (Melman, 2003, p. 80).

Ora, a noção de pai intervém no campo conceitual psicanalítico de uma forma refinada, como um operador simbólico, como o agente de discurso. Remete à existência e à necessidade de algum pai encarnado, o que, no entanto, não é o mais importante e decisivo. O espermatozóide ainda é importante e indispensável, mas o necessário é a entidade essencialmente simbólica que ordena uma função e que habita o discurso: a função paterna, o nome do

pai. Esta função, como fato discursivo, constitui o epicentro fundamental na estruturação psíquica do sujeito. O pai, no real de sua encarnação, tem consistência para seus filhos como imagem: imagem paterna. É esta imagem que dá sustentação para que o pai imaginário possa, de alguma maneira, representar o governo do pai simbólico. Sem a imagem de um pai, nenhum pai real, nenhum espermatozóide, poderia receber a investidura de pai simbólico.

A pergunta psicanalítica, neste sentido, é: sob que insígnias vêm se alojar os pais encarnados, ou seja, os homens que foram empiricamente colocados em situação de se designarem ou serem designados como pais? Segundo Julien (1997), o pai Real refere-se ao homem de uma mulher, a dimensão da paternidade desde sempre interdita ao filho, e que diz respeito, exclusivamente, ao que se passa entre pai e mãe enquanto homem e mulher. O pai Imaginário diz respeito ao resultado necessário do trabalho psíquico do sujeito, à imagem do pai construída por toda criança e à qual ela se dirige e da qual o adulto em análise se queixa. O pai Simbólico é o pai como Nome, como Lei, o pai designado pela palavra materna: um lugar vazio que será ocupado, encarnado por um pai Real e representado como pai Imaginário.

É concomitante à deflação do pai, no sentido simbólico do termo, a inflação do pai no sentido imaginário – ou seja, a produção em série de pais imaginários (bons, maus, ausentes, fracos, impotentes, ricos, pobres etc). Tal repercute na falência do pai e assistimos a uma mutação no campo da paternidade real e a possibilidade de uma dispensa do espermatozóide. Tal pode ser iluminado por uma passagem de Baudrillard (1970): “... o Masculino nunca foi mais do que residual, uma formação secundária e frágil, que é preciso defender [...]. A fortaleza fálica oferece, com efeito, todos os signos da fortaleza, ou seja, do enfraquecimento”.

No filme, há o seguinte diálogo entre o narrador e Tyler:

Tyler: “Se você pudesse lutar contra qualquer pessoa, quem você escolheria?”.

Narrador: “Meu chefe, provavelmente”.

Tyler: “Sério?”.

Narrador: *“Sim, por quê? Com quem você lutaria?”.*

Tyler: *“Eu lutaria contra o meu pai”.*

Narrador: *“Eu não conheço meu pai. Quero dizer, eu o conheço, mas ele nos deixou quando eu tinha 6 anos. Casou com outra e teve outros filhos”*

O narrador tem pai, significado como aquele que abandonou, por alguma razão. Um homem que deixou de ser pai e que se tornou homem para outra mulher e pai para outros filhos. A pergunta infantil poderia ser: por que ele me deixou e preferiu outros? Ou seja, há um pai Simbólico, há um pai Imaginário, e há um pai Real. Quando Tyler pergunta para o narrador, contra quem seria a luta, Tyler pergunta porque já tem a resposta. Ele já tem a resposta, mas falta a resposta do outro, seu interlocutor. Tyler lutaria contra seu pai, se pudesse lutar contra qualquer pessoa, e pudesse escolher com quem lutar. O narrador não tem resposta. Aos poucos somos levados pelo filme ao estranhamento, somos levados para aquilo que não nos parece da família, familiar: O narrador e Tyler são a única e mesma pessoa.

Quando recebe a notícia de que seu apartamento explodiu, o narrador primeiro telefonou para Marla, mas desligou quando ela atendeu. Então ele achou o cartão de visitas de Tyler Durden, e decide ligar para ele. O cartão tem uma imagem de dois anjos iguais, um olhando de frente para o outro como se fosse um espelho, um duplo.

Em seu texto ‘O Estranho’, Freud escreveu:

No fenômeno do ‘duplo’, que aparece em todas as formas e todos os graus de desenvolvimento, [...] o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu, ou substitui o seu próprio eu por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão, e intercâmbio do eu. (Freud, 1919/1996, p. 252).

