



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

FERNANDA LUZIA LUNKES

O(S) SUJEITO(S) NO *CLUBE DA LUTA*: O OUTRO NO MESMO

MARINGÁ
2007

FERNANDA LUZIA LUNKES

O(S) SUJEITO(S) NO *CLUBE DA LUTA*: O OUTRO NO MESMO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Estudos Lingüísticos. Linha de Pesquisa: Estudo do Texto e do Discurso.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida Honório.

MARINGÁ
2007

FERNANDA LUZIA LUNKES

O(S) SUJEITO(S) NO *CLUBE DA LUTA*: O OUTRO NO MESMO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Estudos Lingüísticos. Linha de Pesquisa: Estudo do Texto e do Discurso. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida Honório.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a Maria Aparecida Honório
Universidade Estadual de Maringá – UEM
Presidente

Prof^a. Dr^a Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Prof^a. Dr^a Suzy Maria Lagazzi-Rodrigues
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

GU

Sem meias palavras:
te amo.
Todas as outras, porém, me escapam.

AGRADECIMENTOS

À CECI

Pelas longas conversas, pelas portas abertas além das acadêmicas, por ter caminhado comigo nesse sonho discursivo-imagético. Pela amizade e sinceridade.

À PROF.^a SUZY LAGAZZI-RODRIGUES

Por fazer parte da banca. Pelas valiosas contribuições ao trabalho.

À PROF.^a ISMARA ELIANE VIDAL DE SOUZA TASSO

Por querer fazer parte da banca. Pelo apoio. Pelas ricas contribuições ao trabalho.

À PROF.^a MARIA CÉLIA CORTEZ PASSETTI

Pelo incentivo e apoio já nos créditos do Mestrado. Pela grande contribuição ao trabalho.

AO LINHO

Pelas deliciosas sessões regadas a filmes. Pelo apoio e pela ajuda sempre presentes.

À VERINHA

Pela amizade sincera. Por toda ajuda que em muito diminuiu a distância entre Toledo e Maringá.

ÀS AMIGAS E AOS AMIGOS

Ana Paula, Drica Vaz, Daiane, Lizete, Marlu, Fernanda Abreu, Robie, Salete, Will, e outros que me ajudaram, direta ou indiretamente, no percurso.

À MINHA FAMÍLIA

Salete, Jaina, Lala e João: obrigado por tudo.

*Quanto a mim mesma, sempre conservei
uma aspa à esquerda
e outra à direita de mim.
(Clarice Lispector)*

RESUMO

Nesta pesquisa nos debruçamos sobre a categoria do sujeito na produção fílmica. Objetivamos explicitar os processos de constituição dos sujeitos no filme *Clube da Luta*, produção americana lançada em 1999. Na perspectiva da Análise de Discurso (Pêcheux, Orlandi), a homogeneidade do sujeito é um efeito ideológico. E uma das “surpresas” do filme está justamente no fato de que o espectador descobre, ao final, que os dois personagens, Jack e Tyler, são a mesma pessoa. E nesse sentido, o corpo se materializa. Nossos gestos de leitura caminham no sentido de explicitar, através dos recortes, a pergunta que fizemos diante de nosso objeto, tendo em vista que o corpo perpassa toda a narrativa fílmica seja como lugar de repetição seja como lugar de resistência: se há um imaginário interpelando constantemente, o corpo pode ser um lugar a trazer, de certa forma, esse imaginário? Através da descrição das discursividades desses sujeitos, procuramos mostrar sua construção heterogênea, o que nos leva a considerar as condições de produção, aqui tomadas enquanto os discursos sobre a pós-modernidade e sobre a categoria de sujeito; os discursos que circulam sobre o cinema; sobre o filme *Clube da Luta*; as cenas das quais selecionamos os recortes. Os recortes foram feitos de acordo com as perguntas que nos motivaram, não implicando, por conta disso, uma divisão entre o verbal e não verbal. Tomamos ambas instâncias simbólicas enquanto discurso. Empreendemos nossa análise separando Jack e Tyler não enquanto sujeitos empíricos, mas sim enquanto sujeitos discursivos, mostrando as coerções que o indivíduo sofre e como isso se dá no simbólico através do imaginário social que o interpela. Consideramos que o nosso sujeito no filme vai se constituindo por diferentes processos de identificação no corpo. Na primeira fase seu nome é silenciado, enquanto há uma regularidade em nomear grifes como metáfora do corpo aceito; na segunda, em outra metáfora, se auto-denomina “alguma coisa” de Jack, abordando tanto o lado biológico quanto emocional; e a terceira, através de Tyler, quando ele traz uma outra discursividade, o seu Outro, um discurso de resistência pelo corpo com outras marcas. O que não nos leva a pensar que ele escapa a outra ideologia. Resistir sim. Escapar jamais. Entendemos que o título *Clube da Luta* pode organizar uma paráfrase discursiva em que “luta” significa “luta física”, mas também aponta para a polissemia: significa “luta ideológica”. E o corpo inscrevendo ambas discursividades. Nosso estudo, mais do que respostas, pretende levantar questões que, possivelmente, gerarão outras. Como sujeitos desejanter, não falamos em conclusões, mas em gestos de leitura, estes inseridos no movimento do discurso, que nos escapa.

Palavras-chave: Discurso. Sujeito. Corpo. Cinema.

ABSTRACT

In this research we lean over the subject's category on the filmic production. We have as goal to explicit the constitution processes of the subjects in the movie Fight Club, an American production released in 1999. In the Analysis of the Discourse perspective (Pêcheux, Orlandi), the subject's homogeneity is an ideological effect. And one of the "surprises" of the movie is just the fact that the spectator finds out, in the end, that the two characters, Jack and Tyler, are the same person. And in this way, the body materializes itself. Our reading acts walk on the direction of showing through the scenes from which we selected the cuts the questions that we made ahead of our objective, in view that the body is in all filmic narrative either as repetition place either as resistance place: if it has an imaginary constantly interpellating, can the body be a place to bring, on certain form, this imaginary? Through the description of these subjects' discursivity, trying to show them heterogeneous construction, that leads us to consider the production conditions, here taken as the discourses about the post-modern and about the subject category; the discourses that circulate around the cinema, about the movie Fight Club; the scenes from which we selected the cuts. The fragments were made according to the questions that motivated us, not implying, because of this, a division between the verbal and the not verbal. We took both symbolic instances as discourse. We undertook our analysis segregating Jack and Tyler not as empirical subjects but as speaking subjects, showing the coercions that the subject goes through and how this occurs in the symbolic through the social imaginary that interpellates it. We consider that our subject goes constituting himself for different processes of identification in the body. In the first phase his name is silenced, while it has a regularity in nominating brands, as the metaphor of the accepted body; in the second, in another metaphor, he calls himself "something" of Jack, approaching since his biological until his emotional side; and the third, through Tyler, when he brings one another discursivity, his Other, one speech of resistance for the body with other marks. That doesn't lead us to think that he escapes to another ideology. To resist, yes. To run away, never. We understand that the title Fight Club can be organized as a discursive paraphrase, where "fight" means "physical fight", but also points to more than one meaning: means "ideological fight". And body being both discursivities. Our study, more than answers, intends to raise questions that, possibly, will generate others. How desiring subjects, we don't talk about conclusions, but reading actions, these inserted in the movement of the speech, that escapes from us.

Key words: Discourse. Subject. Body. Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotograma 1:	65
Fotograma 2:	68
Fotograma 3:	70
Fotograma 4:	74
Fotograma 5:	75
Fotograma 6:	75
Fotograma 7:	75
Fotograma 8:	76
Fotograma 9:	76
Fotograma 10:	76
Fotograma 11:	77
Fotograma 12:	77
Fotograma 13:	77
Fotograma 14:	78

Fotograma15:	78
Fotograma 16:	80
Fotograma 17:	81
Fotograma 18:	84
Fotograma 19:	84
Fotograma 20:	86
Fotograma 21:	86
Fotograma 22:	87
Fotograma 23:	92
Fotograma 24:	93
Fotograma 25:	96
Fotograma 26:	97

SUMÁRIO

CRÉDITOS INICIAIS.....	11
CENA 1: BEM VINDO AO CLUBE DA LUTA.....	16
CENA 2: DA CONCEPÇÃO DE SUJEITO AO NOSSO SUJEITO EM ANÁLISE.....	21
CENA 3: CONDIÇÕES PARA UM CLUBE.....	43
CENA 4: SUJEITOS E CORPOS AOS PEDAÇOS.....	52
4.1: NO CORPO DE JACK O “GRITO” DAS GRIFES.....	54
4.2: O SILÊNCIO: JACK SEM NOME.....	59
4.3: “SOU O CORPO BIOLÓGICO E O EMOCIONAL DE JACK”.....	62
4.4: TYLER, O OUTRO (CORPO) DE JACK.....	63
CENA 5: UM OUTRO IMAGINÁRIO INSCRITO NO CORPO.....	80
CENA 6: THE END(?).....	102
CRÉDITOS FINAIS.....	105

CRÉDITOS INICIAIS

Com os olhos fixos na tela, uma de nossas ilusões enquanto espectadores é a de conseguir dar a um filme um caráter transparente, esgotando todas as possibilidades de interpretação, pois sua construção conta com o verbal e o não-verbal, o que supostamente dá à linguagem maiores condições de se tornar plena, completa. Esse desejo de completude cessa, porém, se tomamos a linguagem fílmica em uma perspectiva discursiva, tomando como dispositivo teórico e analítico a Análise de Discurso de linha francesa, disciplina inscrita por Orlandi (1998, p. 25) como aquela que trabalha no entremeio, não separando a linguagem da exterioridade constitutiva, o que implica em uma concepção de linguagem que escapa à transparência. E, nesse sentido, a Análise de Discurso dá conta e volta-se cada vez mais à análise das linguagens que estão em nosso cotidiano, como a mídia, por exemplo, cuja ânsia teórica descrita por Pêcheux (ACHARD, 1999, p. 55, grifos do autor) está em trazer dos recursos que possuem “não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória *perdeu* o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições)”.

Orlandi (1995, p. 35) afirma que “a significância não se estabelece na indiferença dos materiais que a constituem, ao contrário, é na prática material significante que os sentidos se atualizam, ganham corpo”. Dessa forma, estamos considerando o nosso objeto de estudo, o filme *Clube da Luta*¹, enquanto discurso. Um discurso que

¹ O filme *Clube da Luta* foi baseado no romance homônimo do escritor norte americano Chuck Palaniuck.

movimenta sujeitos-personagens e nos movimenta enquanto somos movidos pela história, que está a todo momento nos solicitando interpretações.

E aqui estamos, enquanto estudiosos da linguagem, tentando, mais do que resolver problemas, levantar hipóteses que possivelmente gerarão outros e mais problemas. Mas, conforme salienta Payer (2005, p. 10), ainda que seja amplo o campo de estudos que estabelecem relações entre linguagem e sociedade, esta “amplitude temática” deve ser “focalizada à luz de uma metodologia específica de análise”.

E nós, desde o começo de nossa pesquisa, tivemos como desafio a análise. Afinal, como analisar um filme? Existem pré-condições para uma análise fílmica? Para Orlandi (2001a) não há uma “chave” de interpretação. Lagazzi (2006)² corrobora com essa afirmação e afirma que as análises devem partir das perguntas que motivam o analista. Dessa forma, compreendemos que analisar um filme não nos condiciona a analisar imagens e sons necessariamente, pois, ainda embasados em Orlandi (p.27), podemos dizer que o mesmo analista “formulando uma questão diferente, [...] poderia mobilizar conceitos diversos, fazendo distintos recortes conceituais”. O percurso que tomamos, nessa ânsia de analisar a constituição do sujeito, com os conceitos que mobilizamos, dependem das condições de produção que tornaram possível ao filme constituir-se e constituir seus personagens do modo como veremos e não de outro: os estudos que tratem sobre o contexto pós-moderno, os quais se darão de acordo com as perguntas que nos movimentam

² LAGAZZI, S. M. Notícia fornecida no *Seminário Interdiscurso e Fronteiras Discursivas*, promovido pela Universidade Estadual de Maringá, abril, 2006.

teórica e analiticamente³; os discursos que circulam a respeito do filme; as memórias discursivas que o sustentam; as cenas das quais selecionamos nossos recortes.

Com as condições de produção, tentaremos dar conta da questão que nos inquieta neste estudo e que norteará nosso trabalho, a qual podemos sintetizar assim: partindo do pressuposto de que o sujeito é heterogêneo, como no filme esses sujeitos trazem suas discursividades? Como o corpo pode ser um lugar de inscrição para atender à ânsia do sujeito de completude, do gozo? Que efeitos estes recortes e marcas produzem? Dessa forma, nosso *corpus* foi composto por enunciados e fotogramas para análise da constituição do(s) sujeito(s). Como já dissemos, não iremos distinguir o verbal do não-verbal. Trabalharemos com essas diferentes instâncias simbólicas enquanto discurso.

Há outra questão que gera polêmica quando se fala em cinema, mesmo que seja sobre um filme somente: afinal, o cinema é ou não é uma máquina massificante, alienante, que está aliada a um projeto maior conhecido como indústria cultural⁴? Adorno e Horkheimer (1999, p. 07), ferrenhos combatentes do cinema, voltaram-se, nos anos 40 (século XX), a estudar a relação cinema/economia e afirmavam que o cinema não passava de um negócio cujos “fins comerciais são realizados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais”. O cinema, dessa forma, escapa ao conceito de arte, porque ainda que seja chamado de “cultura de massa” esconde o caráter autoritário e manipulador de ser um veículo que vem dos mais fortes para a “massa” e “que não apenas adapta seus produtos

³ Devemos considerar o fato de que nos voltamos a certa perspectiva sobre a pós-modernidade, pois um trabalho mais amplo sobre esse conceito exige maior cuidado por parte do pesquisador.

⁴ O termo foi empregado pela primeira vez em 1947, quando da publicação de *Dialética do Iluminismo*, de Adorno e Horkheimer.

ao consumo das massas, mas, em larga medida, determina o próprio consumo” (p. 08).

Há, contudo, aqueles que vêem o cinema também como um instrumento das/às massas. Gutierrez Alea (1984, p. 42) mostra como o cinema, em diferentes épocas, foi engajado e engajante, neste último caso cumprindo um papel comercial, sem a pretensão de acrescentar algo (no sentido de reflexão crítica sobre a realidade vivida) àqueles que o tomam como um dispositivo de reflexão/diversão. Ainda assim, ele acredita que

apesar de o cinema captar a imagem de aspectos isolados da realidade, pode ser uma significação profunda e reveladora à medida que se relaciona com outros aspectos e produz choques e associações que na realidade vivida estão ofuscados e diluídos pelo seu alto grau de complexidade e pelo acomodamento cotidiano.

Sobre a espetacularização do cinema, motivo que o desmerece perante alguns teóricos, Gutierrez Alea não se associa totalmente ao pessimismo radical de Adorno nos anos 40 do século XX. Ele acredita que o espetáculo é necessário e possível desde que não "esgote em si mesmo a exposição de um critério" (p. 63), sendo um espetáculo desmistificador para a realidade em que vivemos porque

vê-la na tela enquanto espetáculo, em outro contexto, nos oportuniza a descobrir na realidade novos significados. E isso ocorre pela mudança de um aspecto isolado da realidade para outro contexto (p. 60).

Percebemos, no entanto, com o decorrer de nossas leituras, que não era nossa preocupação discutir se o cinema era alienante ou não. Era pressuposto que não deixava de ser ideológico, pois na Análise de Discurso não há possibilidade de se

escapar à determinação da história e da língua. Os sujeitos, no movimento da história e da língua, estão à mercê. E o que estes sujeitos produzem também.

O que nos escapa, assim, por isso mesmo nos interessa, das verdades lúcidas e transparentes sobre como nos constituímos em sujeitos na sociedade, cujo lugar, construído com suas várias faces possíveis, leva-nos a empreender o trabalho envolvidos em um “espírito de pesquisa (no sentido de uma busca)” (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 12).

Iniciemos (se já não estamos fazendo) nossos gestos de leitura. Orlandi (1998, p. 84) distingue o gesto de leitura (a autora fala também em interpretação) do analista para o do leitor comum. Este último o faz embasado em um dispositivo ideológico. Já o do primeiro é determinado pelo dispositivo teórico. Espera-se, neste caso, que o analista provoque um deslocamento para poder trabalhar as fronteiras discursivas. Para Orlandi, o gesto de leitura é um “ato simbólico”, “Uma prática discursiva. Lingüístico-histórica. Ideológica. Com suas conseqüências”. É esse gesto de leitura enquanto analista que pretendemos que aconteça em nosso trabalho.

Assim, lancemo-nos ao filme, ou melhor, a uma possível narrativa desse já nosso gesto de interpretação.

CENA 1: BEM VINDO AO CLUBE DA LUTA

Aviso: advertimos ao(à) leitor(a), antes de trazer o resumo do filme, de que as informações que traremos nesta tentativa de síntese revelarão a trama do filme. Caso o(a) leitor(a) ainda não tenha assistido ao filme e o deseja fazer, recomendamos que o faça antes de ler este capítulo.

Para nós o filme começa quando, depois do crédito sobre direitos autorais e da apresentação da distribuidora do filme, somos surpreendidos com um texto em letras brancas e com o plano de fundo em cor vermelha. Temos sete segundos para ler o aviso, que diz:

AVISO

Se você está lendo este aviso, então isto é para você. Cada palavra lida deste texto inútil é um segundo perdido da sua vida. Você não tem nada mais para fazer? Sua vida é tão vazia que você não consegue vivê-la melhor? Ou você está tão impressionado com a autoridade que você respeita em todos aqueles que a exercem em você? Você lê tudo o que deveria? Pensa tudo o que deveria? Compre tudo o que lhe dizem para comprar? Saia do seu apartamento. Encontre alguém do sexo oposto. Pare de comprar tanto e de se masturbar tanto. Peça demissão. Comece a brigar. Prove que você está vivo. Se você não se fizer valer pelo seu lado humano, você se tornará apenas mais um número. Você foi avisado.

...Tyler

Um homem está sendo ameaçado com uma arma. Quem a aponta é Tyler Durden. O homem ameaçado faz um *flashback* para contar sua história: trabalha como investigador de seguros em uma grande montadora de automóveis, emprego do qual detesta. Seus problemas aumentam ao passar meses sem conseguir dormir. Enquanto não dorme, assiste TV e faz compras por telefone. Ele procura um médico a fim de que este receite medicamentos para dormir. É aconselhado pelo médico a freqüentar um grupo de ajuda para homens com câncer de testículos, para que

constate, segundo o médico, que a insônia não é a pior coisa do mundo. O homem vai até o grupo e depois da primeira sessão tem uma ótima noite de sono. Ele se torna um freqüentador assíduo de grupos de ajuda dos mais diversos males, e sempre usando nomes diferentes, passa a freqüentar os grupos.

No entanto, volta a ter insônia quando conhece Marla Singer, uma moça que passa a freqüentar os grupos de ajuda e que também não sofre desses males. Ele diz a Marla em um dos encontros que sabe de sua boa condição de saúde e ela retruca dizendo que também sabe que o homem não tem problema nenhum de saúde. Eles conversam e decidem por dividir os grupos e cada um passa a participar dos grupos sem a presença do outro.

Em uma de suas viagens a trabalho, o homem conhece Tyler Durden, um fabricante de sabonete, projetorista de cinema e garçom. Eles ficam amigos. Ao regressar dessa viagem, o homem se depara com seu apartamento em chamas, decorrente de uma explosão. Ele procura Tyler e os dois vão a um bar. Conversam sobre consumismo, mídia e grifes. Na saída, o homem se convida para morar com Tyler numa casa antiga que ficava ao lado de uma fábrica de papel. Tyler aceita que morem juntos, desde que o homem dê um soco em Tyler. Ele fica assustado, mas acaba atendendo ao pedido. Os dois iniciam uma briga e, pela satisfação que sentem, passam a brigar todas as noites.

Outros homens se juntam à dupla, formando um grupo que se encontra em um lugar específico para brigar, designando o grupo como Clube da Luta, grupo que possui

algumas regras e que são, quando necessário, citadas pelo Tyler até que seus integrantes as tenham “incorporado”: 1) Você não fala sobre o Clube da Luta; 2) Você não fala sobre o Clube da Luta⁵; 3) Quando alguém disser "pare" ou perder os sentidos a luta acaba; 4) Só dois caras em cada luta; 5) Uma luta de cada vez; 6) Sem camisa, sem sapatos; 7) As lutas duram o tempo que for necessário; 8) Se essa é a sua primeira noite no Clube da Luta, você tem que lutar.

Além de trocar socos e pontapés, o Clube da Luta põe em prática, depois de certo tempo, um plano de Tyler: trata-se do Projeto Caos, cujo objetivo, também, é o de sabotar a sociedade através de iniciativas como alterar os códigos de barras de produtos nos supermercados, destruir monumentos públicos, furar pneus de carros, quebrar vidros dos carros, explodir prédios, pichações, etc., que são explicitados no filme através das imagens dessas ações sendo realizadas. O Clube distribui tarefas e cada um dos integrantes é incumbido de realizá-las durante a semana.

Em uma dessas tarefas, o homem, que agora se auto denomina “alguma coisa” de Jack⁶, sente-se seguro para sabotar o chefe, por quem alimenta grande antipatia. Para obter a rescisão de seu contrato de trabalho e para que não fique sem dinheiro, faz uma chantagem ao chefe dizendo que se não receber salário para ficar em casa ele denunciará as técnicas e cálculos que a empresa usa para não pagar o seguro aos clientes que sofrem acidentes. O chefe chama os seguranças e Jack começa a

⁵ A segunda regra do Clube da Luta é uma reiteração da primeira.

⁶ O nome Jack foi inspirado em um artigo escrito em primeira pessoa por uma parte de um corpo humano, um órgão humano. A partir de agora, na continuidade de nossa narrativa, adotaremos o nome Jack, embora no filme não há esse reconhecimento pelas outras pessoas, ele mesmo se reconhece através de “partes” do Jack em alguns momentos do filme, reconhecimento esse que analisaremos neste estudo.

bater em si mesmo e quando os seguranças chegam à sala do chefe a “realidade” construída fica sendo a de que Jack foi espancado. Ele atinge seu objetivo e não vai mais trabalhar, apesar de continuar recebendo salário.

Com o passar do tempo, porém, Jack começa a ter problemas com o Clube porque, na opinião dele, os projetos estavam ficando mais perigosos para os integrantes do grupo e para a sociedade. Os integrantes do clube passam a morar com Jack e Tyler na casa velha para o desenvolvimento de atividades mais ousadas do Projeto Caos. Jack pressiona Tyler para o encerramento do Projeto. Jack, porém, é surpreendido certo dia ao chegar em casa e encontrá-la vazia, sem móveis nem pessoas. Sai à procura de Tyler nas diversas cidades e bares pelos quais sabia que tinha passado. Em determinado bar, o garçom informa para Jack, depois de pressionado, que Jack e Tyler são a mesma pessoa. Ele passa a entender a insônia, suas constantes viagens, Marla, o Clube da Luta.

Retorna a cena onde havia iniciado o *flashback* de Jack, na qual Tyler ameaça Jack com um revólver, agora com o espectador já ciente de que os dois são a mesma pessoa. Jack, também ciente disso, “toma” o revólver de Tyler e o coloca na boca. Ele atira e si mesmo e atinge o seu pescoço. Tyler é “morto”. Marla chega logo depois trazida por alguns integrantes do Clube da Luta, a pedido de Jack, que sobrevive ao tiro. Jack e Marla ficam de mãos dadas, observando as implosões de vários prédios executadas pelo Projeto Caos.

E para nós o filme termina quando, após a fala de Jack “Você me conheceu numa época estranha da minha vida” (dizendo à Marla), aparece rapidamente um *take* de um pênis, durante as explosões.

Com essa rápida tentativa para, de certo modo, situarmos o(a) leitor(a) acerca de nosso objeto simbólico, do qual nos nortearmos para compreender a constituição heterogênea dos sujeitos no filme, partamos para nossos (outros) gestos de leitura, nosso recorte teórico.

CENA 2: DA CONCEPÇÃO DE SUJEITO AO NOSSO SUJEITO EM ANÁLISE

Tomar como dispositivo teórico e analítico a Análise de Discurso implica, necessariamente, refletir sobre o conceito de sujeito. Vamos aqui refletir sobre o modo como este conceito foi construído por Pêcheux, em um contexto epistemológico no qual se incluíam outros campos do conhecimento.

Pêcheux (1997, p. 131) buscou no seu projeto teórico articular Lingüística, materialismo histórico e Psicanálise, trazendo a problemática instaurada na questão do sujeito e retrucando as “interpretações formalistas dos mecanismos lingüístico-discursivos”. Estas interpretações, que se faziam através do *encaixe* a da *articulação dos enunciados*, por sua vez, encobriam outro problema, a ideologia, com a suposta neutralidade-objetividade-realidade da ciência.

Compreender como a teoria foi articulada para esta questão do sujeito não é uma tarefa simples. Ela exige um ir e vir do pesquisador em leituras de áreas paralelas, com conceitos que nem sempre convergem entre si. Uma caminhada perigosa que pode levar a uma incessante retomada e nos fazer perder de vista as renovações que a teoria exige e as outras questões que surgem, o que não significa jamais um esgotamento dos pontos conflitantes.

Do lugar de onde partimos, com nosso recorte fílmico, as questões que nos intrigam voltam-se à forma-sujeito (HENRY, 1992) a qual, segundo Orlandi (2001a), não é quantificável.

Tendo em vista esta posição, empreenderemos em nossa pesquisa uma leitura de algumas discursividades que constituem o personagem Jack enquanto sujeito ideológico e procuraremos compreender a presença do sujeito desejante, focalizando como recorte o personagem Tyler, partindo da hipótese de que esta posição pode representar certo lugar possível de fuga e de resistência do sujeito-personagem Jack. O jogo entre o(s) outro(s) (ideológico e inconsciente) no mesmo, ou o *Outro que sou eu mesmo*, parece aqui ser fundamental na constituição daquilo que pretendemos conceber como sujeito pós-moderno, em nossa pesquisa.

Dessa forma, ao nos interessarmos pela forma de construção dos sujeitos que no filme são circunscritos, percebemos que não há como esgotar seus sentidos, caindo na armadilha que a Análise de Discurso tanto evita. Nossa teoria será construída a partir de nosso objeto empírico, o filme *Clube da Luta*, concebido enquanto objeto simbólico suscetível de interpretação, cujos recortes privilegiam nosso foco, configurando nosso objeto discursivo: a constituição dos sujeitos, processo que aqui não concebemos como pronto e acabado, mas em constante redefinição. Dessa forma, não podemos falar em neutralidade de nossa parte, haja vista o dispositivo teórico-analítico que possibilita nosso recorte o que, por si só, constitui um posicionamento.

Estamos considerando também aqui que ao conceito se articula o modo como o sujeito é representado sob a ótica do cinema americano em determinado momento histórico, o contexto da chamada pós-modernidade⁷. A língua, nesse sentido, é tanto a forma pela qual o indivíduo é interpelado como também o lugar a partir do qual o

⁷ Sobre esse conceito, ver Cena 3.

indivíduo acredita ser livre. Pensando nos sujeitos que nos interessam em *Clube da Luta*, representados simbolicamente pelos personagens aparentemente distintos e homogêneos em si mesmos, Jack e Tyler, temos como hipótese de que cada um sofre determinadas interpelações.

Quando falamos em interpelação ideológica estamos nos apoiando na concepção de Althusser. Segundo o autor, a liberdade do indivíduo era um efeito criado pela ideologia, processo da sociedade que estará sempre interpelando-o. Desta perspectiva, tomamos aqui como exemplar a posição consumista de Jack, tal como se representa no filme: o consumo em demasia funciona para este sujeito como um direito assegurado pela liberdade conquistada com a democracia. O que é apagado para o sujeito são as condições históricas que tornaram possível essa necessidade exagerada do consumo, materializada nas práticas discursivas.

Voltemos a Althusser. O autor, em 1979, a partir de uma leitura filosófica da obra *O Capital*, de Marx, diz que quando a história deu ao sujeito o estatuto de fonte do dizer pôs em ação um incessante processo no qual

tudo aquilo que me torna um sujeito “único” dá a “consciência” da nossa prática incessante (eterna) de reconhecimento ideológico, - a sua consciência, isto é, o seu reconhecimento, - mas de maneira nenhuma nos dá o conhecimento (científico) do mecanismo desse reconhecimento. (ALTHUSSER, 1980, p. 98, grifos do autor).

O sujeito não teria acesso à condição assujeitada na qual vive e, para tanto, as próprias ciências fazem do conhecimento um diagnóstico da situação-problema⁸,

⁸ Aqui estamos considerando as muitas obras que, como sabemos, trazem informações sobre o capitalismo, mas não mostram o intenso trabalho ideológico de reprodução das condições de produção.

mas não a causa do problema. Para garantir essa reprodução das condições de produção, Althusser (1980, p. 21) mostra que o Estado conta com instituições distintas e especializadas, as quais denominou Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE). São elas: o AIE religioso, o familiar, o escolar, o jurídico, o político, o da informação, cultural, entre outros. Além desses, o Estado conta também com o Aparelho Repressivo do Estado (ARE), que age principalmente através da violência enquanto os primeiros funcionam pela ideologia, o que não impede, contudo, que essas características permutem entre os Aparelhos. O autor mostra que o indivíduo desde que nasce está “condenado” à interpelação. E nesse sentido, a escola, instituição na qual o indivíduo permanece durante muito tempo na vida, é uma das mais importantes, porque logo cedo repassa saberes “práticos”, ensinando regras de comportamento, de moral, de respeito às hierarquias: ao empregado, ensina a obedecer; ao futuro patrão, a “mandar bem”.

O termo sujeito, para o autor, é ambíguo, porque remete tanto a alguém livre, centro de iniciativas, autor e responsável pelos seus atos ao mesmo tempo em que remete a um ser submisso a uma autoridade superior, desprovido de liberdade. Dessa ambigüidade, há o efeito de o indivíduo ser interpelado enquanto um ser livre para que se submeta “livremente” à autoridade do Sujeito (que seria o dispositivo ideológico superior que o interpela em determinado momento), aceitando assim estar sujeito a algo. Segundo Althusser (1980, p. 113), “só existem sujeitos para e pela sua sujeição”.

Ancorando-se em alguns desses pressupostos do materialismo histórico de Althusser é que Pêcheux irá construir sua teoria do sujeito, articulando-a também

com alguns pressupostos da Psicanálise, em especial àqueles da teoria lacaniana, cujos estudos e pesquisas voltaram-se à articulação sujeito/inconsciente. Em sua Tese, defendida em 1932, Lacan buscou no social a explicação para o sujeito, social aqui no sentido de estar mais ligado a uma antropologia, de se afastar ao que é visível na estrutura do sujeito para se atentar a um processo mais amplo no qual se tentará explicar “o modo de ser particular de sua existência humana” (OGILVIE, 1988, p. 55). No entanto, muitos ainda confundem esta perspectiva com a sociológica, perspectiva essa rechaçada por Lacan quando este realizava seus Seminários, pois nesse momento sua preocupação estava em determinar a personalidade e o sujeito no nível do inconsciente. Ainda que Lacan trouxesse a própria história de vida para seus estudos, envolvendo muitas vezes a família e os amigos (assim foi a metodologia para que ele estudasse o caso *Aimée*), o inconsciente era o grande objetivo. Já na Tese, Lacan afirmava que “o indivíduo é diversas coisas ao mesmo tempo e, notadamente, uma rede de relações sociais que condicionam sua existência, sua presença e sua duração” (p. 62). Essa preocupação eliminou, na perspectiva de Lacan, uma ligação da Psicanálise com a política, porque são deslocadas, juntamente com o sujeito, “as instâncias que caracterizam a vida humana, seu funcionamento [...]: o real não é aquele visado pela física, ainda que não lhe seja estranho; o imaginário não é a imaginação; o simbólico não é a cultura” (p. 123).

Após terminar sua Tese, Lacan deixa de buscar no social a explicação para a estrutura mental. Há, aliás, um direcionamento que restringe cada vez mais seu campo de estudo: da sociedade à família; da família ao “espelho” e, finalmente, à linguagem como sendo o “lugar próprio do inconsciente” (p. 101). O estágio do

espelho, cujo artigo tem como título original *O estádio do espelho como formador da função do Eu, tal como nos é revelado na experiência psicanalítica*, de 1949, inaugura, juntamente com o artigo *A família* (título original *Os complexos familiares na formação do indivíduo*, de 1938), um momento que será determinante na trajetória de Lacan e que o fará deixar de buscar no social o inconsciente humano. O “espelho” é um dos muitos pontos de referência possíveis para analogias e um objeto interessante para mostrar a relação de um sujeito consigo mesmo, com um outro e com o Outro.

Nesse estádio, Lacan (1999, p. 233) entende que o sujeito se depara com uma realidade e com uma não-realidade, ou seja, uma realidade virtual, cuja importância está em colaborar com a “cristalização” do sujeito. Nessa imagem é que o sujeito terá um ponto de apoio, um lugar que funcionará como um sinal que o isola da realidade e que permite que este sujeito, de certa forma, organize suas condutas. Lacan acredita que este estádio é o único ponto que subsiste no ser humano, porque ele “vem em socorro de uma atividade à qual, desde logo, o sujeito se entrega por ter de satisfazer o desejo do Outro e, portanto, almejando iludir a esse desejo”.

Outra questão é que em *O estádio do espelho* Lacan coloca a linguagem em primeiro plano. Ele diz que é a sua operação que se anuncia na relação imaginária. Antes de designar a si mesmo, o sujeito já está inserido em sistemas que só remetem a si mesmo. Para Lacan (1992, p. 11), nessas estruturas do inconsciente se realiza uma relação fundamental: “um significante com um outro significante. Donde resulta a emergência disso que chamamos sujeito – em virtude do

significante que, no caso, funciona como representando esse sujeito junto a um outro significante”.

Um estudo que trata da questão do sujeito e do significante em Lacan é o de Battaglia (2005). A autora explica que Lacan tomou o conceito do significante da Lingüística, especificamente em Saussure, tal como ele foi concebido, como uma imagem acústica. Na teoria saussureana, significante e significado formam um par associado, mas independentes um do outro. Para Lacan, além da autonomia, o significante tem uma importância essencial para os bebês cuja relevância está, antes da significação, na relação que mantêm com os fonemas. Esses jogos vocálicos serão importantes na constituição do psiquismo. Freud já havia tomado a fala como objeto de estudo para tratar dos atos falhos, entendidos, até aquele momento, como falha na linguagem, para demonstrar que uma palavra não era mal empregada ao acaso, ela revelava, assim como os sonhos, as formações do inconsciente. Lacan (p.19) fez a releitura da teoria freudiana dizendo que o sujeito vai revelar sua verdade psíquica de um significante a outro, formando uma rede de significações. Os significantes dialogam entre si, “deslizam de um a outro revelando sempre um sentido exposto e outro latente – este último só parcialmente clarificado pela emergência de um outro significante”.

Lacan (apud BATTAGLIA, 2005, p.14) concorda com Freud que, no nascimento, o “eu” da criança é fragmentado e descontínuo, longe de ser uma unidade. Para Freud, esse processo de unificação do sujeito ocorre através de um esquema mental. Para Lacan, esse esquema mental não é natural do bebê, mas sim dado pelo Outro (neste caso, aquele que exerce a função materna) desde o primeiro

contato. Através deste contato, o Outro fornece ao bebê a imagem do corpo deste unificado. Essa imagem própria tem uma importante função formadora: nesse momento de transição, em que “o corpo sai do caos inicial de fragmentação e passa à unificação”, a imagem passa a ser um lugar de representações psíquicas. Nesse campo é que o bebê tem todas as suas necessidades satisfeitas pelo Outro, inclusive em sua sexualidade, de forma que esta satisfação será a sua eterna busca. Lacan nomeia “gozo” essa procura pela plenitude. O corpo é o canal de constante projeção de identificação e de sexualidade, estas fornecidas pelo Outro, ao mesmo tempo em que é objeto próprio para assim se particularizar. Esse processo é traumático, tendo em vista que é imposto o desejo do Outro, todavia, será fundamental para a constituição do “eu” e do sujeito. É essa imagem que formará o que Lacan chamou de registro Imaginário, “o registro do engodo das imagens ideais e globalizadoras. O mundo objetal – do qual faz parte o próprio sujeito – é sempre constituído através do Outro, e é por isto que a percepção dos objetos é sempre conformada à imagem corporal” (p. 17).

Tendo em vista que o projeto de Pêcheux teve como um dos objetivos demonstrar como se dava o processo de assujeitamento do indivíduo e como este era clivado e dividido, as contribuições lacanianas foram também fundamentais para a construção de sua teoria do sujeito. Teoria esta pensada ao contrário das “técnicas” (PÊCHEUX, 2002) naturalizadas nas práticas discursivas, cujos objetivos são o de classificar, identificar e outras providências que tornem o sujeito homogêneo, necessidade que, pode-se dizer, incorporou-se ao nosso cotidiano. E é desta posição analítica que estamos procurando pensar o nosso personagem Jack: em sua constituição enquanto sujeito dividido, heterogêneo. Não estamos considerando

o psicológico de Jack, o que poderia nos levar à conclusão, por exemplo, de que ele está louco, mas sim tomando o discurso desse sujeito em sua materialidade histórica, o que nos possibilita partir de uma perspectiva cuja divisão do sujeito já é um pressuposto e um fato com o qual a sujeito tem de lidar, mesmo sem o saber.

Retomando então: Pêcheux, para dar conta de seu objetivo em explicitar sua teoria do discurso – e do sujeito – não hesitou em articular sua teoria ao materialismo histórico e à Psicanálise. Do primeiro Pêcheux trouxe Althusser, com sua releitura filosófica de Marx a respeito da reprodução das condições de produção, a ideologia; da Psicanálise trouxe Lacan, que havia feito uma releitura de Freud sobre a teoria do inconsciente. A Pêcheux interessava mostrar como a interpelação atuaria, de certa forma, no inconsciente, no imaginário dos indivíduos e, conseqüentemente, no simbólico. De toda forma, não foi uma articulação confortável essa que Pêcheux propôs fazer da Psicanálise. Tampouco não sujeita a falhas (PLON, 2005). Mas, de todo modo, Pêcheux articulou essas questões com vistas a um sujeito histórico.

Pêcheux (GADET, F. & HALL, T., 1997, p. 53) ao iniciar seus estudos voltados à teorização do que viria a ser a Análise Automática do Discurso 69, utilizando o pseudônimo de Thomas Herbert⁹, faz algumas referências à teoria psicanalítica, mas de forma citacional, ou seja, utiliza alguns termos, mas não se aprofunda em algumas questões. Os nomes de Freud e Lacan sequer são citados na bibliografia. Isso se deve ao fato de que na época a academia privilegiava concepções positivistas ligadas à Psicologia. A Psicanálise, aliás, era hostilizada pelas demais ciências. No entanto, em artigo escrito em 1964, Althusser destaca a necessidade

⁹ O primeiro artigo sob esse pseudônimo foi escrito em 1966; o segundo, em 1968.

de se estudar Lacan¹⁰ pela contribuição que poderia dar à questão do sujeito, uma de suas preocupações centrais, o que lhe confere uma importância ímpar nesse tema. Nesses artigos, Thomas Herbert não consegue articular materialismo histórico e teoria do inconsciente, dando à Psicanálise um lugar secundário, um lugar menor, podemos dizer assim, ainda que no segundo artigo ele utilize o conceito lacaniano de que “o significante representa um sujeito para outro significante”. Thomas Herbert viu nesse axioma uma forma de defender seu ponto de vista: a ideologia era o que provocava essa identificação do sujeito com um significante no qual repousaria seu suposto lugar. Esse espaço dado à Psicanálise, de toda forma, não ameniza o problema que Pêcheux tem em fazer essa articulação, tendo em vista o fato de que ele se apropria do conceito lacaniano, mas não aprofunda a questão, tornando-a, dessa forma, opaca.