O diretor escolheu uma maneira sutil, subliminar, para a introdução do personagem de Tyler para o telespectador. Antes de ser apresentado, Tyler aparece quatro vezes em frações de segun-

dos (em *frames*), em cenas do início do filme. Em três das quatro *frames*, apresentadas subliminarmente, Tyler aparece ao lado de figuras de autoridade: o chefe, o médico, e o terapeuta do grupo de apoio.

No avião, quando se conhecem, Tyler parece um estranho aos olhos do narrador. Estranho no sentido de que não é alguém que ele conhecia previamente e, também, estranho no sentido de intrigante, curioso, como ele próprio diz: “Tyler, você é o ‘amigo porção-única’ mais interessante que eu já conheci”. Porém, o estranhamento entre eles advém de uma familiaridade, quando o narrador percebe que eles possuem maletas exatamente iguais.

Entre os seus diferentes matizes de significado, a palavra ‘heimlich’ (equivalente – não exato – de ‘estranho’ em alemão) exhibe um que é idêntico ao seu oposto ‘unheimlich’. A palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora de vista. (Freud, 1919/1996).

“Se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu das Heimliche [‘homely’ (‘doméstico’, familiar)] para o seu oposto, das Unheimliche [‘unhomely’ (‘o que não é doméstico, caseiro’)]. O termo inglês não é, decerto, um equivalente exato do alemão” (Freud, 1919/1996, p. 258). Tyler dá consistência a afetos e impulsos do próprio narrador (ou seja, familiares a ele, “de casa”) que estavam reprimidos, e que retornam, como ‘estranhos’. Tão estranhos a ponto de serem vivenciados como uma outra pessoa descolada dele próprio. Esse retorno do reprimido é levado ao extremo no narrador, como uma cisão do eu do personagem. Mas ao mesmo tempo em que Tyler encarna aquilo que o narrador estranha em si, ele o encarna como amigo e familiar.

“Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’ como afirma Rank” (Freud, 1919/1996, p. 252). Isto pode ser relativo à insônia do narrador, quando ele estava desconectado do mundo e vivendo em estado de dormência. Então, o ‘duplo’ do narrador (Tyler) surge para salvá-lo da morte, uma saída para evitar que entre

em colapso. Uma das frases que ele diz no filme é “*com insônia nada é real, tudo é uma cópia, de uma cópia, de uma cópia*”, apresentando aí uma pista da formação de seu ‘duplo’.

No final do filme, quando o narrador já descobriu que eles são a mesma pessoa, ele se pergunta o porquê. Tyler explica: “*Você estava buscando uma maneira de mudar sua vida. Não conseguia fazer isso sozinho. Tudo que você gostaria de ser, este sou eu. Eu tenho a aparência que você quer ter, eu transo como você quer transar. Sou esperto, capaz, e o mais importante, eu sou livre, de todas as maneiras que você não é*”. Um duplo aparece ligado a todos os nossos atos de vontade que foram suprimidos. Tyler explica para o narrador: “*As pessoas fazem isso todos os dias, falam consigo mesmas, veem-se como gostariam de ser. Só não têm a sua coragem de, simplesmente, levar adiante*”.

Tyler Durden, o duplo, aparece como a completa antítese do narrador, principalmente no que concerne ao consumismo. O narrador, no início do filme, é um consumidor voraz, enquanto o discurso de Tyler, na conversa entre eles no bar, é de total aversão ao consumismo. Ele desdenha da metonímia da identidade que permeia a cultura contemporânea de consumidores, na qual a própria identidade se reduz àquilo que é nosso emprego, nosso carro, nossas roupas. Ele repete esse discurso em várias partes do filme dizendo: “*Você não é o seu carro, não é sua conta bancária, suas roupas, sua cueca com o nome de um cara bordado (Calvin Klein)*”. O narrador, no início do filme, demonstra que gosta de olhar os catálogos de lojas de móveis e utensílios, e se pergunta: “*Que tipo de louça me define como pessoa?*”.

No livro, o narrador fala da relação entre ele, Tyler e Marla da seguinte forma: “*Nós temos uma espécie de triângulo acontecendo aqui. Eu quero Tyler. Tyler quer Marla. Marla me quer. Eu não quero Marla, e Tyler não me quer por perto, não mais. Isso não é amor, no sentido de importar-se. Isso é sobre propriedade, no sentido de posse*”. (Palahniuk, 1996, p. 4. Grifo do autor). Poderíamos ler essa frase de outra maneira, como um triângulo edipiano: “*Eu quero (ser) Tyler (meu pai). Tyler (meu pai) quer Marla (minha mãe). Minha mãe me quer. Eu (não) quero a minha mãe, e meu pai não me quer por perto, não mais*”.

E nesse jogo de esconde-esconde entre o narrador, Tyler e Marla (o narrador sempre no meio dos dois), uma cena estranha/familiar de infância é recriada. Ele diz:

Tirando o sexo que eles fazem, Tyler e Marla nunca estão no mesmo lugar. Se Tyler está por perto, Marla o ignora. Isso é terreno familiar. Era exatamente assim que meus pais eram invisíveis um para o outro. Meu pai, ele começa uma nova família numa nova cidade a cada 6 anos. Não é tanto como se fosse uma família quanto é como se ele abrisse uma franquia. (Palahniuk, 1996, p.57).

Este outro elemento infantil é recriado pelo personagem (na pele de Tyler) ao longo do filme, quando ele começa a abrir franquias de Clubes da Luta por todo o país, exatamente como seu pai fazia abrindo franquias com novas mulheres e formando novas famílias. Tyler se coloca na posição fálica. Ele tem o poder sobre o narrador (como pai sobre filho) e sobre Marla (representando a mãe).

Quando o narrador acorda depois de um acidente de carro e Tyler sumiu, ele diz: *“Eu estou completamente sozinho. Meu pai me abandonou. Tyler me abandonou.”*. Ele começa a ir atrás de Tyler, baseado nas passagens de avião que encontra em casa. Em cada cidade, ele sempre pergunta por Tyler e acha cada vez mais membros do Clube da Luta espalhados. Então ele repete sobre Tyler o que dizia sobre o pai: *“Tyler esteve ocupado... abrindo franquias pelo país todo”*.

Tyler questionava a autoridade do pai e a de Deus. Isso se mostra repetitivamente em transgressões, culminando em atos delinquentes (por exemplo, estraçalhar vidros de carros, como mostra no filme). Um mecânico, um dos “discípulos” de Tyler começa a difundir suas ideias para o próprio personagem:

O que você tem que entender é que seu pai era seu modelo de Deus [...] E se você nunca conhece seu pai, se seu pai dá o fora, ou morre, ou nunca está em casa, o que você acredita em relação a Deus? [...] O que você acaba fazendo é passando a vida toda procurando por um pai e Deus. (Palahniuk, 1996, p.32).

O pai, neste caso, é reconhecido como imagem, somente. E uma imagem que não sustenta uma função, aquela de impor limites ao gozo, castrar. É a imagem de um pai, como diz Tyler, que dá o fora, ou está ausente, sendo assim um solo fértil para o funcionamento no registro da perversão. Tyler fala sobre uma geração sem referências, que não sabe o que fazer nem sabe para onde ir. É uma geração que vive para consumir, e que não tem um propósito maior.

Tyler achava que chamar a atenção de Deus por ser mau era melhor do que não conseguir atenção nenhuma. Talvez porque a raiva de Deus é melhor do que a Sua indiferença. Se você pudesse ser o pior inimigo de Deus ou nada, o que você escolheria? Nós somos o filho do meio de Deus, segundo Tyler Durden, sem nenhum lugar especial na História e nenhuma atenção especial. Quanto mais longe você correr, mais Deus quer você de volta. Se o filho pródigo nunca tivesse saído de casa, o novilhão gordo ainda estaria vivo. (Palahniuk, 1996, p. 33).

Permanecendo homens juntos: perspectivas sobre a masculinidade

Bob: “— *Nós ainda somos homens.*”

Narrador: “— *Sim, somos homens. Homens é o que somos.*”

A função paterna pode ser lida como uma variável cuja operação permite ao sujeito constituir-se como tal, isto é, ascender à condição de um ser de linguagem, para além de sua alienação ao desejo do Outro materno (Correia, 2000). Isto é o que permite ao sujeito ser habitado por uma fala e por um desejo em descontinuidade com o desejo materno, inscrevendo-se a falta via castração simbólica, ou seja, pela inscrição da metáfora paterna e da diferença sexual (Leite, 2000). Todavia, encontramos no filme alguns pontos que nos permitem refletir sobre os possíveis efeitos de vacilação ou fragilização do exercício dessa função e sua relação com as formas contemporâneas de ser homem e ser viril, ou ainda, na construção da masculinidade na relação com o Outro.