Em outro estudo (GADET, F. & HALL, T., 1997, p. 164, grifos nossos), Pêcheux apresenta reformulações para sua teoria do discurso, sendo que outros conceitos de Lacan passam a ser inseridos a fim de dar mais coerência e consistência teórica à questão do sujeito. Ele afirma que as três regiões nas quais se articula sua teoria, o materialismo histórico, a Lingüística e a teoria do discurso, são “*de certo modo, atravessadas e articuladas por uma teoria da subjetividade (de natureza psicanalítica)*”. O autor, ao colocar “de certo modo”, demonstra o cuidado que tem em seu suporte teórico, tentando mostrar, o máximo possível, o recorte que está fazendo para atender aos seus objetivos. Um deles é justamente a questão da subjetividade constituída na linguagem. Trata-se de uma ilusão para o próprio sujeito. Pêcheux parte do materialismo histórico: assim como Althusser, ele acredita

¹⁰ Althusser também cita nesse artigo a importância de Freud, mas como temos nosso interesse voltado a Lacan, evitaremos trazer a teoria freudiana.

que a ideologia se dá “em última instância pelo econômico” (ALTHUSSER, 1980, p. 27), tornando possível a interpelação ideológica do indivíduo em sujeito, ou seja, somos levados, acreditando que o fazemos de livre vontade, a ocupar um lugar em alguma categoria. Esse processo é garantido pela reprodução das relações (e conseqüentemente desses lugares a serem ocupados) através dos Aparelhos Ideológicos do Estado. No entanto, esse processo não é harmônico (o que o torna ainda mais complexo) porque esses mesmos aparelhos serão, digamos assim, o palco da luta entre as classes antagônicas¹¹. Dessas lutas serão concebidas formações ideológicas, ou seja, naquele momento histórico haverá um elemento que representará, de certa forma, a idéia de uma determinada classe social (não sendo, portanto, nem somente individual nem universal). Essa formação ideológica comportará, necessariamente, uma ou várias formações discursivas, as quais, por sua vez, determinam o que pode e deve ser dito pelo sujeito a partir de determinado lugar.

O sujeito se constitui no interior de uma formação discursiva, mas a relação que estabelece com as formações discursivas, tanto a dominante quanto com aquelas que aí se entrecruzam, “é própria da história de cada sujeito e não pré-existe a esse sujeito” (LAGAZZI, 1988, p. 25). Pêcheux explicará, pela paráfrase, esse processo no nível da linguagem: nossa ilusão será a de que somos a fonte do sentido, porém estamos, sem nos darmos conta, nos filiando a uma formação discursiva, e aí está uma das formas de nosso assujeitamento. Essa ilusão será chamada por Pêcheux de esquecimento número 1 e será inacessível ao sujeito, pois acontece num nível

¹¹ O que não descarta também o conflito do sujeito com “ele mesmo”, como em Jack e Tyler. Apesar de serem a mesma pessoa, o movimento de cada um perante a história, com toda a ideologia que lhes constitui, é diferente.

inconsciente. Outra ilusão do sujeito se dá no nível enunciativo. As teorias contemporâneas da Análise Automática do Discurso (GADET, F. & HALL, T., 1997, p. 175, grifos dos autores)

refletem na maioria das vezes a ilusão necessária construtora do sujeito, isto é, que elas se contentam em *reproduzir no nível teórico esta ilusão de sujeito*, através da idéia de um sujeito enunciador portador de escolha, intenções, decisões, etc.

Pêcheux, desta forma, vai nos explicar como isso acontece num nível destituído da intenção do sujeito: em um processo de enunciação é selecionado aquilo que será dito daquilo que não o será, o que é rejeitado. O processo se dá num nível pré-consciente/consciente, de forma que há constantes reformulações, correções e seleções no momento mesmo da enunciação por parte do sujeito. A esse efeito, do sujeito saber do que fala, o autor chama de esquecimento número 2. Ele explica que a oposição entre os dois esquecimentos acontece pela experiência vivida pelo sujeito de se colocar no lugar do outro (neste caso, estamos falando do esquecimento número 2), um processo de identificação imaginária no qual o outro é um outro eu (decorrem as reformulações, as correções, porque, em um exemplo, podemos antecipar o efeito do nosso discurso no outro colocando-nos no lugar dele). Já o processo de interpelação/assujeitamento encontra no Outro sua causa. O Outro, como expomos anteriormente, é um conceito lacaniano.

Essa questão dos esquecimentos será retomada por Pêcheux (1997) em outro estudo. A sua preocupação está em mostrar que, ao contrário do que se pode pensar, o esquecimento número 2 não pode ser autônomo do esquecimento número 1 a ponto de pressupor um sujeito com escolhas nesse nível, tendo em vista o fato

de que ele é, em primeira instância, afetado no nível do pensamento pela ideologia, pelo Outro, mas Pêcheux também utiliza a construção althusseriana de Sujeito, com S maiúsculo.

Pêcheux (1997, p. 139, grifos do autor) faz uma observação em nota de rodapé e tenta mostrar o não-lugar do qual lê Lacan:

[...] quando utilizamos aqui conceitos elaborados por J. Lacan, estamos separando-os da reinscrição idealista de sua elaboração, neles incluída pelo próprio Lacan, aspecto sobre o qual o texto já citado de P. Henry parece ter colocado os pingos nos ii. De nossa parte, diremos simplesmente que formulações como “o sujeito do inconsciente”, “o sujeito da ciência”, etc. parecem-nos participar dessa reinscrição idealista. Por sua vez, a questão da supremacia absoluta do simbólico traz consigo uma filosofia e uma epistemologia lacanianas cujos interesses devem ser confrontados com os do materialismo.

Da mesma forma, Orlandi (2002, p. 16) mostra de que forma os conceitos da Psicanálise trazidos de Lacan, como o real¹² e o simbólico¹³, são articulados ao campo específico da Análise de Discurso: à ideologia e à determinação histórica e não ao inconsciente. Ela afirma ainda que um certo deslocamento é produzido no pensar dessas noções “particularmente em relação ao que a análise de discurso trata no domínio do imaginário e dos efeitos de evidência, produzidos pelos mecanismos ideológicos”.

¹² O Real na teoria de Lacan, segundo Ogilvie (1988, p. 121-122, grifos do autor), trata-se daquilo “[...] que não é de forma alguma objeto de uma retomada no simbólico, isto é, na linguagem (pois esta palavra, apesar de sua letra, não designa nada de simbólico, mas o registro da linguagem na materialidade de sua letra, de significante). O que não é *nomeado não existe* na *realidade* humana, mas isso não impede de, como real, produzir efeitos: sintomas, alucinações”.

¹³ Henry (1992, p. 164) nos explica o conceito do simbólico na psicanálise lacaniana: “O simbólico não é a linguagem. Seria preciso dizer sobretudo que a linguagem é o simbólico realizado, com a condição de concebê-lo simplesmente como um certo registro de materialidade em que se podem inscrever, materialmente, as relações de significante com significante e não sob a modalidade do verbal e do não-verbal. É preciso acrescentar que, se a linguagem é do simbólico realizado em formas e substâncias, estas não têm nada a ver com a identidade simbólica dos significantes”.

Lagazzi (1988, p. 38), sobre o deslocamento a que se refere Orlandi, explica que ele ocorre na medida em que o “imaginário e o ideológico encontram-se na mesma ordem, enquanto o simbólico está na ordem das palavras, do discurso”. O discursivo é a ligação dessas ordens, possibilitando, na linguagem, o simbólico e o imaginário juntos. Quanto ao conceito de real, Lagazzi (idem) afirma ainda que “a Análise do Discurso não pretende atingir o real da linguagem como um todo, mas apenas o real de uma ou outra formação ideológica, até onde é possível atingi-lo”.

Acreditamos que para nossa pesquisa seria necessário, também, buscar estudos que tratem sobre o trabalho do Estado para com os indivíduos. Como este último, através do simbólico, pode, se não controlar totalmente, regular as ações, dar ao sujeito o estatuto de único e qualquer um, garantindo assim a intercambialidade do sujeito para as situações nas quais se fazem necessárias as interpelações do indivíduo.

E é nesse sentido que se dá o trabalho de Haroche (1992, p. 158). Escapando a duas noções radicais, a primeira de que o sujeito é fonte do sentido e a segunda de que o sujeito não passa de um efeito do discurso, a autora procura refletir sobre a questão do que se quer dizer quando se fala em sujeito, de que sujeito se trata. Ela analisa demoradamente o trabalho ideológico pela “transparência” do sujeito na língua francesa, em acontecimentos que vão do século X ao XVII, na tentativa de “encontrar o que o indefinido e o processo de individualização ocultam”, para assim “apreender algo dos efeitos do jurídico na subjetividade” (p. 224). Baseando-se em Foucault e Pêcheux, que desenvolveram largos estudos voltados para a questão do sujeito, ela mostra que a Igreja e o Estado, expandindo suas práticas discursivas a

todas as instituições (como família, escola, prisões), criaram mecanismos de subjetivação¹⁴ que dão ao sujeito o estatuto de único ao mesmo tempo em que o classifica, operando de forma a dar homogeneidade à identidade desse sujeito. Os mecanismos individualizantes se dão por meio da língua, sua gramática e da Psicologia. Ao tornar o sujeito transparente, exposto e conseqüentemente, sem defesa, tanto pela língua como através também da exposição do corpo, nas diversas instituições sociais das esferas pública e privada, o Estado tem maior facilidade em discipliná-lo, já que aquele é responsabilizado pelo que diz. No caso da gramática, há a exigência de clareza e completude, somadas à subjetividade e individualização. Criando essa expectativa de exposição psicológica do sujeito na língua, o controle e a disciplinarização se tornam mais eficazes, pois quando o sujeito passa a responder por seus atos torna-se regulado, determinado.

A autora afirma que a gramática, com as teorias psicologizantes e que dão ao sujeito o estatuto de fonte do dizer, escondem o complexo processo econômico e religioso de interpelação e que, conforme Pêcheux (1997) fará o sujeito posicionar-se, ocupar um lugar na sociedade através do discurso. Nesse sentido, consideramos que Jack ocupa um lugar quando trabalha, quando consome, quando tem seu apartamento, quando, enfim, está de acordo com a prática discursiva vigente. No entanto, uma de nossas hipóteses é a de que quando ele começa a trazer a luta, quando começa a montar o Clube da Luta, quando traz a discursividade de Tyler, uma outra posição-

¹⁴ Sobre os modos de subjetivação, cabe ressaltar que, conforme explica Payer (2005, p. 14), “em cada tempo histórico há enunciados que funcionam como fundamentais, enquanto máximas capazes de condensar o conteúdo”, os quais exercerão a interpelação do indivíduo da qual falava Althusser. Esses modos são construídos através de práticas regulares sustentadas por meio de “textos fundamentais” os quais “guardam e fazem circular os seus “enunciados-máxima” (p. 15). Na prática discursiva religiosa, temos a Bíblia enquanto Texto fundamental e o enunciado-máxima está ligado à obediência à lei divina. Não obedecê-la corresponde à “perda da alma” que implica necessariamente à “perda de si”. Na prática discursiva do Estado, na Modernidade, a Constituição figura como o Texto fundamental, e nessa ordem o enunciado máxima relaciona-se à obediência à lei jurídica.

sujeito é trazida, diferentemente desses lugares que constituem Jack enquanto aparente unidade.

Retomando este trabalho das práticas discursivas expostas por Haroche (1992, p. 57): o discurso religioso conta com uma prática pela “linearização” do sujeito, pela língua atingível somente por alguns, por isso mesmo inatingível, que pode ser alcançada, supostamente, somente pela mediação das práticas discursivas que estão, por sua vez, na institucionalização dessas práticas. Constrói-se um sujeito e este e se deixa tomar por um “sujeito religioso”. Esta prática discursiva reguladora, porém, é deslocada para o campo do Direito, que no interior do discurso jurídico apropriou-se amplamente das práticas discursivas do discurso religioso de tal maneira que “a idéia de que a ambigüidade, propriedade do Discurso Divino, se torna sub-repticiamente propriedade específica do discurso jurídico”. Ambas dão ao sujeito o estatuto de fonte do dizer, fonte do sentido e excluem o contexto sócio-histórico.

Haroche (p. 59), trazendo o discurso institucionalizado como “modelo”, mostra a interpelação que sofremos:

A ideologia jurídica vai-se insinuar sub-repticiamente no sujeito para fazer dele alguém intercambiável, “qualquer um”, fazendo-o ou levando-o a crer, ao mesmo tempo, que ele é alguém singular. A ambigüidade que configura então o sujeito, tanto do exterior como do interior, torna-se assim a marca paradoxal do próprio sujeito: o sujeito se vê como um ser único, mestre e responsável por si mesmo, podendo entretanto a qualquer momento soçobrar no anonimato de “qualquer um”.

Para nossa análise é muito válida essa citação de Haroche. Ora, se realmente o sujeito é tido como singular, especial, e se há essa intercambialidade, entendemos,

assim como Haroche, que passamos de indivíduos a sujeitos quando somos interpelados “você, fulano de tal”, no modo como Althusser explicou. Surge assim uma das questões que nos fizemos diante de nosso objeto: e quando o sujeito não tem nome? E quando esse nome desaparece, que efeitos de sentido podem ser produzidos no interior desse recorte no qual o nome, uma das “marcas” simbólicas do sujeito, é silenciado, silêncio entendido aqui enquanto processo de produção de sentido distinto daquilo que se entende por “implícito” (ORLANDI, 2002)? E se há esse silêncio, o sujeito pode estar sendo interpelado de outras maneiras? Como isso se dá no nível do simbólico?

Não nos parece, entretanto, voltando ao estudo de Haroche (1992, p. 69), que o sujeito esteja ciente dessa intercambialidade. E de fato ele não pode estar ciente, pois é essa crença na liberdade¹⁵, motivada pelas práticas discursivas que a valorizam e a incentivam, que leva esse indivíduo a sujeitar-se a elas acreditando que o faz de livre vontade. O discurso jurídico não somente se apropriou do discurso religioso na questão do assujeitamento como também soube aliar muito bem a “obrigação econômica à liberdade jurídica”.

A partir dessa perspectiva do sujeito de direito, a linguagem passa a ser tratada como um instrumento que pode ser usado pelo sujeito como este bem entender. No entanto, os casos de contradição e ambigüidade presentes na língua, e que ocorrem, serão de responsabilidade do sujeito que se encontra na “função autor” do texto tido como ambíguo. O incompreensível, o *non-sense*, considerado uma heresia

¹⁵ Essa crença na liberdade, na qual se fundamentou o conceito de democracia, segundo Lagazzi (1988, p. 16), é uma ilusão no sentido de que “uma democracia liberal não teria espaço de realização numa sociedade de Estado, pois ao pensar uma sociedade que garanta a seus membros a liberdade de concretizarem suas capacidades, estaríamos atingindo a essência do Estado: a divergência de interesses, de direitos e deveres conflitantes”.

quando a Igreja dominava as práticas discursivas e as definições do que viria a ser um sujeito, no discurso jurídico passa a ser um erro do sujeito, erro pelo qual o sujeito terá de arcar com essa responsabilidade que lhe foi atribuída. Segundo a autora, a gramática mantém suas regras e normas em conformidade com a ideologia jurídica: há a exigência de clareza e transparência de forma que não seja necessária a reflexão quanto às intenções daquele que fala, ficando a ambigüidade restrita à estilística, à estética e à literatura. Em função disso, ao nome próprio, como Pedro ou João, foram acrescentados determinantes, ou determinativos, que possam identificar de quem se fala, ocorrendo o mesmo com os nomes comuns. Eles funcionam como se não acrescentassem “nenhuma significação ao termo determinado: eles intervêm somente para limitar sua extensão” (HAROCHE, 1992, p. 150).

Soma-se a isso a questão do senso comum: há questões que no interior da linguagem não podem ser explicadas e que poderiam entrar em choque com a ideologia vigente, haja vista o fato de que o indivíduo não é mais somente o sujeito religioso: ele é, segundo o Estado, “dito livre”. Essas questões, trazidas à tona por algumas ciências, como a filosofia, devem ser supostamente sanadas pelo Estado através de uma verdade que esteja acima de tudo e de todos. E é nesse sentido que o amor à pátria ganha relevância, instituindo o sujeito de direito como ser livre e, ao mesmo tempo, como incumbido de amar seu país acima de tudo. Esse “amor” ao país garante que o sujeito respeite ao Estado como o faz a Deus, até em substituição ao poder deste último, que agora já não tem controle total sobre a conduta humana. E é o Estado que irá interpelar e coagir o indivíduo em suas ações, principalmente aquelas que não estiverem de acordo com a “ordem do discurso” (FOUCAULT, 2005).

Trazendo nosso objeto de estudo, o filme: o Clube da Luta, enquanto clube de luta física, de briga, sobrevive às escondidas, longe dos olhares controladores do Estado. No entanto, quando o Projeto Caos¹⁶ começa a desenvolver e a atingir parte da sociedade, o Estado interfere através do Projeto Esperança, cujo objetivo não é somente tranquilizar a sociedade e “punir” os responsáveis, mas também o de mostrar que o Estado está “alerta” pela segurança dos “cidadãos”, dos “sujeitos-de-direito” que do Estado dependem, segundo as práticas discursivas do Estado. É nessa noção de sujeito-de-direito que o Estado se apóia, pois essa é uma das formas-sujeito pelas quais se é interpelado. Segundo Lagazzi (1988, p. 39), a noção de sujeito-de-direito

é uma noção histórica, que só se concebe vinculada à noção de Estado. Ambas – a de sujeito-de-direito e a de Estado – surgiram concomitantes à fundamentação do poder jurídico que, por sua vez, foi (é) decorrência de modificações econômicas que, a partir do século X, ocasionaram a passagem gradual do feudalismo para o que se concretizaria, mais tarde, como capitalismo.

O que podemos depreender, em síntese, é que as práticas religiosas e jurídicas produzem mecanismos discursivos que dão ao indivíduo uma suposta singularidade, em uma interpelação ideológica que dá aos indivíduos um caráter de sujeitos (ALTHUSSER, 1980), o que, por sua vez, condiciona a uma idéia de liberdade. Por outro lado, estes mesmos discursos criam mecanismos de controle do sujeito, que o regulam conforme interesses das práticas discursivas vigentes. Não à toa, estudos como os de Althusser, Pêcheux, Foucault e outros que se interessaram e se interessam pelo discurso, têm em comum o fato de considerarem a história, porque

¹⁶ Entendemos que o Projeto Caos é um projeto político, sendo que um dos objetivos é destruir e atacar certos setores da sociedade. O Projeto, inclusive, possui hierarquias e setores, não conseguindo escapar a esse tipo de organização. Faz parte do Projeto Caos, por exemplo, o Projeto de Destruição, que conta, por sua vez, com um Comitê de Demolição.

o que é dito e o que não é dito em determinada época não é somente uma questão de escolha individual ou coletiva, é uma prática ideológica.

As questões que trouxemos até aqui não são estanques, como tampouco o são os possíveis lugares do sujeito na linguagem. Fez-se necessário, no decorrer de nosso estudo, entender também alguns outros lugares que a linguagem nos oferece: a ambigüidade, o equívoco, a polissemia, o desejo (LAGAZZI, 1988, p. 26). Lugares nos quais o sujeito, na sua falta que lhe é constitutiva, resiste e luta, estabelece uma relação própria com o mundo, escapando à intercambialidade exercida pelo Estado.

O trabalho de Frota (2000, p. 27) parte da Psicanálise e vê nesta ciência, ao contrário de Pêcheux, o rompimento com as teorias idealistas ao mesmo tempo em que escapa à concepção mecanicista. Ele se volta à análise das formas de constituição da singularidade nas formações verbais, nas situações mais formais até as mais cotidianas. Ela explica que na Psicanálise

a linguagem é pensada como uma estrutura que, sim, preexiste ao indivíduo, este tornando-se sujeito justamente por assujeitar-se a ela, mas como uma estrutura que, por incluí-lo enquanto sujeito plural e dividido, não só o constitui como pode ser singularmente rompida por ele – rompida pela singularidade do desejo inconsciente.

A autora, embasada na teoria de Lacan, explica que o desejo, dessa forma, surge como um rompimento, que “se efetua de língua e na língua” (idem), e que não é subjetivista, ainda que esteja articulado à história do sujeito. Tentemos articular essa questão pensando em nosso *corpus*: o desejo de Jack se dá no simbólico. E assim como não estamos tomando esse sujeito em sua subjetividade, há a história desse sujeito que deve sim ser considerada, afinal de contas ela é uma das condições de

produção desse desejo e necessária para empreendermos nossa análise acerca desse desejo.

Henry (1992, p. 162, grifos do autor) ao explicar a questão do inconsciente freudiano e dos sonhos, afirma que

o desejo inconsciente é um certo real que se repete não apenas no sonho ou no sintoma, em tudo aquilo que traz a marca patente de *ponta do desejo*, mas ainda através de todas as variações do imaginário, todos os remanejamentos do eu (*moi*) e das identificações, isto é, através de tudo o que se pode chamar de atividade individual.

No estudo de Lacan (BATTAGLIA, 2005), como mostramos anteriormente, o sujeito jamais alcança a plenitude do gozo, restando esse desejo latente, que sucumbirá em uma falta que lhe será constitutiva. Pois sendo o imaginário marcado no simbólico, o desejo inconsciente não se reduz às necessidades do homem. A função do imaginário jamais será adequada ao seu objeto (HENRY, 1992). Isso impede, pois, qualquer pretensão de tratarmos Tyler enquanto o gozo, ou seja, a realização do desejo de Jack. Ao contrário, Jack e Tyler, em suas diferentes posições-sujeito, que pretendemos explicitar, trazem sua falta constitutiva. A falta que não cessa.

Pensando assim nas especificidades próprias da Análise de Discurso e na articulação proposta aos conceitos trazidos pela Psicanálise, podemos dizer que o imaginário na Análise de Discurso é a ideologia, e que interpela o indivíduo, portador de desejos, os quais, por sua vez, não são realizados por completo, na plenitude almejada pelo sujeito, pois a relação entre imaginário e simbólico, no discurso, não dá conta de satisfazer esse desejo latente. Mas como o sujeito não está consciente de que seu desejo jamais será realizado, ele tenta, sempre que possível, escapar e

resistir. Isso não é ignorado por aqueles que detêm o poder, de forma que o sujeito é constantemente regulado, enquadrado, através de leis, normas e da moral como formas de conter esse desejo do sujeito, mantendo os “bons costumes” (LAGAZZI,1988).

Até aqui, nosso trabalho tentou mostrar como compreendemos o sujeito: como alguém que não consegue ser totalmente livre, ao contrário do que a ideologia, a gramática e suas respectivas teorias psicologizantes, o Estado, enfim, todos esses e outros dispositivos interpelativos, com suas práticas discursivas, fazem acreditar. Estamos considerando o fato de que Jack está à mercê na/da história enquanto tenta a todo momento escapar, resistir, (se) significar. E para nós o sujeito resiste quando está, de certa forma, contrariando uma formação ideológica/imaginária vigente. Este é um dos pontos centrais em nosso trabalho. Entendemos que o processo de constituição do sujeito estará sempre se sustentando nesses pilares: assujeitamento/resistência.

Nossos gestos de leitura prosseguem.

CENA 3: CONDIÇÕES PARA UM CLUBE

Para podermos explicitar nossos gestos de leitura relacionados à construção/funcionamento dos sujeitos do/no filme *Clube da Luta*, Jack e Tyler, e considerando o diálogo que propomos com a Análise de Discurso, faz-se necessário trazer as condições de produção em seu intrincado processo discurso/ideologia. Para Orlandi (1997, p. 12), os escritos da Análise de Discurso não devem ser tomados como instruções, mas como lugar de reflexão. Nesse sentido é que a autora toma dois direcionamentos para tratar das condições de produção, a saber: a) o contexto em sentido estrito (as circunstâncias imediatas) e b) o contexto em sentido lato (as determinações histórico-ideológicas).

No que se refere a este último item, há que se considerar o momento sócio-histórico em que o filme foi lançado, 1999¹⁷. Nossa preocupação aqui está em investigar os discursos que circulam a respeito do cinema dos anos 90, especificamente a produção americana, e como o sujeito e a sociedade têm sido discursivizados nesse gênero. Há ainda um contexto mais amplo que são os estudos sobre a pós-modernidade¹⁸, nomenclatura que, apesar de ter surgido bem antes da produção fílmica em análise, designa também o momento sócio-histórico dos anos 90 cujo contexto tornou possível ao filme representar esses modos de constituição do sujeito.

¹⁷ Estamos considerando a data que consta no DVD.

¹⁸ Este termo não é o único que designa o momento histórico, havendo quem prefira outros, como contemporaneidade, por exemplo. No entanto, tendo em vista os estudos nos quais nos embasamos, designaremos o momento sócio-histórico que pesquisamos como pós-modernidade.

Segundo Brünner (1998), o termo pós-modernidade começou a ser utilizado nos anos sessenta do século XX, mas muitas vezes era utilizado com relação a um só objeto de estudo. A partir dos anos 70, porém, o termo se generalizou, a princípio referindo-se à arquitetura, abarcando depois a dança, música, teatro, pintura e cinema. A indústria cultural, inclusive, deve ser um dos objetos de estudo, segundo o autor, àqueles que se voltam para a pós-modernidade, porque ela não só cresceu – e cresce – economicamente, como também é um eixo de uma nova estrutura de consciência do mundo. Porém, a velocidade com que estas formas de linguagem são produzidas, a massificação de sua produção¹⁹ e o consumo instantâneo reforçam o sentimento de instabilidade das formas de cultura. A tecnologia trouxe, além do conforto e praticidade, uma grande incerteza e insegurança, porque mudou para o homem a representação do mundo e a forma de estar nele. Na sociedade tradicional, o passado era venerado e os símbolos eram valorizados, gerando uma tradição.

A tradição é uma maneira de lidar com o tempo e espaço. Na pós-modernidade esta relação com a tradição está mais problemática (HALL, 1997). As mudanças podem ser percebidas na estrutura familiar e no conceito de comunidade. Ambas tornaram-se contratuais, abstratas, tornando a solidão uma característica da civilização pós-moderna.

Para Brünner, ser pós-moderno possui algumas características: estar ciente de que o mundo se afasta rapidamente de todo território conhecido, o que dá início à

¹⁹ Essa questão da massificação também é discutida por Bernardet (1981, p. 24), mas este a discute especificamente no cinema. Para o autor, uma das grandes vantagens do cinema está em se poder tirar a quantidade que se deseja de cópias da matriz, “o que amplia as possibilidades de divulgação e de dominação ideológica e tem profundas repercussões sobre o mercado”.

obsessão do pós: pós-industrial, pós-estruturalista, pós-marxista, pós-ideológica, pós-capitalista, pós-liberal; contribuir para a desconstrução (e mais tantos outros termos com o prefixo des: descentrar, desmistificar, dispersar, descontinuar) de tudo o que resta do velho mundo; estar ciente que os conceitos ocidentais até então estabilizados inverteram-se: o sujeito completo, a racionalização e o progresso são alguns deles. A descontinuidade é uma marca na pós-modernidade (HALL, 1997).

As características apontadas na pós-modernidade materializam-se em práticas discursivas (através das artes, leis, ciência, música, cinema, literatura) o que, conseqüentemente, envolve diretamente a questão da identidade ou de identificação. Para Hall (1997), a identidade está estreitamente ligada à representação que abrange os conceitos de “cidadania” bem como a “idéia” de/daquela nação tal como é representada, sendo que sua definição se dá historicamente²⁰. Assim o indivíduo estaria inserido em um grupo maior, e ao ser interpelado enquanto um também responsável por esse grupo, a lealdade passa a ser mais uma incumbência.

Ainda segundo o autor, a identidade pode remeter a um conceito hermético, justamente porque estigmatiza os sujeitos. A identificação, por sua vez, pode ser vista como algo em andamento, pois é um processo com maiores mudanças, sendo que é através dela que os sujeitos projetam as identidades culturais. Hall afirma que este processo é mais provisório, variável e problemático, ainda mais com a expansão da globalização. Refletir sobre a identificação do sujeito pós-moderno é fundamental para analisarmos nosso recorte. No entanto, é necessário voltarmos

²⁰ O que para nós pressupõe também uma construção ideológica, já que não tomamos a história separada da ideologia.

brevemente às concepções de sujeito anteriores ao sujeito pós-moderno antes de abordarmos este último.

Hall (1997), atribuindo à complexidade dos temas e conceitos com os quais trabalha, afirma que faz um quadro aproximado em sua exposição. O autor apresenta duas fases de identificação antes de chegarmos a atual: o sujeito do Iluminismo²¹ e o sujeito sociológico. A primeira concebia o sujeito como alguém unificado, dotado da capacidade de razão, cuja essência permanecia idêntica durante toda a vida. A segunda veio para dar conta de um sujeito com o qual o Iluminismo já não dava: diante da complexidade que o mundo moderno apresentava, ficava cada vez mais nítida que a autonomia não era tão verossímil a ponto de dizer que o outro não era necessário. A relação com outras pessoas era importante no desenvolvimento humano. O espaço ganha grande relevância, passando a ser um meio de formação do indivíduo, e a identidade cultural passa a ser considerada. No entanto, mesmo com o acréscimo da importância do espaço na formação de um indivíduo e de uma sociedade, o sujeito e sua identidade continuaram estabilizados. O sujeito pós-moderno, por sua vez, escapa a essas estabilizações tanto com relação ao espaço quanto com relação à identidade²².

²¹ Segundo Falcon (1986, p. 17), o Iluminismo foi uma filosofia desenvolvida no século XVIII cujo conceito principal estava em ser a “filosofia das luzes”, isto é, da chamada “iluminação racional”. Na época, tratou-se como um processo de esclarecimento do homem, este em contínuo enriquecimento. No entender do autor (p. 19, grifo do autor), traduziu-se “pela idéia de *progresso*, cuja essência é a capacidade de um número cada vez maior de homens pensarem por si mesmos” e acrescenta que uma nova concepção de mundo e de homem produziu-se, “essencialmente terrena e humana, pautada pelos pressupostos da imanência da racionalidade e da relação homem-natureza como realidade essencial” (p. 33).

²² O autor fala em uma crise de identidade do homem pós-moderno e que se dá através de um duplo deslocamento: “descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (p. 09).

A globalização propiciou acesso a outros espaços, outras culturas, por exemplo, e isso refletiu sobremaneira nesta nova concepção de sujeito: de sujeito unificado²³ a um fragmentado, no sentido de ser alguém composto por várias identidades, muitas vezes contraditórias, e que levam a diferentes deslocamentos. Hall atribui o descentramento do sujeito a cinco grandes eventos que inseriram discursividades cujos créditos estão na desestabilização dos discursos já cristalizados com relação ao sujeito na sociedade: o pensamento marxista; a descoberta do inconsciente por Freud e a releitura que Lacan fez do psicanalista alemão; o trabalho voltado à lingüística do estruturalista genebrino Ferdinand de Saussure; o trabalho filosófico empreendido por Michel Foucault; o impacto do feminismo.

Outro estudo muito importante para nossa pesquisa é o de Lyotard (1998). O autor preocupa-se em apontar algumas transformações na sociedade no que se refere às mudanças no estatuto do saber, principalmente pelo viés da informática. Mesmo assim, o seu trabalho permite que tomemos algumas de suas considerações como norteadoras para as perguntas que motivam nosso trabalho.

Para o autor, a sociedade na modernidade era vista como uma máquina, cujo saber a que tinha acesso deveria dar conta de tornar-lhe mais funcional. Um saber positivista que ia contra a maré de um outro saber, o hermenêutico, visto como um obstáculo às soluções, pois parte do pressuposto de que a “máquina”, ou seja, a sociedade, não é um todo integrado. O Estado neste contexto ocupava um papel

²³Hall, contudo, enfatiza que essa busca da sociedade pelo “sujeito integrado” é uma concepção corrente antes da pós-modernidade e que agora já se fala em “perda de um sentido de si”. Essa “identidade unificada” do sujeito, para o autor, é uma cômoda convenção simbólica, uma fantasia.

central: detinha a produção e a difusão de conhecimentos, estes últimos como sendo a tradução do “espírito” da sociedade.

Estes conhecimentos também ocorriam pela produção e difusão dos metarrelatos, responsáveis pela constituição de grandes heróis, grandes perigos, enfim, os quais tentavam dar ao cenário que se apresentava, capitalista e burguês, uma suposta grandiosidade, no sentido de valores morais, ideais da humanidade e outros.

Para Lyotard (1998, p. 28), “A condição pós-moderna”, título de sua obra, se inaugura com a incredulidade em relação aos metarrelatos. A finalidade da vida passa a ser responsabilidade de cada cidadão, transformando a “massa coletiva” em uma “massa” composta de átomos. O Estado agora não detém mais seu importante papel em legitimar o saber. Em uma sociedade cujo discurso corrente é o de cada um por si, de que ela progredirá à medida que as informações forem ricas em informação e fáceis de decodificar e ainda mais com o declínio do poder do Estado nessa conjuntura²⁴, Lyotard (p. 27, grifo do autor) afirma que

O acesso às informações é e será da alçada dos *experts* de todos os tipos. A classe dirigente é e será a dos decisores. Ela já não é mais constituída pela classe política tradicional, mas por uma camada formada por dirigentes de empresas, altos funcionários, dirigentes de grandes órgãos profissionais, sindicais, políticos, confessionais.

Essa questão de mudança no estatuto do saber é fundamental nesse estudo. Se o Estado perde o papel central de legitimador do saber, outros tomarão seu lugar, inclusive a mídia. Mídia no sentido amplo mesmo: televisão, rádio, internet, revistas.

²⁴ Em relação ao papel do Estado nessa nova conjuntura discursiva, nas palavras de Lyotard (p. 06), “o Estado começará a aparecer como um fator de opacidade e de ‘ruído’ para uma ideologia da ‘transparência’ comunicacional.”

A mídia, sendo o veículo das “informações”, será um dos meios pelos quais farão uso os *experts*, os decisores, enfim, aqueles que agora também terão o poder em gerenciar saberes e competências, enfim, em legitimar o saber.

Dessa forma, entendemos que houve uma mudança no estatuto do saber, conforme defende Lyotard. Nossa atenção nesse sentido, conforme poderá ser observado adiante, volta-se principalmente ao papel da mídia como um dos difusores e legitimadores do saber na pós-modernidade.

Considerando este contexto, lançamos uma questão direcionando a compreensão de nosso objeto: como, nos anos 90, o cinema americano apresenta/representa o sujeito e a pós-modernidade?

Prython e Carrero (2005, p. 64) analisam filmes americanos produzidos na década de 90²⁵. Os autores consideram para a análise o espaço onde os filmes se desenvolvem. Trata-se de uma grande cidade²⁶ e a esses espaços, ou seja, grandes cidades da pós-modernidade, os autores se referem como pós-metrópole. Eles argumentam que o “pós” “acentua de forma convincente a fragmentação das novas formas de experimentar a cidade, em tempos pós-modernos”. O filme *Clube da Luta* também se desenvolve em uma grande cidade, uma pós-metrópole e o fato de não ser nomeada provoca, para nós, dois efeitos de sentido: a) pode se tratar de qualquer pós-metrópole; b) todas as pós-metrópoles apresentam os mesmos problemas. Os autores prosseguem em sua exposição explicando como as pós-

²⁵ São três (3) os filmes analisados, a saber: *Grand Canyon*, dirigido por Lawrence Kasdan (1991), *Short Cuts*, dirigido por Robert Altman (1993), e *Magnólia*, dirigido por Paul Thomas Anderson (1999).

²⁶ Mais especificamente a cidade de Los Angeles.

metrópoles têm experimentado grandes mudanças e como elas têm sido retratadas no cinema: a solidão, por exemplo, tem sido um tema recorrente no cinema. E ao trazer a solidão, mostra-se a crise de certos grupos das sociedades tradicionais: a família, a escola e outros grupos que desempenhavam um importante papel para a sociabilidade do indivíduo entram em crise e, em decorrência disso, o isolamento passa a ser uma das representações do sujeito no cinema dos anos 90. Representação que também interpretamos em *Clube da Luta*, já que Jack vive uma vida solitária, sem família ou amigos. Os grupos de ajuda que ele começa a frequentar passam a ser uma maneira de conviver com a sociedade, podemos dizer, ainda que seja para compartilhar dos problemas. Diante dessa mudança paradigmática de valores e representações, o sujeito é tomado por uma grande incerteza acerca do futuro quando em seu cotidiano precisa sobreviver a empregos mal pagos, à violência urbana, às famílias desestabilizadas. Jack, personagem do *Clube da Luta*, é um homem só, sem família, sem namorada. Trabalha em um emprego que detesta e suporta-o porque é através dele que pode consumir.

Peixoto e Olalquiaga (1993) também se voltam para o cinema pós-moderno e aquilo que ele pode trazer ao espectador/sociedade. Eles procuram investigar como o cinema pode pensar no futuro se na sociedade já não existem grandes empresas e/ou utopias e como funciona, neste contexto, a ficção científica. Para eles, se não há para o que se olhar, se não há mais um futuro a ser representado pelo cinema, este gênero cria simulacros de outras realidades como uma forma de compensar o não-realizado.

Traçando um percurso da ficção científica no cinema dos anos 50 aos 80, os autores afirmam que os filmes, cujos enredos priorizam “roubo ou a eliminação dos corpos, seja através de extraterrestres andróides ou de uma feminilidade devoradora, manifestam o temor a uma subjetividade cindida e a uma conseqüente desorientação” (p. 88). O filme que escolhemos, ao contrário, desloca essa afirmação. Não há naves espaciais, extraterrestres. Temos, entretanto, Jack, que traz o seu Outro através de uma outra discursividade, materializado no filme também por outro corpo, sobre os quais nos debruçaremos adiante, em Tyler, que também representa o objeto de desejo de Jack. Consideramos, dessa forma, um sujeito empírico que traz discursividades às quais permitem mostrar o caráter heterogêneo do discurso e do sujeito.

Mas somos compelidos pela história a acreditar que somos sujeitos discursivos homogêneos, que em nossas palavras devemos ser claros e que a polissemia e a ambigüidade são somente características verificáveis na literatura. Com os estudos da Análise de Discurso, entretanto, verificamos o que tanto incomoda: não somos homogêneos, não somos completos no que dizemos, somos sujeitos simbólicos e estamos permanentemente à mercê do equívoco e da falha. Talvez seja por isso que no filme nos escapa o fato de que os dois personagens são a mesma pessoa.