No início do filme somos levados ao primeiro grupo de apoio para homens, frequentado pelo narrador. “Permanecendo homens juntos” é o sugestivo nome e lema do grupo de apoio para homens com câncer testicular. Nele, somos apresentados a Bob, um membro do grupo cujos testículos foram removidos, e que, em decorrência, desenvolveu “tetras” por causa do alto nível de testosterona, ao que seu corpo precisou reagir, aumentando a produção de estrogênio, decorrendo, desse modo, nas “tetras”.

Homem com tetras, portanto, e homem sem testículos. Vemos, de saída, a apresentação de um homem cujo excesso de testosterona, hormônio tipicamente associado à masculinidade e à agressividade masculina, o fez “ganhar” seios. Ironicamente, o excesso de sua masculinidade, hormonal, é “punido” com um par de tetras. Algo que pode ser lido como: “*Tu fostes homem em excesso. Abusaste de tua masculinidade. Agora, terás algo que te fará semelhante a uma mulher, diminuindo assim tua masculinidade*”. Pelo menos imaginariamente, esta é situação que se coloca para este homem no filme.

“Homem não chora”, é o que se diz que todos os meninos ouvem desde a infância. Quem chora é mulher. Nesta mesma cena, entrecortada pelo choro de homens debruçados nos ombros de outros homens, pode-se acompanhar a dinâmica do grupo. Num primeiro momento, os homens falam para outros homens sobre o fracasso de sua masculinidade. Num segundo momento, vem a catar-se: cada um escolhe um parceiro para desabafar, o que resulta em choros mútuos, alternados por frases do tipo: “*agora é a sua vez de chorar*”. Ora, mas não lhes disseram que homens não choram?

Alfredo Jerusalinsky (2007) nos traz um belo esclarecimento desta questão, onde esse “*não mostrar as emoções*”, esteve sempre associado a um traço de virilidade. Sobre isto, aponta: “*Chama-se mulher e não tem peitos, como é possível? Chama-se homem e não tem pêlos, como é possível? Porque na série do simbólico há certas imagens que indicam o que deveria estar ali.*” (Jerusalinsky, 2007, p. 48). Mais a frente continua o autor: “*(...) a ordem simbólica do masculino exige que os homens não chorem*” (ibidem). É a imagem das tetras, nesse sentido, que comparece

onde não deveria estar: num homem.

Notas

Estas reflexões também aparecem quando Tyler e o narrador, a caminho para o ponto de ônibus, passam por *outdoors* nos quais homens posam para anúncios de cueca. Homens nus ou que emprestam seu corpo ao produto. Cena que nos leva a indagar sobre esta série do simbólico nas quais as imagens de homens são veiculadas. Sob a ótica do filme, estas imagens podem ser lidas como redução da masculinidade a um produto, restando ao homem ser modelo para um objeto, se fazer objeto para venda de outro objeto, este último, inanimado. Vender sua masculinidade, transformando-a numa mercadoria equivalente a qualquer outra, adequada ao padrão ditado por algum estilista. Uma pose que não se sabe mais capaz de garantir-lhe um traço viril, ao que o narrador busca saber de Tyler: “*é assim que um homem parece?*”.

Em Bob, e nos demais membros do grupo, encontramos algo que faz ressonância a essa espécie de ‘mal-estar na masculinidade’. Trata-se de homens que não conseguem mais ser homens; algo lhes indica que é necessário um esforço para *continuar sendo* homens, caso contrário deixarão de sê-lo. Mas um homem que não consegue *permanecer* homem, se torna o quê? Nesta perspectiva, não se é homem, se *está* homem, e esta condição pode, por algum motivo, vir a ruir. Paira no ar uma ameaça à masculinidade que antes, talvez, se tinha por certa.