Mas também não vamos discutir o porquê disso nos escapar ou não. O fato de que estudos sobre a pós-modernidade afirmem que o sujeito nesse momento é descentrado é para nós mais uma condição de produção.

CENA 4: SUJEITOS E CORPOS AOS PEDAÇOS

No decorrer de nosso trabalho estamos nos referindo a Jack e Tyler. Trata-se de uma questão metodológica, uma tentativa de “tornar claro” em nosso texto acerca dos sujeitos sobre os quais estamos falando, os movimentos destes no discurso. Pois podem ser a mesma pessoa, mas os processos de subjetivação que atravessam esse(s) sujeito(s) são diferentes.

E nossos gestos de leitura caminham no sentido de explicitar, através dos recortes, a pergunta que fizemos diante de nosso objeto, tendo em vista que o corpo perpassa toda a narrativa fílmica seja como lugar de repetição seja como lugar de resistência: se há um imaginário interpelando constantemente, o corpo pode ser um lugar a trazer, de certa forma, esse imaginário?

Acreditamos que sim. Orlandi em seu artigo *Retomando a Palavra: Um Corpo Textual?* (2001b, p. 205) mostra como o corpo pode ser “um lugar material em que acontece a significação”, um lugar de inscrição. Refletindo sobre a questão da tatuagem e do piercing, a autora diz que a ruptura se dá quando essa forma supera o ritual e passa a ser como uma pontuação, uma tentativa impossível do sujeito da busca pela unidade, pelo fechamento. O corpo como um lugar simbólico e o sujeito se significando nele. E nós, assim como Orlandi (p. 209), entendemos que corpo e linguagem não são opostos, pelo contrário, produzem seus efeitos de sentido, seus deslocamentos e repetições.

Consideramos, embasados na mesma autora, que o corpo está “investido de sentidos” e que ele se “constitui por processos de subjetivação nos quais as instituições e suas práticas são fundamentais” (p. 10).

E no filme o corpo está em praticamente tudo que analisamos, mas podemos dizer que nossas análises nesta Cena trazem o corpo através de fragmentos, que são pistas para se chegar supostamente ao (corpo) todo, quando analisarmos na Cena seguinte o corpo e a luta.

4.1 NO CORPO DE JACK O “GRITO” DAS GRIFES

Inicialmente vamos tratar sobre a discursividade de Jack, conforme as seqüências que recortamos do filme:

SEQÜÊNCIA 1²⁷: *Quando a exploração estelar se concretizar serão as corporações que darão nome a tudo: a esfera estelar **IBM**, a galáxia **Microsoft**, o planeta **Starbucks**.*

SEQÜÊNCIA 2²⁸: *Se eu visse qualquer coisa **legal**, como uma mesinha de café no formato de **yin-yang**, por exemplo, tinha de comprar. O conjunto de escritório **Klipsk**, a bicicleta ergométrica **Hovetrekke**, ou o sofá **Ohamshab** de listras verdes, ou até mesmo a cúpula de abajur **Ryslampa** de papel biodegradável. Eu folheava o catálogo e me perguntava: que tipo de porcelana me define como pessoa? **Tinha de tudo**, até mesmo os pratos de vidro com pequenas imperfeições, prova de que foram forjados por **trabalhadores indígenas simples e honestos sei lá de onde**.*

SEQÜÊNCIA 3²⁹: ***Tinha tudo** dentro daquela valise: minhas camisas **Calvin Klein**, meus sapatos **Donna Karan**, minhas gravatas **Armani Exchange**.*

²⁷ Nesta cena, Jack está no escritório onde trabalha enquanto comenta sobre as conseqüências de se ter insônia. Ao dizer isso, é interrompido pelo seu chefe que lhe incumbe de algumas tarefas para a semana.

²⁸ Nesta cena, Jack fala do que fazia durante a noite quando não conseguia dormir.

²⁹ A cena da qual recortamos esse enunciado é o momento em que Jack comenta sobre o fato de sua mala ter sido retida no aeroporto por suspeita de bomba.

SEQÜÊNCIA 4³⁰: *Quando você compra móveis, você pensa, é isso aí, este é o último sofá que vou comprar. Seja lá o que for, o problema do sofá está resolvido. Eu **tinha tudo**. Tinha um aparelho de som **legal**. Tinha uma coleção de roupas bem **respeitável**. Estava próximo de me sentir **completo**.*

SEQÜÊNCIA 5³¹: *Tinha pena desses caras trancados nos ginásios, tentando ficar do jeito estipulado por **Calvin Klein** ou **Tommy Hilfiger**.*

Nas seqüências que recortamos, temos a designação de marcas que podem, ou não, ser conhecidas. Mas podemos dizer que no mínimo em uma delas já ouvimos falar. A globalização, assim como explica Hall (1997), tem a característica de criar uma “língua franca” principalmente com relação às grandes multinacionais e às grifes, as quais nos são apresentadas através da mídia, o que une, de certa forma, países e sociedades.

Vale refletir também sobre o que Lyotard (1998, p. 06) fala a respeito da mudança de estatuto do saber. Como dissemos, o autor está mais preocupado com a questão da informática. Mas podemos dizer que o autor reflete sobre uma forma de poder, o saber. Tendo em vista a impotência tecnológica do Estado, o saber passa a ser de responsabilidade de alguma instituição. O autor dá um exemplo que, inclusive, coincide com nosso recorte:

Admitamos, por exemplo, que uma firma como a IBM seja autorizada a ocupar uma faixa do campo orbital da Terra para implantar satélites de comunicação e/ou de banco de dados. Quem terá acesso a isto? Quem definirá os canais ou os dados proibidos? O Estado? Ou ele será um usuário como os outros? Novamente, surgem problemas de direito, e através deles a questão: quem saberá?

³⁰ Nesta cena, Jack e Tyler estão em um bar conversando e Jack está explicando porque lamenta o fato de seu apartamento ter explodido.

³¹ Nesta cena Jack e Tyler estão andando de ônibus e o comentário é feito quando observam um *outdoor*.

Uma regularidade discursiva de Jack é justamente a nomeação de marcas e de grifes. Para nós, esta é uma das características da pós-modernidade com a qual o homem tem de lidar. Não basta ter algo, há a necessidade de nomeação do que se tem através dos nomes das grifes para que se deixe “claro” o que se está comprando e assim, ilusoriamente, se mostrar quem é. Um contexto que, embasados em nossas leituras, é inédito em relação a outros momentos históricos: a mídia, através do apelo publicitário, procurou, através da difusão e recorrência desse discurso, estabelecer e manter uma identificação entre o sujeito, o consumo e a grife.

O mercado, que tem difundido um estereótipo do que seja ter/ser sucesso, e cuja relação com o discurso publicitário é muito estreita e tênue, deu às grifes esse status no qual o sujeito ultrapassa o campo do “qualquer um” para ser, como efeito, alguém “único”. E nesse imaginário, Jack, na recorrência em citar as marcas traz, para nós, um pré-construído da pós-modernidade: as grifes são as “estrelas”, elas formam hoje uma espécie de “moeda universal”: pode-se ir a vários países, percorrer continentes, e ainda assim se deparar com grifes que podem estar nas vitrines de uma loja em uma pequena cidade.

O descentramento do sujeito pós-moderno também se dá por isso: ele é levado a consumir marcas, de forma a acreditar que o faz livremente, mas também consome discursos, com suas respectivas formações imaginárias. Estes discursos, por sua vez, têm a mídia como meio de circulação, garantindo não somente uma mera

propaganda, porque pela recorrência tem-se como resultado, também, a associação do produto com aquilo que é desejado pelo sujeito.

A recorrência aos nomes das grifes, nesse sentido, está relacionada a esse imaginário do consumo e do status que o produto “dá” à pessoa. Quando citamos uma grife famosa, não precisamos explicar se ela é de qualidade ou não, se é cara ou não. A memória discursiva garante esse retorno imagético e discursivo trabalhando o efeito de pré-construído, sustentado pela ordem do discurso mercadológico. Assim entendemos as nomeações das grifes: ao alcançar a materialidade da língua, uma teia discursiva já está formada.

Uma outra prática discursiva nos chama a atenção em relação ao modo de constituição do sujeito na pós-modernidade: aquela que traz à tona a problemática com relação à tradição. Ao mesmo tempo em que Jack nomeia todas as grifes, quando se refere aos pratos de vidro com imperfeições, ele não sabe dizer o nome da etnia que os fez, apenas diz que são “trabalhadores indígenas simples e honestos sei lá de onde”. Entendemos que a tradição é aqui re-significada no discurso globalizado: o “primitivismo”, com suas “imperfeições”, é interpretado como o exótico, uma revisão do discurso industrial versus a tradição. O modo de predicar o sujeito que fez o prato de vidro se materializa por uma forma de irrelevância em relação ao espaço ocupado por este sujeito. Ao dizer "sei lá de onde", o que se tem como efeito é a diluição das fronteiras territoriais e identitárias, apagando a tradição. O que menos importa é identificar, desde que o sujeito seja adjetivado como

"trabalhador", "honesto", "simples", predicacões tornadas evidentes da forma sujeito jurídico.

Por outro lado, temos a regularidade de *tinha tudo*, que podemos verificar nas seqüências 1, 2, 3 e 4. Na seqüência 4 destacamos também *legal, respeitável e completo*. Tais termos utilizados por Jack ao falar de consumismo e grifes não vêm por acaso. Eles estão alicerçados em certo imaginário o qual vai construindo uma expectativa no sujeito de que suas posses o determinarão enquanto pessoa. Para ser uma pessoa X é necessário comprar Y. Quando tiver Y1, então a pessoa será X1. A recorrência dos adjetivos dá pistas, no simbólico, do imaginário que circunscreve esse indivíduo e que o interpela no desejo da completude – o respeitável, o legal são significados enquanto predicacão na relação com a grife. Porém, como vimos com os estudos de Lacan e Pêcheux, o sujeito não é completo. E ainda que haja essa incompletude, há o desejo pela completude, desejo esse que o sujeito se imagina realizado na linguagem. Contudo, a respeito da relação desejo de completude e incompletude, Orlandi (2002, p. 81, grifos da autora) afirma que a incompletude

é uma propriedade do sujeito (e do sentido), e o desejo de completude é que permite, ao mesmo tempo, o sentimento de identidade, assim como, paralelamente, o efeito de literalidade (unidade) no domínio do sentido: o sujeito se lança no *seu* sentido (paradoxalmente universal), o que lhe dá o sentimento de que este sentido é uno.

Na leitura que empreendemos, nessa interpelaçãõ sofrida por Jack, o conceito do Outro está relacionado com a grife. Jack se lança no consumo atendendo a essa interpelaçãõ. O desejo desempenha um papel fundamental na constituicão de Jack. Compreendemos que ele traz em sua discursividade um pouco desse "saber"

publicitário, que com suas práticas discursivas apresenta a grife de forma a dar conta desse sujeito desejante de completude, criando assim necessidades de consumo, pois ao relacionar, no simbólico, as grifes com conceitos como felicidade, sucesso individual e profissional, saúde, bem estar, segurança física e psicológica, entre outros, traz, pela linguagem, a ilusão do desejo realizado, satisfeito. O sujeito compra essa promessa e ainda que isso não aconteça, continua acreditando e comprando mais promessas.

Nesse sentido, nesse recorte que trouxemos através dos enunciados, acreditamos que as recorrências às grifes acontece por uma interpelação parecida com a da religiosa, por exemplo, mas aqui, ao invés de nomear Deus, aquele que salva, aquele que te completa, te ilumina, dá felicidade, há o deslocamento, pois se nomeia as grifes. Ao invés de trazer essas marcas da religião na linguagem, temos a citação das grifes e sua recorrência como um dos processos de subjetivação do sujeito na pós-modernidade, pois com todas as quebras de paradigmas e com a ascensão da globalização, o sujeito se volta para o que lhe é oferecido, o consumo, cujo discurso é oferecido cotidianamente pelo discurso midiático e publicitário. Tendo em vista nossos estudos psicanalíticos e discursivos podemos dizer que a capacidade de envolver o sujeito é muito grande, pois esses discursos voltam-se principalmente ao desejo. Por isso consideramos um efeito de descentramento: o indivíduo se voltando a outras interpelações, outras relações com o mundo, com a ideologia, com a história, e conseqüentemente, com a linguagem.

Continuando a percorrer os gestos de leitura sobre os quais nos debruçamos, podemos dizer que temos de um lado uma intensa designação, nomeação de grifes.

Jack traz no simbólico esse imaginário que o interpela. Mas para nós, mais do que palavras, com seu sentido já-lá, conforme Orlandi (2002, p. 23) postula em seus estudos sobre linguagem, há o silêncio, não “disponível à visibilidade”, no entanto, passando pelas palavras, escorrendo “por entre a trama das falas”. Que não fala, mas significa. Que não é o tudo da linguagem como tampouco é o abismo dos sentidos.

4.2 O SILÊNCIO: JACK SEM NOME

O silêncio refere-se ao nome de Jack. Nome que utilizamos para designá-lo, o que também foi para nós uma escolha metodológica. Faz-se necessário admitir, porém, que em nenhum momento ele diz que é Jack. Quando Marla, após receber um cartão com o telefone dele diz que “Não tem seu nome. Quem é você? Cornelius? Rupert? Travis? Algum desses nomes idiotas que usa?”, somos tomados pelo desconforto da indeterminação, pela ausência do nome próprio. Rancière (1994, p. 09), mostrando o estatuto da história na sociedade, explica que, no sentido ordinário, “uma história é uma série de acontecimentos que ocorrem a sujeitos geralmente designados por nomes próprios. [...] Uma história é também, em segundo grau, o relato destas séries de acontecimentos atribuídos a nomes próprios”.

Percebemos que há, na história, essa necessidade de nomeação e é dado um grande valor ao nome institucionalizado. E queremos refletir sobre esse silêncio, pois o nome Jack foi adotado pelo personagem do filme após a leitura de um artigo em uma revista, cujo texto era escrito por um órgão humano em primeira pessoa, o

que para nós traz um outro interdiscurso, sobre o qual falaremos mais adiante. Por ora, é a esse silêncio que nos voltaremos.

Orlandi (2002, p. 24), cuja reflexão sobre o silêncio tinha como dispositivo teórico a Análise de Discurso, dividiu o silêncio em: (a) o silêncio fundador: ele está nas palavras e é ele que dá condições de significar; (b) a política do silêncio, que se subdivide em (b1) silêncio constitutivo: “uma palavra apaga necessariamente ‘outras’ palavras” e (b2) silêncio local: é a censura³², aquilo que é proibido de se dizer num determinado contexto.

Para nós, o silêncio referente ao nome constrói um sentido. Na história, o nome próprio ganhou uma particularidade muito importante: ele dá supostamente ao indivíduo uma identidade única. A suposta particularidade do sujeito também se dá na história por causa do nome. Na Idade Média as pessoas tinham somente um único nome, geralmente inspirado na bíblia: João, Maria, José, etc. Para distinguir pessoas com nomes iguais, passou a se acrescentar outro nome que podia ser a denominação da profissão da pessoa, um apelido ou ainda o nome do lugar onde nascera. Assim surgiu o sobrenome.

Haroche (1992, p. 203), estudando as formas do assujeitamento e o problema da determinação da língua, também trata da questão do nome próprio e baseando-se nos estudos de Pêcheux afirma que “o nome próprio, nome determinado por excelência, garantido pela unicidade do sujeito que o designa, é igualmente

³² No caso do filme, o nome não está censurado, mas não aparece.

suscetível de remeter ao indeterminado”. A grande preocupação da autora estava em mostrar a interpelação do jurídico e que mesmo o nome próprio não garantia a determinação, o que dá conta em seu trabalho de mostrar o problema da ambigüidade da língua. Mas não é esse nosso interesse. Ainda que a autora demonstre que o nome não resolve o problema da tentativa do discurso jurídico de desambigüização da língua, a ideologia, por sua vez, construiu uma prática discursiva que dá muito valor ao nome e ao sobrenome.

Durante muito tempo o valor de alguém era medido pelo sobrenome, prática discursiva essa que alcançou um nível a ponto de construir uma memória discursiva. Famílias, gerações inteiras foram honradas ou humilhadas por causa do sobrenome que levavam consigo. As pesquisas genealógicas vêm corroborar para isso. Cobra (2001, *on-line*) afirma que o conhecimento do sujeito acerca de sua “origem” desenvolve a consciência da família a qual se pertence e suas tradições e que estas são “a raiz da cidadania e da auto-estima”. Esse conhecimento, na opinião de Cobra (*idem*) “é parte fundamental da estrutura e da identidade do Eu e requisito fundamental para a autenticidade e maturidade da personalidade de cada um”. Partindo dessa afirmação, pressupõe-se a importância do nome e os motivos que fizeram com que leis, até há poucos anos do século XX, obrigassem as mulheres a acrescentar o sobrenome do marido ao nome quando se casavam.

Dessa forma, acreditamos, conforme explica Orlandi (2002, p. 13), que o silêncio que estudamos não é um “dado que tem sua sede na consciência” de um indivíduo, mas sim “como um fato produzido pela história”, afinal há na história uma prática

discursiva, com enunciados que corroboram com essa formação ideológica, de que o nome é muito importante para uma pessoa³³. Não há como situarmos como e quando aconteceu essa mudança com relação ao nome, nem podemos atribuir a um fato ou pessoa isoladamente.

Embasados nos estudos de Orlandi (2002), compreendemos que o silêncio do filme com relação ao nome se dá num nível de silêncio constitutivo, porque ao usar as grifes, ao usar a metaforização de Jack, ao usar Tyler, ele deixa de dizer seu nome. Por entre metáforas, grifes e nomes falsos, ele silencia o seu nome “verdadeiro”, o “oficial” na história. Enquanto a ideologia traz, através de práticas discursivas, de que ser importante é ter seu nome reconhecido³⁴ socialmente, o filme, ao silenciar o nome, permite uma leitura de que o sujeito é qualquer um, alguém substituível.

4.3 “SOU O CORPO BIOLÓGICO E O EMOCIONAL DE JACK”

Conforme explicamos anteriormente, o nome Jack foi inspirado em um artigo escrito em primeira pessoa por um órgão. É a partir daí que Jack começará a usar Jack com o sentido de auto-nomeação, porém, como podemos observar nos enunciados recortados do filme, essa “definição de si” ocorre através das partes de Jack:

SEQÜÊNCIA 6³⁵: *Sou a medula do Jack, e sem mim ele não pode regular seu batimento cardíaco ou a respiração.*

³³ Podemos citar como exemplo expressões como “sujar o nome”, “desonrar o nome da família”, “nome sujo na praça”, e outros que demonstram a importância do nome na vida do indivíduo.

³⁴ Podemos pensar que, de certa forma, são essas práticas que estimulam a criação de grifes com nomes próprios, no contexto ideológico de pessoas importantes, reconhecidas socialmente, como nomes de modelos, estilistas, atrizes/atores, cantoras/cantores, enfim, pessoas que exercem influência sobre o público cuja grife tem como alvo.

³⁵ Os enunciados que recortamos para esta seqüência são trazidos em cenas diferentes do filme.

*Eu sou o **canal biliar irado** do Jack.
 Sou o **suor frio** do Jack.
 Sou a **falta de surpresa** do Jack.
 Sou a **vingança sorrateira** do Jack.
 Sou a **vida desperdiçada** do Jack.
 Sou o **sentimento de rejeição** do Jack.
 Sou o **coração quebrado** do Jack.*

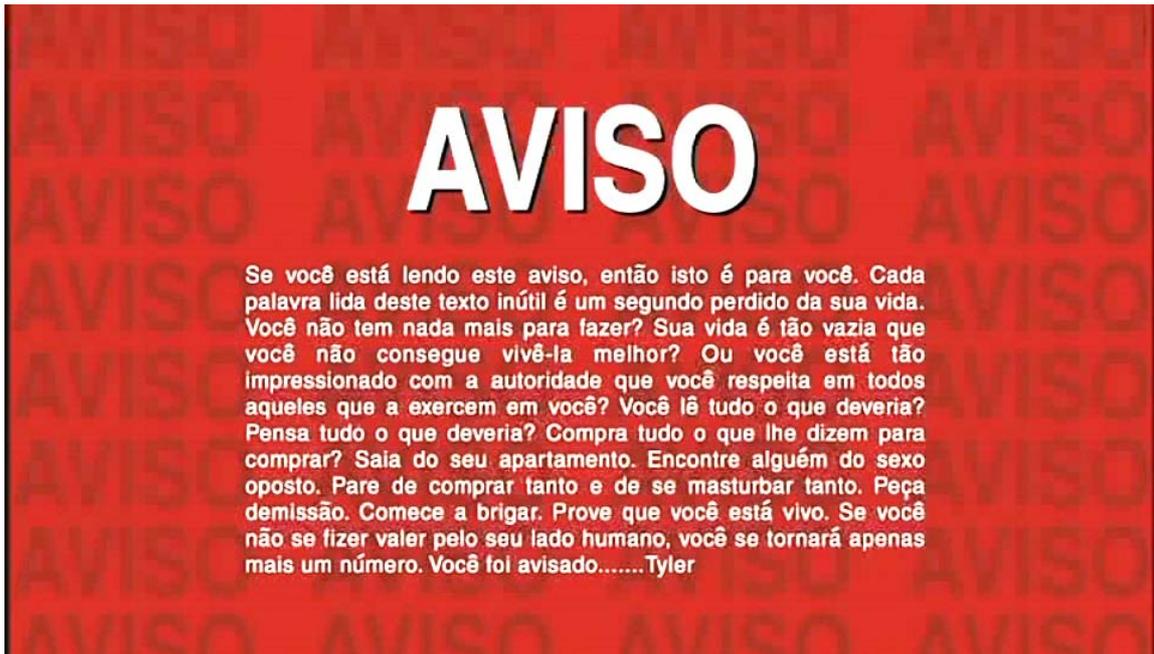
Uma leitura que fazemos, quando reunimos essas afirmações que são feitas por Jack ao longo do filme, é a de que o sujeito traz seu descentramento quando recorre a uma nova definição a cada momento, trazendo ou seu lado biológico, através da medula, canal biliar, suor, ou o seu emocional, estabelecendo uma relação entre corpo e alma, mas nesta mesma divisão adjetivado pelo lugar “negativo”. Conforme explica Pêcheux, e recorreremos diversas vezes neste trabalho à constatação do filósofo francês, somos levados a recorrer às classificações e definições que garantam a homogeneidade do sujeito. Jack, por sua vez, recorrendo a fragmentos, escapa a essas estabilizações.

Outra leitura que empreendemos referente aos termos que destacamos: além de serem diferentes, eles trazem uma qualidade negativa do sujeito. Há uma discursividade que circula na sociedade pós-moderna relacionada àquilo que se diz, especialmente no uso de termos “positivos” no dia-a-dia. Positivos aqui no sentido de não denegrir a imagem, seja de si seja do próximo. Percebe-se um aumento significativo de produtos voltados a esse fim, sobre o uso de palavras positivas para/sobre si e para/sobre o mundo/a sociedade e os benefícios de tal atitude. Nosso sujeito em questão, Jack, resiste, de certa forma, a essa discursividade ao trazer qualidades negativas sobre si.

4.4 TYLER, O OUTRO (CORPO) DE JACK

Pensando nos gestos de leitura a que nos lançamos, podemos dizer que o sujeito, em seu atravessamento ideológico constitutivo, pode trazer várias discursividades. Conforme explicitamos em nosso recorte, Jack trazia uma discursividade voltada ao imaginário das grifes; do consumismo; do silêncio quanto ao seu nome “oficial”, “institucionalizado”; vimos ainda que quando ele afirma algo sobre si, além de trazer certo descentramento, ele constrói essa imagem utilizando-se de adjetivos negativos. Nosso recorte, porém, também privilegia um outro momento: ainda temos Tyler. Para nós, mais uma face discursiva desse sujeito. Traremos os recortes para na seqüência explicitar nossos gestos de leitura:

SEQÜÊNCIA 7: AVISO: *Se você está lendo este aviso, então isto é **para você**. Cada palavra lida deste texto inútil é um segundo perdido da sua vida. Você não tem nada mais para fazer? Sua vida é tão vazia que você não consegue vivê-la melhor? Ou você está tão impressionado com a autoridade que você respeita em todos aqueles que a exercem em você? Você lê tudo o que deveria? Pensa tudo o que deveria? Compre tudo o que lhe dizem para comprar? **Saia** do seu apartamento. **Encontre** alguém do sexo oposto. **Pare de comprar tanto** e de se masturbar tanto. **Peça demissão. Comece a brigar. Prove** que você está vivo. Se você não se fizer valer pelo seu lado humano, você se tornará apenas mais um número. Você foi avisado.
...Tyler*



Fotograma 1

Para nós essa é a interpelação de um outro Outro, porque como explicitamos anteriormente, Jack trazia uma interpelação relacionada, de certa forma, ao consumo e ao desejo de completude através deste. Agora entendemos que a discursividade de Tyler é outra e está presente desde o início do filme³⁶, conforme trouxemos na seqüência 7. A seqüência aparece no filme ainda nos créditos iniciais, nos avisos da Distribuidora relativos à transmissão do filme e outros itens relevantes para a empresa, aviso esse que se pode verificar na grande maioria dos filmes, principalmente quando se trata de grandes distribuidoras. A leitura que fazemos é que o Outro de Jack se faz presente nessa materialidade, trazendo certa resistência, ao dar um “aviso”, conforme fotograma 1, dirigido a quem lê o texto. O tempo é curto para que o espectador leia o texto, o que pode passar despercebido para alguns. No entanto, faz-se necessário aqui atentar-se à cor usada para estampar o fundo da

³⁶ Conforme trouxemos no resumo do filme, na Cena 2.

tela na qual Tyler dá o aviso, a vermelha, que difere das usadas pelas distribuidoras, que normalmente é azul ou preta.

Orlandi (2001a, p. 29), fazendo um percurso sobre a cromatografia política, faz alusão à cor vermelha. Para a autora, a cor vermelha, no campo político, mobiliza certos sentidos ligados a posições revolucionárias e transformadoras, fazendo um apelo à disposição para a luta. Já a tela de fundo usada pelas distribuidoras e especialmente a que é usada no filme tem predominantemente a cor preta, com a palavra “advertência” escrita nas letras vermelhas. Na nossa leitura, este jogo de cores, tela de fundo preta e letras vermelhas à palavra advertência, cria outro efeito de sentido: “cuidado”, “perigo”, “não infrinja a lei”. Outros sentidos são para nós mobilizados quando Tyler se dirige ao espectador com o “aviso” em fundo vermelho, como que convidando o espectador a participar também do Clube da Luta. Além disso, Tyler utiliza verbos no imperativo, tais como *Saia, Encontre, Pare, Peça, Comece, Prove*, dando um atributo de ordem àquilo que está falando ao espectador, trazendo no simbólico um imaginário contrário à discursividade vigente, haja vista o fato de que, por exemplo, pedir demissão do trabalho e começar a brigar traz uma formação discursiva estranha considerando o contexto pós-moderno, no qual justamente o contrário é valorizado: a pessoa que trabalha/trabalhadora e a pessoa pacífica/que quer a paz/que faz a paz.

SEQÜÊNCIA 8³⁷: Eu digo, não queira ser completo. Pare de querer ser perfeito.

³⁷ O enunciado foi recortado da cena na qual Jack e Tyler estão em um bar conversando sobre a explosão do apartamento de Jack e a perda total de todos os móveis e objetos.

Na seqüência 8, enquanto Jack, nas seqüências que analisamos, afirma que estava próximo de sentir-se completo à medida que comprava e adquiria mais objetos, Tyler diz o contrário. Como ele diz o que diz para nós? Novamente usando os verbos no imperativo, *queira* e *pare*. Com a diferença de que há a negação. A negação tem um papel muito importante no discurso jurídico. Podemos até dizer que ela está muito mais presente do que as afirmativas, porque os sujeitos são muito mais lembrados do que não podem fazer do que aquilo que podem, porque fica subentendido que aquilo que podem fazer é obrigação lembrar, enquanto as várias instituições do Estado devem estar presentes para “lembrar” do que não se pode fazer.

SEQÜÊNCIA 9³⁸: *Eu vejo aqui os homens mais fortes e inteligentes. Vejo todo esse potencial. Desperdiçado. Que droga, uma geração inteira de garagistas, garçons, escravos de colarinho branco. A propaganda põe a gente pra correr atrás de carros e roupas. Trabalhar em empregos que odiamos para comprar merdas inúteis. Somos uma geração sem peso na história. Sem propósito ou lugar. Não temos uma Guerra Mundial. Não temos a Grande Depressão. Nossa guerra é a espiritual. Nossa depressão são nossas vidas. Fomos criados através da TV para acreditar que um dia seríamos milionários e estrelas de cinema. Mas não somos. Aos poucos tomamos consciência. E estamos muito, muito putos.*

³⁸ Nesta cena Tyler está falando a alguns integrantes do Clube da Luta em uma das noites de briga.



Fotograma 2

Na seqüência 9 temos um enunciado recortado de uma cena na qual Tyler está falando a alguns integrantes do grupo. Quando ele inicia a fala, podemos inferir a mesma motivação que se dá a grupos que precisam de estímulo, seja uma equipe de empresa seja um time de futebol. O mesmo incentivo que as empresas dão algumas vezes a seus empregados, o que pode ser relacionado com a necessidade de aumento da produtividade – e dos lucros. No entanto, esse discurso caminha em um sentido oposto ao de uma empresa. Ou, melhor dizendo, espera-se outra resposta ao estímulo inicial. Tyler começa a inserir elementos da vida cotidiana das pessoas, como a propaganda, cuja facilidade de acesso aos sujeitos é enorme, sendo praticamente impossível ignorá-la, e dá alguns exemplos de como ela cria esse imaginário social: criando expectativas para o sujeito de se tornar alguém “especial” através de relações estabelecidas entre ter *versus* ser. E é nesse sentido que Tyler re-significa os processos hierárquicos do grupo quando muda a pessoa do enunciado. Entendemos que quando Tyler inicia o enunciado ele se coloca como

alguém que “vê de fora”, alguém capaz de analisar a situação e que pode, por conta disso, se colocar em posição de autoridade. À medida que ele discorre, podemos perceber também uma mudança da categoria de pessoa, do “eu vejo o que vocês são” para “nós somos” (*odiamos, somos, fomos*), e nesse percurso colocar-se ora numa posição de inclusão ora numa posição de distanciamento. O fotograma que escolhemos como recorte para trazer esse momento do filme coloca Tyler como o líder, ele é focado no sentido de representar alguém que está à frente dos demais integrantes.

SEQÜÊNCIA 10³⁹: *Seu emprego não é o que você é, nem quanto ganha ou quanto dinheiro tem no banco. Nem o carro que dirige. Nem o que tem dentro de sua carteira. Nem as calças que veste. Você é a merda ambulante do mundo.*

Na seqüência 10 temos que considerar primeiramente “para quem” Tyler está falando. O foco da câmera vai fechando cada vez mais em seu rosto enquanto o ângulo dele está de frente, olhando diretamente para a câmera, conforme fotograma 3. O efeito criado é o de que ele está falando para nós e o que corrobora para isso é o fato de nesse momento ele estar sozinho em cena, como se não pudesse estar falando a outra pessoa. Esse efeito é muito utilizado pelo discurso publicitário. Nessa cena, Tyler, pelo modo como diz o que diz, convoca uma memória oposta a certo imaginário social.

³⁹ Nesta cena, Tyler profere o enunciado olhando para o telespectador, depois de algumas cenas às quais mostravam as “tarefas” sendo cumpridas pelos integrantes do Clube da Luta: explodir vitrines de lojas, furar pneus de carros e quebrar os vidros, quebrar antenas de TV, alterar os códigos de barra de produtos de supermercados.



Fotograma 3

Nessa memória discursiva social, há que se ter um bom trabalho, um bom carro, ganhar um bom salário, estar bem vestido (no sentido de que suas roupas não são somente boas, elas também têm uma marca registrada, aqui no duplo sentido: registrada enquanto marca legal judicialmente e registrada enquanto marca que confere certo status). Esses itens contemplam, de certa maneira, certo saber que vem sendo difundido e divulgado pelos inúmeros *experts* oferecidos pela mídia, e que cristaliza essa forma-sujeito como privilegiada, “especial”, em nossa sociedade. Uma pessoa considerada bem sucedida neste contexto deverá estar “classificada” em pelo menos um desses itens, não desconsiderando aqui as práticas discursivas que criam necessidades de sempre se ter/querer mais. Tyler coloca-se em um patamar de líder quando parte para classificações dos sujeitos, mas optando novamente pela negação. Ao partir para a negação, ele esgota possibilidades “confortáveis”, porque desconstrói um imaginário social estabilizado acerca de sucesso para inserir a única afirmativa, que foge daquelas correntes na pós-

modernidade e com as quais os sujeitos têm de lidar todos os dias. Refere-se às práticas discursivas que interpelam o indivíduo enquanto alguém especial, diferente, único, etc. A mídia, especialmente o discurso publicitário, se utiliza bastante desse argumento para interpelar, geralmente usando a segunda pessoa do singular, na forma do “você”, para construir o efeito de que fala a uma única pessoa. Essa é uma das redes parafrásticas que nosso recorte permite inferir: aquela do discurso publicitário “você é” somado àquilo que se quer afirmar. Tyler desconstrói essa rede parafrástica ao trazer a negação, como em “Seu emprego não é o que você é”, e também por desestabilizar o discurso do sucesso, ao afirmar: “você é a merda [...]”. Utilizando-se do mesmo discurso publicitário, ele diminui a importância do sujeito.

SEQÜÊNCIA 11⁴⁰: *Escutem, seus vermes. Vocês não são especiais. Vocês não são uma beleza única. Vocês são a mesma matéria orgânica podre, como todo mundo. Somos a merda ambulante do mundo. Somos todos parte do mesmo adubo.*

Na seqüência 11 que recortamos, Tyler está se dirigindo aos integrantes do Clube da Luta. Há uma designação negativa dentro daquilo que é considerado de “bom senso” na sociedade. *Seus vermes* escapa a esse senso. Sua regularidade, que está em usar da negação sobre o sujeito continua presente, mas podemos perceber uma mudança no sujeito do enunciado. A princípio Tyler fala na 2ª pessoa do plural e depois fala em 1ª pessoa do plural. É senso comum que quando alguém ocupa uma posição de liderança, ele se dirija aos subordinados enquanto superior, merecedor da função que exerce. Na leitura que fazemos, Tyler resiste nesse momento a esse papel de líder, no sentido de ser alguém superior, quando se inclui nas afirmações que faz, cujas palavras não estimulam, pensando aqui nas práticas

⁴⁰ Nesta cena, alguns integrantes estão trabalhando enquanto ouvem o trecho que recortamos para análise através do alto falante.

que colocam o incentivo do funcionário como uma das “chaves” para aumento de produção e dos lucros, haja vista a criação do sentimento de pertencimento ao grupo, de identificação.

SEQÜÊNCIA 12⁴¹: *Você está atrás das pessoas das quais justamente você depende⁴². Nós cozinhamos, limpamos e fazemos suas ligações. Dirigimos suas ambulâncias e olhamos para você enquanto dorme. Não nos aborreça.*

Em compensação, na seqüência 12 temos uma “virada”. Ser um comissário de polícia perante a sociedade significa exercer uma função de clara autoridade e com a responsabilidade de garantir a segurança da população. Tyler e seu grupo desestabilizam aí os papéis de importância que estão cristalizados na sociedade: enquanto garçons, eles estão praticamente invisíveis na sociedade. Há um “arquivo”, leitura que fizemos a partir da perspectiva pecheutiana, cuja prática discursiva estabiliza essas relações, tornando “claro” que algumas posições são melhores do que outras. Há um abismo discursivo que separa na sociedade um comissário de polícia de um garçom. Mas é nessa “invisibilidade ideológica” que o clube da luta cria possibilidades de ataque. Eles são contratados para trabalharem no evento que lança o Projeto Esperança, cujo objetivo é contra atacar aqueles que ameaçam a “paz social”, o que neste caso refere-se às iniciativas do Projeto Caos, desenvolvido pelo Clube da Luta e que instauram um clima de insegurança social. Temos, assim, uma cena que podemos dizer é até mesmo irônica, a dos garçons perseguindo o comissário. Mas quando Tyler diz que “Você está atrás das pessoas das quais

⁴¹ Nesta cena, alguns integrantes do Clube da Luta trabalham como garçons no evento de lançamento do Projeto Esperança, cujo objetivo é investigar e punir os responsáveis pelos episódios que têm acontecidos na metrópole (episódios ligados ao Projeto Caos, este último desenvolvido pelo Clube da Luta). Quando o comissário de polícia vai até o banheiro, os “garçons” perseguem-no e conseguem pegá-lo, derrubando-o. Ainda deitado, o comissário tem sua boca vedada com uma fita e seus testículos amarrados, e enquanto alguns integrantes ameaçam cortar seus testículos com uma navalha, Tyler enuncia o recorte que trazemos.

⁴² Por problemas na tradução em português, traduzimos da legenda em inglês.

justamente você depende. Nós cozinhamos, limpamos e fazemos suas ligações. Dirigimos suas ambulâncias e olhamos para você enquanto dorme. Não nos aborreça”, conforme trouxemos na seqüência 12, entendemos que Tyler faz alusão a vários empregos “invisíveis” na sociedade. Coloca-se em uma posição de superioridade frente ao comissário, resistindo às hierarquias sociais.

E diante desse sujeito que resiste, tenta resistir aos discursos, aos desejos e às necessidades criados por eles, temos sua “morte” quando Jack atira em si mesmo. Seria a morte empírica do Tyler, mas não é isso que nos importa. Resta, entretanto, a discursividade da resistência. Tyler ainda está na trama fílmica, trazendo certo desejo de mudança. Como isso acontece para nós? Conforme trouxemos na cena 2, o filme termina, pelo menos para nós, quando aparece o *frame*, muito rápido, de um pênis. O mesmo pênis aparece no filme em outro momento, quando Jack fala sobre Tyler⁴³. Na cena final, que trazemos também através dos fotogramas a seguir, em um suposto *happy end*⁴⁴ que se prenuncia, o membro aparece, ainda que por pouquíssimo tempo, o que para nós traz a marca da resistência de Tyler, essa inserção do estranho dentro daquilo considerado “normal”, “feliz”, “agradável”, “confortável” dentro da sociedade. Assim, a “morte” de Tyler não acontece: a

⁴³ Trata-se da cena em que Jack fala sobre um dos trabalhos de Tyler ao espectador: “O Tyler era do tipo notívago. Enquanto o resto de nós dormia, ele trabalhava meio período como projetorista.” Jack explica da necessidade de se ter um projetorista em uma sala de cinema e, em termos gerais, explica como é o trabalho e qual a sua função: “Ele troca de projetores sem ninguém perceber.” Tyler complementa: “Por que alguém quereria esta droga de emprego?” Jack responde ao espectador: “Porque oferece oportunidades interessantes”. E Tyler: “Como inserir uma figura pornográfica em filme de família”. E após a fala de Jack de que “Então, quando o gato e o cachorro com vozes de estrelas se encontram, é aí que você tem um relance da contribuição do Tyler ao filme”, a câmera focaliza a platéia enquanto o som sugere a inserção de uma cena sexual e a reação da platéia. A câmera volta a focalizar Jack: “Ninguém sabe o que viu, mas viram algo” ao que Tyler complementa: “Um pinto grande e bonito”.