Logo, o primeiro grupo de homens apresentado pelo filme, é um grupo de castrados, literalmente. Neste ponto podemos inferir uma atualização do fantasma da castração, no qual, aquilo que deveria permanecer no campo do Simbólico, retorna no Real, na perda dos testículos – órgão imaginariamente investido como símbolo da potência sexual e que serve de sustentação à masculinidade. Portanto, do que falam esses homens? Por que choram?

O personagem Bob nos deixa algumas pistas. No passado, havia sido um campeão de halterofilismo. “*Eu era um viciado em esteróides (“juicer”)...*”, diz, “*Usava esteróides, diabonal, e wisterol. Esteróides que eram utilizados em cavalos de corrida. Agora estou falido, divorciado, meus dois filhos nem retornam minhas chama-*

das”. Nesta posição, encontra-se um homem diante do fracasso de não conseguir fazer-se homem pela via de sua potência sexual para uma mulher, e, ao mesmo tempo, um pai desautorizado pela palavra da mãe, já que os filhos não lhe retornam as chamadas. Na relação com os filhos, há algo a ser lido como: “*este pai nada mais pode nos oferecer...*”.

Bob sofre um duplo deslocamento. Primeiro, do seu lugar de homem para uma mulher, e segundo, do seu lugar de pai para seus filhos, isto é, da posição em que sustenta uma paternidade imaginária para eles. Resta-lhe, então, uma última esperança: de buscar um grupo no qual possa ter sua masculinidade devolvida, ao menos em parte, ou a garantia de que irá *permanecer homem*, junto a outros homens que compartilham sofrimento semelhante. Vemos, porém, que essa amarração cede e sua busca só irá encontrar lugar nos clubes da luta. Neles, então, ele e outros homens encontram um discurso no qual podem, enfim, sustentar sua masculinidade e ter a sensação de reencontro com sua virilidade por meio das lutas, as quais funcionam como uma tentativa coletiva de fabricar um falo para estes homens.

Jerusalinsky (ibid. p. 54) aponta que “*a virilidade é ir ao campo da castração e voltar inteiro, ou com feridas, sem se queixar delas, ou ir à guerra e voltar vivo, voltar mutilado e ainda ser homem; inteiro enquanto sujeito*”. O mote do filme, em relação à masculinidade, gira em torno do resgate e sustentação dessa virilidade. Isto está presente nas lutas, no sangue, nas marcas corporais das quais nenhum membro do clube jamais se queixa. Pelo contrário, vivem essas inscrições no corpo como o dom da marca masculina, insígnias fálicas, insígnias que não lhes haviam sido conferidas até então pelo trabalho, pelo consumo e nem pelo engajamento numa vida conjugal. Estas insígnias podem, então, dar sustentação a suas masculinidades.

Para Tyler, o que ele chama de autodestruição, é forma de se obter insígnias fálicas, e de reconhecer os outros homens como semelhantes, como pertencentes a um grupo marcado na pele. É apontada no filme uma queimadura química com cal e saliva. Esta cena é mostrada quando Tyler dá um beijo na mão do narrador e joga cal em cima. Ao vê-lo agonizando, Tyler diz para ele “*ficar*

no momento”, sentir a dor, ou seja, sentir a constituição daquela aliança. Neste momento o narrador tenta desviar a dor visualizando sua “caverna interna”, de acordo com a meditação guiada que aprendeu no grupo de apoio, e Tyler diz: *“Este é o momento mais importante da sua vida e você está em algum outro lugar, desperdiçando-o!”*.

Neste momento, Tyler se coloca na posição de um outro que detém um saber maior, um saber do que é um gozo absoluto, sem falhas. Assim, o corpo aparece como um lugar onde o sujeito pode fazer uma ligação visível, palpável com o Outro, sendo vista como um compromisso, uma aliança que nunca será quebrada, pois está permanentemente marcada no corpo. A marca da queimadura, na mão do narrador e de Tyler, é a marca do pacto entre eles dois, e deles dois com o Outro. No livro, Marla (a mulher), também possui essa marca da queimadura na mão, no formato de um beijo.

Mais a frente, o alistamento, as provações – *“o candidato deverá ficar três dias em pé sem comida ou abrigo” (grifo nosso)* – necessárias para que sejam admitidos como membros do Projeto Mayhem, também funcionam nesse sentido, como ritos de passagem. Afinal, a que se candidatam estes homens? Não é à defesa da pátria, mas, ao reconhecimento pelo Outro de sua virilidade. Num mundo no qual não há mais nada pelo que lutar, esvaziado de construções simbólicas coletivas nas quais possam ser reconhecidos como sujeitos, o quartel general da Rua Papel Ihes serve de abrigo – lugar onde eles podem, doravante, escrever uma história de homens, dispostos até mesmo a morrer em prol de um “bem maior”, como é dito pela boca de Tyler: *“Se você quer fazer uma omelete, tem que quebrar alguns ovos”*.

Ser homem sem uma mulher: “lavando” a masculinidade

Algo particulariza e especifica os clubes da luta: mulheres estão barradas. Acompanhamos no filme que esta barra é de fato endereçada a uma mulher, Marla, a qual o narrador atribui toda a destruição e desgraça de sua vida. É esta mulher-medusa, lembrete da castração (Freud, 1922/1940) quem denuncia o furo, representado no filme como vários tipos de furos. Mario Fleig (2008), em

seu estudo sobre o desejo perverso, nos aponta:

É isso que, em última instância, busca o perverso, restaurar o Ser Supremo pela oferta da maldade, na qual coincide o instrumento e o próprio sujeito. A obturação radical da falta, em todos os furos possíveis, se transmuta no ódio radical por aquela que denuncia o furo: A Mulher. O perverso se estrutura em torno do repúdio radical ao outro sexo, que se exige sempre velado e até mesmo danificado, para que nada possa vir de lá. Mais do que isso, visa a destruir tudo o que possa ter passado pelo sexo feminino, inclusive ele mesmo. Aí se encontra a única saída para a realização da paixão perversa, que aspira a eliminar-se a si mesmo. (Fleig, *ibid.* p. 144)

Frente a esta ameaça, o narrador diz: *“De repente eu percebi que tudo isto, a arma, as bombas, a revolução, tem tudo a ver com uma garota chamada Marla Singer”*. Esse repúdio radical ao outro sexo se apresenta no filme como repúdio à figura de Marla, especialmente quando ele diz: *“Se eu tivesse mesmo um tumor, eu daria o nome de Marla. Marla, o pequeno arranhão no seu céu da boca que sararia se você conseguisse simplesmente parar de passar a língua. Mas você não consegue”*.

Num trecho do livro, Tyler diz para o narrador: *“Ponha fogo no Louvre e limpe sua bunda com a Mona Lisa”*. Aí poderíamos verificar também, além da transgressão de atear fogo, o ato de limpar os próprios dejetos com uma “mulher”, uma das mulheres mais famosas do mundo. Uma mulher representada como objeto, num objeto (quadro) que representa uma mulher.

E no filme é uma mulher, que o narrador relaciona à desgraça, quem denuncia o furo. Aliás, ao longo de todo o filme, é como se Marla fosse alguém que está sempre prestes a denunciá-lo. Denunciá-lo nos grupos de apoio, por exemplo. E Tyler diz para o narrador nunca falar dele (de Tyler) para ela, pois eles poderiam correr perigos, poderia estragar tudo, pois ela pode denunciá-los. Inclusive, no final do filme, é Marla quem repete o nome dele até ele acreditar que realmente se chama Tyler Durden e que eles são a mesma pessoa. Ou seja, ela o denuncia para ele mesmo.

Há algo mais a ser lido nessa relação masculinidade/feminilidade. Nas campanhas publicitárias de lançamento do Clube da Luta, encontramos alguns *slogans* associados aos sabonetes, aos quais são coladas algumas mensagens. Nestes sabonetes-significantes, que funcionam como elementos marginais do texto-filme, chamam à atenção as funções às quais se destinam. Num dos *slogans*, lê-se: “*Funciona muito bem em manchas de sangue*”. Em outro encontramos: “*Lave seu lado feminino (wash your feminine side clean off)*”. Primeiro, lava-se a mancha, essa marca, para que a pele possa voltar a sangrar, e assim reinscrever o significativo fálico que lhes sustentam. Em seguida, lavar o lado feminino surge como uma tentativa de construção da masculinidade na qual a mulher é dispensada. Ora, sabe-se que a ostentação que um homem faz de seu “lado feminino” somente é possível às custas de uma imitação, ou seja, de uma identificação histórica. Lavar o lado feminino, por sua vez, não deixa de ser a possibilidade de lidar com a histeria masculina. Marla, a seu modo, encarna a histeria feminina, a imitação e a denúncia da impostura do masculino:

Os homens no Clube da Luta não buscam sua virilidade na possibilidade de fazer-se homem para uma mulher na dissimetria da relação sexual. Pelo contrário, a lógica apresentada parece seguir um estilo grego, clássico, no qual a relação com outros homens significava a preservação e expressão da potência sexual. Uma mulher serviria apenas para lembrar-lhes de sua própria castração, e metonimicamente, de sua própria falta, precisando, desse modo, ser lavada. Nesta lógica, seria preciso lavar no masculino essa feminilização, a qual se apresenta nos choros dos grupos de apoio, nos homens lendo revistas de decoração, e por fim, lavar aquilo que poderia remeter-lhes a sua própria dimensão de castrados, uma mulher. Esta mulher (Marla) que “sabe demais” – saberia ela da castração? –, segundo Tyler, precisaria ser sacrificada.

Em alguns aspectos, o trabalho do filme, no que se refere à masculinidade, parece ser o de fazer o processo inverso daquele em que, quando sonhamos, o sonho se transforma em pesadelo. O filme parece trabalhar para fazer sair do pesadelo, um sonho de angústia do masculino, e transformá-lo em sonho novamente, suportável, sonho que vá de encontro à realização do desejo inconsciente. Isso pode ser lido no filme pela criação do personagem

Tyler Durden, do qual se incumbe, na tentativa de resgatar os homens do desperdício de suas vidas metropolitanas, esvaziadas de sentido, escravos do consumismo, inibidos e moldados de acordo com um código e um sistema que lhes reduzem a uma função social e no qual só valem na medida daquilo que são capazes de produzir e consumir.

Chuck Palahniuk, autor do livro *Clube da Luta*, parece ter uma visão precisa sobre a modernidade. Levando-se em conta que o livro foi escrito em 1996, ele antevê como estaria organizada a sociedade, ou seja, uma sociedade cada vez mais perversa. Uma organização sem limites para o gozo, cada vez mais global, generalizada e dessubjetivada. Muitas das histórias que ele escreve em seus livros são histórias familiares, que foram contadas ou vivenciadas por ele ou seus amigos. Sobre o *Clube da Luta*, ele diz que os comportamentos perversos que aparecem no filme, como “bagunçar” com a comida nos restaurantes e colocar *frames* de órgãos sexuais em filmes infantis, tiveram grande repercussão justamente porque eram realizados por muitas pessoas secretamente.

Tyler fala para seus “discípulos” da generalização da modernidade, denunciando-a para eles: “*Você não é um floco de neve bonito e único. Você é a mesma matéria orgânica decadente que todo o resto, e somos todos parte do mesmo composto*”. Sobre a dessubjetivação dos indivíduos na cultura ele diz: “*Nossa cultura nos transformou todos na mesma coisa. Ninguém é mais verdadeiramente branco ou negro ou rico. Nós todos queremos o mesmo. Individualmente, nós não somos nada*”. (Palahniuk, 1996, p. 126).

Tyler lembra-nos que existe uma geração sem referências, que não sabe o que fazer nem sabe para onde ir. Uma geração que vive para consumir, e que não tem um propósito maior. Mais uma vez, ele usa a analogia do “filho do meio”, perdido, sem saber o seu lugar, sem identidade: “*Nós somos os filhos do meio da História, sem lugar ou propósito. Nós não temos nenhuma grande Guerra, nenhuma grande Depressão. Nossa grande guerra é uma guerra espiritual, nossa grande depressão são nossas vidas. A propaganda nos levou a almejar carros e roupas, trabalhando em empregos que odiamos para comprar merdas que não precisamos*”.

Segundo Freud, “*O estranho é aquela categoria do assusta-*

dor que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1996, p. 238). O alter-ego do narrador, seu ‘duplo’, passa o filme inteiro causando sensações de estranhamento e familiaridade no narrador. No filme, o narrador usa inclusive a própria palavra estranho para descrever o que está acontecendo em sua vida. Na cena, quando está conversando com Marla num restaurante, logo após descobrir que ele e Tyler são a mesma pessoa, ele diz: *“Eu sei que eu ando agindo muito estranho ultimamente, que parece que às vezes tem dois lados de mim”*, ao que ela responde: *“Dois lados? Sim, o Médico e o Monstro”*. Por fim, esta sensação aparece na última cena do filme, na qual depois de “matar” Tyler, ele está assistindo às demolições dos prédios de mãos dadas com Marla. Nesta cena, a última frase do filme é quando ele diz para Marla: *“tudo vai ficar bem. Você me conheceu numa época muito estranha da minha vida”*. Afinal, *“[...] o estranho seria sempre algo que não se sabe como abordar”*. (Freud, 1919/1996, p. 239).