⁴⁴ Considerando que um final feliz, em sua maioria, consiste na supremacia dos “valores” considerados positivos na sociedade, como no filme a vitória do amor sobre a separação com Jack e Marla juntos, podendo ser, à luz dos contos de fada, “felizes para sempre”.

dualidade do sujeito não conhece seu fim, permanece⁴⁵. Jack diz a Marla que “Você me conheceu numa época estranha da minha vida”, como se essa divisão antagônica do sujeito, essa heterogeneidade constitutiva, fosse uma fase passageira. No entanto, há a possibilidade de pensarmos na questão do sujeito nessa busca incessante pela completude que, espera-se, um dia chegará. Ela, porém, não ocorre: o sujeito dividido, heterogêneo, cindido, permanece, e é através também do discurso que ocorrerá esse paradoxo: busca de completude *versus* falta.

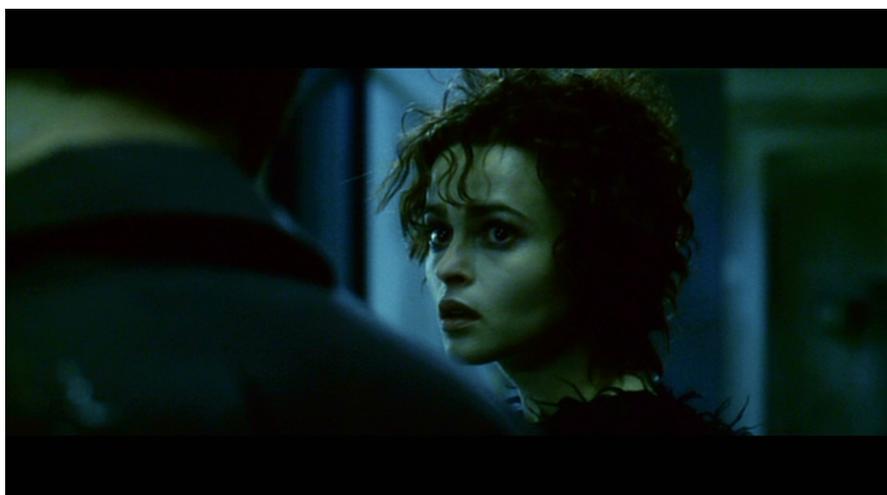


Fotograma 4

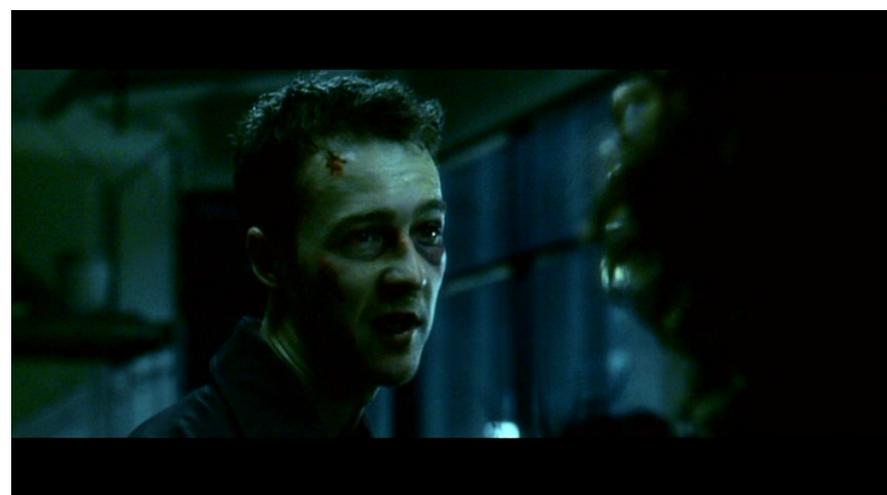
⁴⁵ Ou como diz Quintana (1987, p. 120) em *Da eterna procura*: “Só o desejo, que não passa,/ Faz o encanto da coisa desejada.../E terminamos desdenhando a caça/Pela doida aventura da caçada”.



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



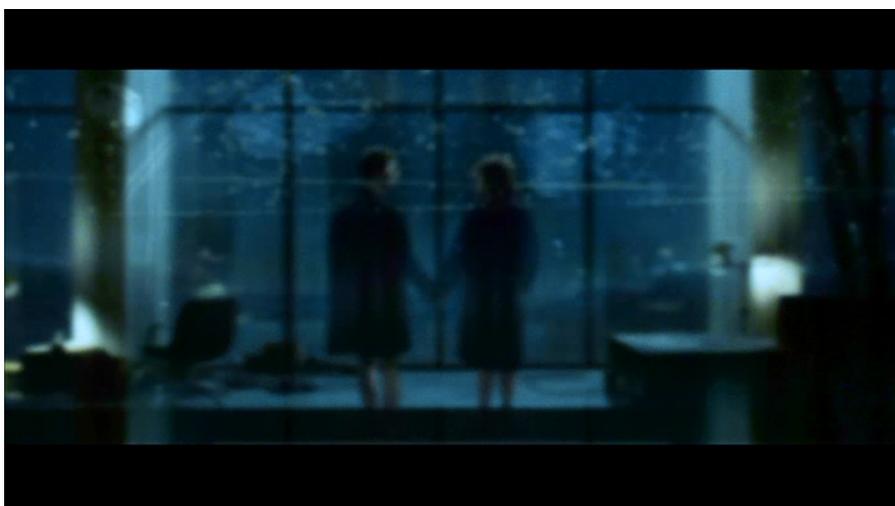
Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15

E o desejo? Além de falarmos sobre ele na Cena 3 como característica do sujeito, também o citamos quando fizemos nossos gestos de leitura na discursividade de Jack, já que ele traz no simbólico a recorrência de certo imaginário que o circunscreve. Também já dissemos que Tyler seria o Outro de Jack, concebido aqui como a ideologia que o interpela. Para nós, Tyler traz também uma das discursividades nas quais o sujeito mostra certo desejo: desejo de mudança, desejo de escapar às coerções que se sofre no cotidiano, na forma-sujeito que acaba sendo

difundida, tornando-se posteriormente um saber, nos deveres e direitos⁴⁶ que cerceiam e classificam o sujeito.

Nossos gestos de leitura persistem.

⁴⁶ Entendemos que direito pode ser uma coerção, pois quando o Sujeito interpela o indivíduo: “você, fulano, livre, cidadão, entre outras designações, tem direito ao trabalho”, o sujeito “livre” é inserido numa trama discursiva de forma que ao dizer “não quero trabalhar”, ele será classificado em um quadro mais amplo que extrapola aquele possível de não trabalhador: ele será um não cidadão, um estorvo, um vagabundo. O tal direito, assim, pode ser visto talvez como um “dever disfarçado” pela história.

CENA 5: UM OUTRO IMAGINÁRIO INSCRITO NO CORPO

A forma pela qual abordaremos o corpo do sujeito nesta Cena não deve ser considerada como uma pressuposição do corpo completo, fechado em seu significado. Nosso sujeito e seu corpo continuam sendo fragmentados, mas para a discursividade que procuraremos explicitar acerca do sujeito, seu corpo está biologicamente inteiro. Continua, no entanto, sendo um lugar de inscrição de outros imaginários.

Nossa análise buscará mostrar esse corpo como sendo o lugar do qual outro imaginário, além dos anteriores, se fará presente. Para isso devemos considerar primeiramente os discursos que circularam sobre o filme *Clube da Luta*. Há uma formação ideológica que concebe o filme como uma apologia à violência, interpretação possível pelos fotogramas que recortamos.



Fotograma 16



Fotograma 17

Trazendo esses discursos e a circulação deles ao nosso trabalho, podemos citar alguns acontecimentos que colaboraram para conceber o filme a partir desta perspectiva ideológica: o caso do rapaz que cometeu vários assassinatos em um shopping paulista em 1999. Ele invadiu uma sala de cinema cuja sessão seria o filme *Clube da Luta*, e a inspiração para o ataque, especulou-se na mídia, foi encontrada no filme. Citemos também uma reportagem do programa *Domingo Espetacular*, da Rede Record, em novembro de 2005, matéria da qual tratava dos clubes de briga que se multiplicam nos Estados Unidos. Um dos grandes responsáveis pelos surgimentos desses Clubes, segundo a reportagem, é o filme *Clube da Luta*. Reproduziu-se a cena na qual Tyler apresenta as regras para os integrantes, criando certo simulacro de que elas valem também para os clubes de briga que estão se multiplicando nos Estados Unidos.

Para Nascimento (2005, p. 345), a discussão em torno da violência apresentada no filme *Clube da Luta* fez perder-se de vista “a chance de analisar uma das películas mais interessantes para refletir sobre os conflitos individuais e aquilo que impulsiona o indivíduo à autodestruição”. Como dissemos anteriormente, não vamos tomar aqui os conflitos individuais sobre os quais se refere o estudioso dentro do campo psicológico. Queremos com essa citação mostrar o que o autor refuta: a valorização da violência trazida pelo filme *Clube da Luta*.

A mídia, que tem como característica ser formadora de opinião, faz referência ao filme enquanto uma obra violenta. E para nós houve mesmo um momento na pesquisa cuja questão voltada à violência nos inquietou frente ao nosso objeto. Afinal, há uma naturalização da violência no filme ou este desconstrói o discurso anti-violência presente na sociedade pós-moderna? E nossa pergunta feita no capítulo anterior, retorna agora, mas relaciona-se a esse tema da violência: se há um imaginário nos interpelando constantemente, o nosso corpo pode ser um lugar a trazer, de certa forma, esse imaginário?

Entendemos que isso é possível, embasados no estudo de Orlandi (2001b), o qual citamos no início da Cena 5. Segundo ela, o sujeito está em uma busca incessante pela unidade, pelo fechamento. E a forma pela qual o sujeito tenta chegar a isso nem sempre coincide com as práticas discursivas vigentes.

O corpo e a luta, cuja designação remete a certo imaginário social de violência, são aspectos que nos intrigaram desde o começo de nossa empreitada. Tornou-se de grande importância explicitar os efeitos de sentidos que são produzidos quando o

sujeito do filme Clube da Luta traz a luta física. Entendemos que essa luta traz uma outra memória que não condiz com as práticas discursivas que nos interpelam em nosso cotidiano. Se não condiz, então de que maneira essas práticas discursivas alcançam nosso corpo? Compreendemos que elas podem criar mecanismos para inscrever no corpo um imaginário. Mas vamos supor que o sujeito, na tentativa vã de (se) fechar (n)a significação, quisesse marcar em seu corpo outro imaginário. Resistir àquilo que o interpela.

Percebemos em nossas leituras que o poder religioso e o poder político, temerosos com a revolta e a desordem, principalmente se ela é provocada por aqueles que devem obedecer, ou seja, os súditos, os empregados, os subordinados, os assalariados, tiveram o cuidado de criar mecanismos de controle do corpo. E é neste sentido que Haroche (1998, p. 62, grifo da autora) empreende seu trabalho. Ela tenta demonstrar como o poder atua no corpo, de forma a torná-lo submisso aos rituais, na tentativa de “estruturar, determinar, *fabricar* um indivíduo”, através de um trabalho político sobre os corpos. Com as regras e etiquetas seria possível perceber, nos gestos mais sutis, a desobediência, a insolência dos súditos perante aqueles que hierarquicamente são superiores. Ou seja, se aquele que deve obedecer não manifesta seu descontentamento pela linguagem oral ou escrita, o corpo pode ser um portador desse discurso. Aí é que se percebe a importância das normas, de uma “etiqueta social”, cujo esforço está em “implementar modos de vigilância e controle dos corpos e dos olhares” (p. 58).

No início do filme Clube da Luta, podemos perceber que Jack se veste, no contexto considerado, de acordo com as práticas discursivas daquilo que entendemos como

“vestir-se bem”, “estar apresentável”, segundo o trabalho e o lugar social que nele ocupa.



Fotograma 18



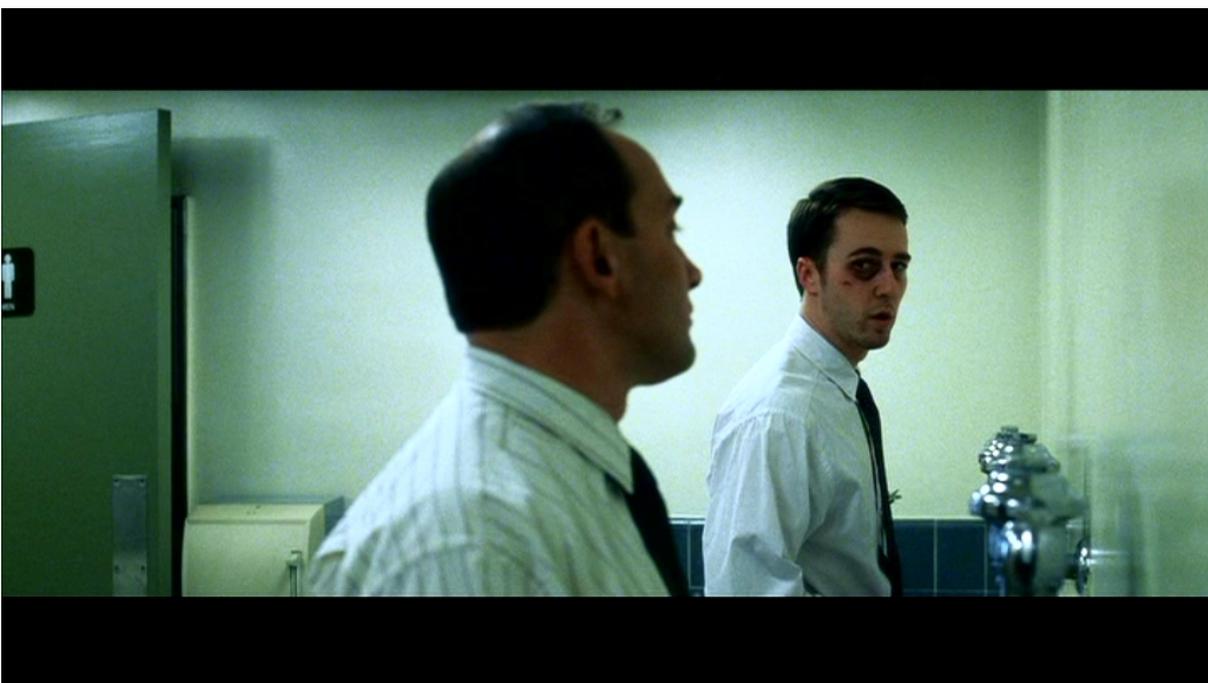
Fotograma 19

O que reitera o pressuposto assumido por Haroche (idem), segundo a qual os rituais e cerimônias tentam selar a distância entre aqueles que mandam dos que obedecem, instaurando respeito e medo. Um trabalho movido a aparências para se fazer reconhecer a hierarquia, de tal forma que essas ordens estejam marcadas exteriormente, através de posturas, gestos, atitudes, movimentos que são impostas ao corpo de cada um. É o que leva a autora a afirmar, portanto, que “a ordem inscreve-se assim *nos corpos e entre os corpos*” (p. 83, grifos da autora), sendo que às atitudes serão atribuídos valores, ficando determinado, a partir dos gestos, em qual posição hierárquica o sujeito se encontra.

Trazendo o filme, em Jack e em seus “momentos” na empresa onde trabalha: no primeiro momento Jack se veste bem, ou “está apresentável”, como dissemos. Porém, no segundo, ele começa a aparecer no trabalho com manchas de sangue na roupa, com a pele manchada pelos socos das lutas. Para nós são momentos diferentes. Mas como “funciona” cada um deles? Na leitura que empreendemos vemos o primeiro momento como aquele em que Jack está de acordo com as práticas discursivas vigentes, ele inscreve essa ideologia que o interpela quando se veste de acordo com as normas sociais, ele se sujeita a ter seu corpo vigiado e controlado em seu escritório. No segundo momento, nossa leitura caminha para outra direção: quando ele começa a ter as manchas das lutas, e não somente as tem como vai ao trabalho com essas marcas, ele está resistindo às regras impostas no trabalho e na sociedade, conforme trazemos nos fotogramas a seguir.



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22

Payer (2005), fazendo uma digressão acerca das práticas discursivas ligadas à religião e aquelas ligadas ao Estado⁴⁷, traz uma perspectiva do corpo nas duas práticas: na religiosa, o corpo dependia necessariamente da “salvação da alma”, fazendo um papel secundário nessa ordem discursiva. Já na Modernidade, com o Estado conseguindo interpelar os sujeitos através das leis, o corpo passa a ter um importante papel: com os sujeitos podendo circular livremente, qualquer desobediência à lei implica no corpo interditado. O sujeito será preso e não mais terá a “liberdade”. A autora observa, contudo, na pós-modernidade, uma transformação

⁴⁷Conforme trouxemos anteriormente, mais especificamente na Cena 3, sobre os modos de subjetivação: Payer (2005, p. 14) explica que “em cada tempo histórico há enunciados que funcionam como fundamentais, enquanto máximas capazes de condensar o conteúdo”, os quais exercerão a interpelação da qual falava Althusser. Esses modos são construídos através de práticas regulares sustentadas por meio de “textos fundamentais” os quais “guardam e fazem circular os seus “enunciados-máxima” (p. 15). Na prática discursiva religiosa, temos a Bíblia enquanto Texto fundamental, e o enunciado máximo está ligado ao da obediência à lei divina. Não obedecê-la corresponde à “perda da alma” que necessariamente implica a “perda de si”. À prática discursiva do Estado, na Modernidade, a Constituição figura como o Texto fundamental, e nessa ordem o enunciado máxima relaciona-se à obediência à lei jurídica.

nas formas de poder⁴⁸ e na constituição do sujeito. Esse poder relaciona-se, como vimos na Cena 3, com a linguagem, com as práticas discursivas.

Segundo a autora, um Texto que vem se tornando fundamental na pós-modernidade, a ponto de se equiparar ao Texto religioso e Texto jurídico, é o Texto da mídia. A mídia⁴⁹ pode ser considerada, segundo Payer, como o Texto⁵⁰ fundamental do Mercado. Essa interpelação, que ocorre de uma forma nunca antes possível, dá/constrói ao sujeito noções do que seja sucesso. Tendo agora lugares materiais como o *outdoor*, por exemplo, cujo "real" das imagens se dá em um tamanho gigantesco quando comparado ao tamanho normal, esses lugares e outros vão interpelando o indivíduo no sentido de construir uma noção do que é "ter" sucesso, "ser" uma pessoa de sucesso. A palavra sucesso, inclusive, pode resumir o enunciado-máxima do Texto do Mercado (p. 18). Assim, passam a ser criadas no sujeito certas necessidades: saber tudo, estar atento às mais diversas "tendências" do mercado. Nessas tendências, que vão se fortalecendo pelas regularidades discursivas, é que também está o conceito acerca do corpo. Como se dá essa relação corpo e imaginário, tendo em vista essa perspectiva do Texto do Mercado que se apresenta na pós-modernidade? Essa relação se dá na cristalização de conceitos e padrões que são trazidos pela mídia e que dão conta de criar um imaginário social.

⁴⁸ A autora fala sobre a diluição das fronteiras com a globalização, o que acarreta o surgimento de novas organizações, de cunho estritamente comercial, diferentemente daquelas de natureza jurídica que surgiram quando o Estado ainda tinha poder prevaiente.

⁴⁹ O lugar de circulação dos enunciados da mídia difere-se do lugar de circulação da religião e do jurídico porque enquanto estes têm um lugar material, a Igreja conta com o templo e o jurídico conta com o tribunal para a cristalização de suas práticas discursivas, a mídia constitui-se como lugar não-material no que se refere à arquitetura. Ele é disperso, pois se propaga através de "lugares materiais", nas esferas pública (faixas, *outdoors*) e privada (televisão, computador).