Notas de rodapé

- 1 Esse procedimento consiste na convocação dos usuários de um modelo específico de um veículo para a troca de uma determinada peça do mesmo. Essa troca geralmente ocorre quando se verifica que houve um erro de fabricação num lote consideravelmente grande de peças do mesmo tipo. Esse erro costuma ser descoberto após uma sequência de acidentes fatais em que defeitos nas mesmas peças são o motivo principal do acidente.
- 2 No original: *Project Mayhem*. Em algumas cópias do filme, nas legendas em português, foi adotada a tradução “Projeto Destruição”. Em outras, “Projeto Caos”. Adotaremos o termo usado na tradução do livro para o português: “Projeto Mayhem”.
- 3 O autor do livro comenta em entrevistas que, após o lançamento do filme, recebeu inúmeras cartas de pessoas dizendo que haviam iniciado Clubes da Luta em suas cidades – inclusive cidades no Brasil – nos quais homens se reúnem para lutar. Outras diziam que ele havia “roubado a ideia”, que já faziam Clubes da Luta, apenas não com esse nome. Esse fato pode encontrar uma relação com uma frase dita no filme pelo

narrador: “Estava na cara de todo mundo, Tyler e eu só tornamos visível. Estava na ponta da língua de todo mundo, Tyler e eu só demos um nome”. Sobre “roubar a ideia” do Clube da Luta, o autor diz: “Eu sou um cara comum, vivendo em Portland, Oregon. Não há nada que eu pense, que outras centenas de pessoas não já pensaram antes”.

Referências

- Baudrillard, J. (1979). *De la séduction*. Paris: Galilee.
- Corneau, G. (1991). *Pai ausente, filho carente: O que aconteceu com os homens?* São Paulo: Brasiliense.
- Correa, I. (2007). O pai é um pai? In I. Correa, *Nós do inconsciente*. Recife, PE: Centro de Estudos Freudianos do Recife.
- Delumeau, J., & Roche, D. (1990). *Histoire des peres et la paternité*. Paris: Larousse.
- Dor, J. (1991). *O pai e sua função em psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Dulac, G. La conciliation travail-famille: Le point de vue des pères. Recuperado em 13 maio 2010, da <http://www.rvpaternite.org/fr/paternite/documents/Peresno-6-conciliation.pdf>
- Dumont, L. (1985). *O individualismo: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Fleig, M. (2008). *O desejo perverso*. Porto Alegre, RS: CMC.
- Freud, S. (1996a). *O estranho* (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Vol. 17). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1919).
- Freud, S. (1996b). *A cabeça de medusa* (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Vol. 17). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1922/1940).
- Fromm, E. (1970). Signification actuelle de la théorie du matriarcat. In E. Fromm, *La crise de la psychanalyse* (pp.145-152). Paris: Anthropos.
- Jerusalinsky, A. (2007a). O declínio coletivo da virilidade (o credo

patriarcal). In A. Jerusalinsky, *Seminários V: O declínio do império patriarcal* (pp. 43-54). São Paulo: Universidade de São Paulo/Pré-escola Terapêutica Lugar de Vida.

Jerusalinsky, A. (2007b). Por que a histeria é necessária? In A. Jerusalinsky, *Seminários V: O declínio do império patriarcal* (pp. 31-41). São Paulo: Universidade de São Paulo/Pré-escola Terapêutica Lugar de Vida.

Julien, P. (1997). *O manto de Noé: Ensaio sobre a paternidade*. Rio de Janeiro: Revinter.

Kalinich, L. J., & Taylor, S. W. (Ed.). (2009). *The dead father: A psychoanalytic inquiry*. London: Routledge.

Kristeva, J. (2002). *As novas doenças da alma*. Rio de Janeiro: Rocco.

Recebido em 09 de março de 2010

Aceito em 07 de abril de 2010

Revisado em 15 de abril de 2010