⁵⁰ Texto aqui entendido no sentido foucaultiano, que corresponde a uma posição sujeito (ORLANDI, 2001b, p. 17).

O corpo, nesse sentido, está sendo associado a um tipo de padrão para ser considerado belo. Não se trata de padrões imutáveis, ao contrário, eles estão andando juntamente com a história. Não há como manter esses padrões eternamente. O que é possível, e essa, pode-se dizer, é umas das ocupações da mídia, está em se esgotar esses sentidos, criando saberes e “verdades” à história. Temos que considerar que no contexto pós-moderno outras instâncias passam a gerenciar saberes e competências, ou seja, outros interesses são colocados em prática. E os sujeitos, nesse movimento discursivo, passam a freqüentar academias, adotarem dietas cuja promessa maior é o emagrecimento, sem levarem em consideração possíveis efeitos colaterais, que podem ser fatais. O sujeito “livre” não pode ser relapso com seu corpo, pois estará indo contra a maré do sucesso. O seu corpo é sua vitrine e isso pode criar várias necessidades: o corpo tem de estar em forma, inserido em um padrão que conta, inclusive, com as “medidas perfeitas”, o que exige ginástica ou dietas; o corpo precisa estar saudável para suportar as exigências e o ritmo acelerado característico da pós-modernidade; o corpo precisa também estar apresentável. De que forma? Não basta somente estar com uma roupa apresentável. Precisa-se, também, estar com uma roupa que corrobore com a discursividade do que é “ser” uma pessoa de sucesso, o que pode ser conseguido, segundo a discursividade midiática vigente, através de roupas de grife.

Entendemos que diante de todas essas exigências do Mercado rumo ao sucesso, o corpo passa a ser um lugar de inscrição de um imaginário no qual podem estar circunscritas discursividades também do que não se pode. Como estamos compreendendo essa relação do proibido no corpo? Tratam-se das práticas que dão às imperfeições um lugar desprivilegiado, menor, e que criam essa necessidade,

também, de eliminar as imperfeições, eliminar aquilo que incomoda. Marcas provindas de acidentes, marcas de nascença e que chamem a atenção por serem consideradas feias. A essas marcas é que se destinam também as cirurgias plásticas. A discursividade pós-moderna exige um sujeito com poucas marcas, exige um corpo limpo, no sentido metafórico. No filme Clube da Luta, Jack a princípio é um homem magro e sem marcas consideradas incômodas para o convívio social que seu trabalho exige.

No entanto, como vimos, o indivíduo está sempre sendo interpelado nos vários espaços nos quais circula, estabelecendo essa relação própria de não somente desejar como também ser objeto de desejo do outro. E os Aparelhos Ideológicos estão atentos a essa questão do desejo, e aí estão as práticas discursivas interpelando esse sujeito e trazendo esse desejo à tona, seja para incentivá-lo seja para coagi-lo. Enquanto Jack, um dos sujeitos que nos inquieta, está de acordo com as normas, ou seja trabalha, não causa problemas à sociedade, não tem problemas com a Justiça. Ainda que seu desejo volte-se a um consumismo exacerbado, cuja violência também está no fato de se trabalhar a mais para conseguir alcançar um bom poder aquisitivo de compra, a Justiça não vê problemas, porque o sujeito tem essa “liberdade”, “garantida” pelo discurso da democracia, mesmo que isso possa lhe trazer grandes prejuízos. Para a Justiça, porém, isso não oferece riscos à sociedade. No entanto, quando Jack começa a participar do Clube da Luta, a luta física em si pode ser alvo da Justiça, já que a lei e a sociedade vêem a luta, em síntese, como algo que deve ser abolido, por oferecer perigo à sociedade, trazer a desordem, instalar o caos. E o Projeto Caos, com suas atividades, traz em suas práticas um ataque à sociedade, afinal, para uma discursividade que traz a ordem, o

progresso, a obediência, o zelo, entre outras atitudes de “pessoas de bem”, o projeto confronta essas práticas discursivas trazendo uma memória discursiva estranha, podemos dizer assim, à discursividade vigente. E é para evitar que essas práticas discursivas ganhem força e coloquem em risco práticas já cristalizadas na sociedade que a coerção se presta, que faz também um intenso trabalho pela disciplina.

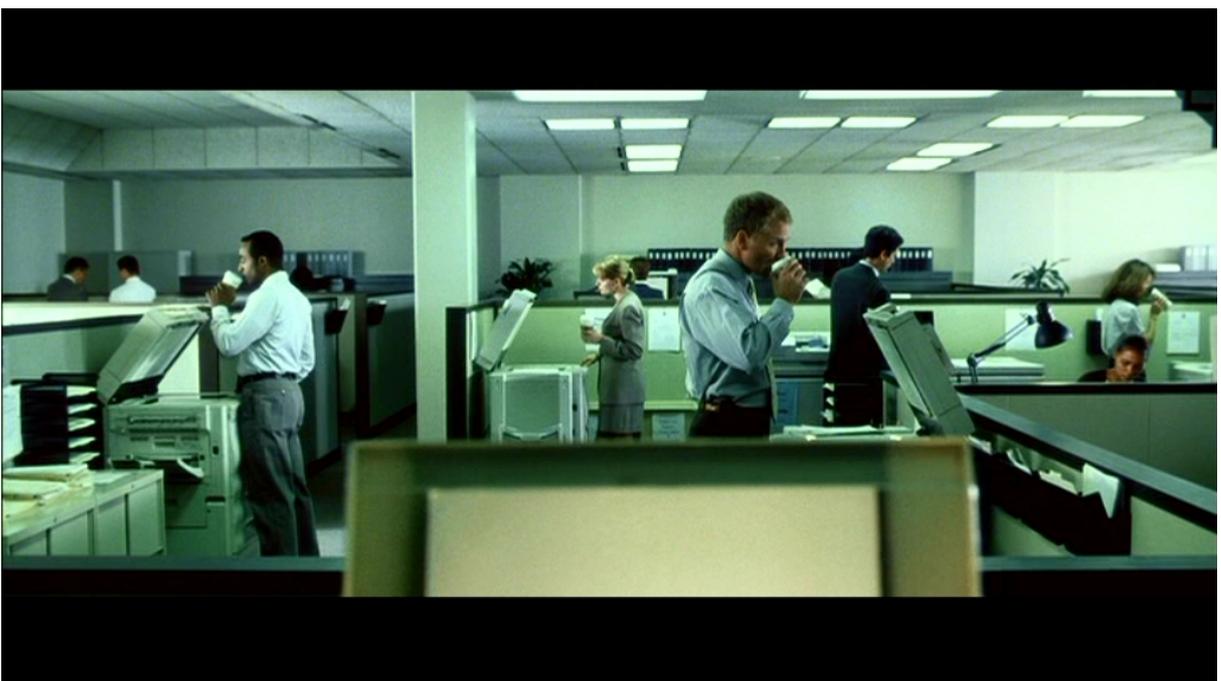
À questão da disciplina, um autor que se atentou foi Foucault (1987, p. 123). Buscando explicitar as formas pelas quais ela se inscrevia nos espaços e nos corpos, ele percebeu que a disciplina consegue criar corpos dóceis, tornando-os tão obedientes quanto úteis e vice-versa. O corpo é inserido numa “maquinaria de poder”, cujos dispositivos serão chamados pelo autor de “técnicas”. A disciplina, segundo o filósofo, tem como característica, em primeiro lugar, distribuir os indivíduos espacialmente. Nestes espaços, os procedimentos acontecem no sentido de “conhecer, dominar e utilizar” de forma satisfatória os corpos. Assim, há espaços que são divididos de forma a tornarem os corpos individuais enquanto outros são redistribuídos com o intuito de permitir uma visualização do todo. Essa segunda forma de distribuição, para Foucault (p. 127), reduz “as singularidades individuais”, pois essa tática disciplinar liga o “singular ao múltiplo”, controlando o individual e o grupo ao mesmo tempo. Com a constante coerção sofrida pelo indivíduo através de regras e de normas para se portar bem, nos gestos e nas atitudes corporais⁵¹, criou-se no imaginário social a idéia de que eficiência associava-se à disciplina. Para haver esse controle, instituiu-se que os indivíduos seriam julgados e avaliados de acordo com seu rendimento⁵² nas diversas fases a que serão submetidos para

⁵¹ Conforme Foucault (1987, p. 143), essa forma de adestramento não tem como objetivo reduzir as forças, porém controlá-las para poder utilizar num todo.

⁵² Essa expectativa de avaliar e ser avaliado, de fato, está presente em todos os segmentos no nosso cotidiano, tanto em nossa vida pública quanto da vida privada.

alcançarem seus objetivos. Isso implica em uma constante dedicação, por parte do indivíduo, para não ser eliminado desse lugar que o poder, macro e *microfísico*, instituiu. Esse lugar que mesmo não dando ao indivíduo o “poder” também não elimina as possibilidades de chegar a ele. Foucault alerta para o cuidado que se deve ter em atribuir somente termos negativos ao poder, pois o estudioso vê no poder uma produção de realidade, com seus “campos de objetos e rituais de verdade” (p. 161).

No que se refere ao nosso objeto de estudo, o filme, as imagens mostram o espaço no qual Jack trabalha como um escritório amplo, sendo que as salas dos funcionários são separadas por divisórias de vidro, permitindo que o chefe veja a todos e tenha fácil acesso às salas. Se o funcionário não está trabalhando, ele não conseguirá esconder o fato. Traremos os fotogramas para mostrar como isso foi representado no filme:



Fotograma 23



Fotograma 24

A sala do chefe, por sua vez, está separada das demais e ao contrário das outras possui paredes. A condição nesse caso muda: o controle e acesso que o chefe tem das salas dos funcionários não é o mesmo que os funcionários têm da sala do superior, que é restrito. O chefe não necessita pedir permissão para adentrar nesse espaço reservado dos funcionários, até porque há essa prática discursiva de que quem é chefe “não pede, manda”. No entanto, para um funcionário fica a máxima de que o chefe é quem pode autorizar tudo, inclusive se este funcionário pode ou não entrar na sala do chefe⁵³, que no filme é representada, ao contrário da sala dos funcionários, como um espaço reservado, com paredes e com porta que impede a visão do funcionário para o interior. Nesse sentido, entendemos que o filme estabelece as “marcas” espaciais, que por sua vez marcam os corpos, trazendo

⁵³ Como no caso de Jack, que pede permissão ao chefe para entrar na sala quando vai chantageá-lo, enquanto não vemos o chefe, em nenhum momento, pedir permissão para chegar em Jack. Ele se aproxima e dá as ordens.

como as marcas podem mudar de acordo com a hierarquia de cada sujeito no trabalho.

Dessa forma, vamos trazer alguns aspectos do que trabalhamos até aqui: os indivíduos são levados, através das práticas discursivas, a se portarem de determinada maneira e não de outra. Assim, estarão provando seu “valor” diante da superioridade que os vê, porque através de certos mecanismos de controle dos corpos, foi permitido “ver” aquilo que o subalterno faz ou deixa de fazer. Paralelo a esse controle, que pode tanto estipular padrões de comportamento, fazendo com que todos ajam de maneira parecida, conforme trazemos no fotograma 23, como pode também vir a ser um incômodo para aquele que é observado, surgem formações ideológicas que instituem certos padrões, como os de beleza, por exemplo, e que criam necessidades no sujeito de consumir determinados produtos e de adotar certas práticas no seu dia-a-dia.

No trabalho de Aureci de Fátima da Costa Souza (2004) nos é apresentado como as tendências de beleza e tudo o que esse conceito envolve como padrão de corpo, maquiagem, cabelo, entre outros aspectos, mudaram através dos séculos e como isso, de certa forma, está relacionado com o econômico. Necessidades são criadas de forma a nos fazer consumir e a atender um mercado. Para tanto, nos sujeitamos ao trabalho e ao controle deste para termos condições econômicas de consumir. Neste estudo, a autora também aponta uma formação discursiva deste final de século XX relacionada à saúde. Não bastam corpos perfeitos e bonitos, eles também precisam ser saudáveis, levando o indivíduo a outro consumo relacionado com essa

discursividade, e que podemos relacionar com academias, à alimentação, aos cuidados médicos⁵⁴ e outros fatores.

Em meio a tantas práticas e interpelações, como ficam os corpos que escapam a elas? Escapam aqui no sentido de que não estão adequadas a essa “ordem do discurso” (FOUCAULT, 2005), que não atendem a essas expectativas do mercado. Ora, esses sujeitos são excluídos por não estarem de acordo. São silenciados pelas formações discursivas priorizadas naquele momento histórico. O que fazem diante desta expectativa? Muitas vezes estes sujeitos, excluídos por um motivo comum, se organizam em forma de grupos, como os de apoio. Assim, além de estarem com pessoas que sofrem do mesmo problema, o grupo tem mais força nos projetos que pretende empreender⁵⁵.

Quando Jack passa seis meses sem conseguir dormir, ele procura um médico pedindo que lhe dê algo para dormir. O médico, por sua vez, diz a Jack que este precisa de sono natural e saudável e prescreve raízes de valeriana e exercícios. Jack, ainda não satisfeito, diz ao médico que está sofrendo e este lhe retruca: “Quer ver sofrimento? Apareça na Igreja Metodista, às terças, e veja os caras com câncer testicular. Isso é que é sofrimento”. Jack vai a esse grupo o começa a frequentar todos os outros grupos, formados por pessoas com graves problemas de saúde. Em uma sociedade que exige beleza e saúde, entre outras coisas, esses grupos representam os excluídos, aqueles que a sociedade não quer saber, e ignora como

⁵⁴ Estamos considerando aqui principalmente o aspecto psicológico, que segundo a autora é uma discursividade recorrente nesse final de século: “não basta ser bonita e ter tudo, você precisa é estar bem consigo mesma”.

⁵⁵ Estamos falando especificamente de problemas relacionados à saúde, como aqueles trazidos pelo filme, mas não ignoramos que muitos grupos se formam e cujos motivos estão relacionados a questões ideológicas, como ao feminismo, ao movimento negro, ao movimento homossexual, etc.

se não existissem. Eles trazem discursividades que são silenciadas na sociedade hoje.

Somente depois de explodir seu apartamento e ir a esses grupos é que o Clube da Luta de Jack terá início, tendo a briga como uma das discursividades. As práticas discursivas de Jack, interpelado por essas ideologias, organizam uma paráfrase discursiva em que “luta” significa “luta física”, mas também apontam para a polissemia: significa “luta ideológica”. E o corpo, para nós, inscreve ambas discursividades. O corpo começa a ser uma materialidade de um imaginário de luta física com as manchas de sangue no corpo, na roupa, os dentes quebrados, os olhos roxos. Um integrante do grupo do Clube da Luta pode ser reconhecido/identificado pelas marcas da luta que traz no corpo. Lugar identitário, lugar de pertencimento ao grupo.



Fotograma 25

Marcas que serão vistas negativamente e rejeitadas por grande parte da sociedade, haja vista os discursos que circulam na sociedade e que dão ao ato da briga e àquele que briga um caráter negativo, menor. Associa-se na sociedade aquele que briga à falta de inteligência.



Fotograma 26

Quem é inteligente encontra outras formas ("civilizadas/racionais" e não "primitivas") de resolver suas diferenças que não seja através da briga. De modo que Jack ao ir trabalhar com essas marcas não estará somente escapando às determinações do mercado, do discurso do sucesso, como também resistindo, pois quando ele começa a brigar e a trazer essas marcas decorrentes das brigas, ele também está resistindo a uma certa discursividade presente na sociedade, que considera a briga como algo "errado", "desnecessário", pois é uma atitude "primitiva" "irracional".

O que estamos entendendo com relação ao corpo, e o título dessa Cena esboça nosso desejo, é que o Clube da Luta traz no corpo o imaginário de resistência frente a vários discursos: as manchas de sangue no corpo, na boca e nos olhos contrastam com o discurso do sucesso, do “estar apresentável”, discursividade presente neste contexto pós-moderno; ao mesmo tempo, essas mesmas manchas denunciam que houve algum ato de violência, o que remete àquele discurso da não-violência. E a recorrência dessas marcas passa a configurar uma discursividade, que por sua vez entrará em conflito com aquelas que circulam e que são vigentes.

Dessa forma, em que sentido, para nós, o filme provoca deslocamentos frente a outras produções fílmicas? Na história da humanidade, a violência foi justificada por atender a motivos “justos”, dependendo, obviamente, de quem está dando sua versão do motivo. A violência no cinema está intimamente ligada a esse fato. Pensemos naqueles filmes cujo herói precisa matar para salvar um país ou o planeta. O ato violento de matar alguém está justificado, entre outros, pelos seguintes fatos: a) o herói irá matar o vilão, ou seja, alguém cuja índole não é boa; b) se o herói não agir dessa forma, pessoas inocentes irão morrer. As marcas trazidas pelo herói, assim, serão provas do seu empenho e da sua “luta” frente os ataques do vilão. Essas marcas não somente são aceitas como também são, para a sociedade, as provas do seu heroísmo. O Clube da Luta, todavia, subverte o papel do herói, pois não existe um vilão estereotipado, cujo único prazer está em fazer maldades. Assim, temos um homem comum que começa a brigar sem um motivo justificável frente à sociedade e à história. Tampouco há o objetivo de salvar vidas. As marcas do seu corpo, dessa forma, trazem marcas de uma luta cuja memória

discursiva pode trazer a briga sem motivo e, portanto, briga por prazer, atitude mal vista pela sociedade. Marcas que estão inscrevendo uma certa resistência frente às “marcas do herói”. Mas ainda que o sujeito resista, devemos ressaltar que não estamos entendendo esse sujeito como “livre”: ele escapa a uma determinação, porém não consegue estar livre da determinação da história. Ao deixar de trazer uma discursividade, invariavelmente, ele estará se inscrevendo em outra.

Com relação ao espaço do escritório, entendemos que quando Jack passa a inscrever uma outra discursividade no corpo, outra aqui no sentido de entrar em choque com a vigente, ele já não consegue permanecer em um espaço que o controla, como o espaço do escritório onde trabalha. No entanto, como o sujeito pode encontrar um outro lugar em que não tenha essa coerção espacial tão fortemente presente se no sistema capitalista o salário possui grande valor enquanto uma fonte de sobrevivência? Para podermos analisar esta questão, vamos descrever a forma pela qual nosso personagem/sujeito resolve a questão: Jack chega à porta do chefe e diz que eles precisam conversar. O patrão retruca: “Certo. Por onde começamos? Por suas constantes faltas? Por sua péssima aparência? Sua avaliação está próxima”. Jack fala sobre as providências do Departamento de Trânsito ao serem informados que a empresa de seguros burlou algumas regras. O patrão pergunta se Jack o está ameaçando e na tentativa de resposta desse último o chefe anuncia a demissão. Jack ainda propõe ser consultor externo, prestando serviços de casa e é repreendido pelo chefe: “Quem diabos você pensa que é, sua merdinha louca?”, que liga para a segurança. Nesse momento Jack desfere sucessivos socos em si mesmo enquanto finge estar implorando que o chefe não faça nada a ele. Sua encenação, contudo, vai além: ele se joga em cima da mesa de

vidro, rasga sua camisa, se lança à estante com prateleira de vidro. Ele vai até o chefe, sangrando e com as mãos cortadas pelo vidro, e quando está segurando os braços do chefe chegam os seguranças, que ouvem Jack dizer: "Graças a Deus. Por favor, não me machuque."

E assim, Jack, usando de violência contra si mesmo, conseguiu criar uma situação na qual "transparecia" que o chefe havia sido violento com ele, havia batido nele, haja vista essa memória discursiva que rejeita a violência contra si mesmo. Um facilitador para Jack neste caso foi que, além de termos na sociedade essa memória que rejeita a violência contra si mesmo, por ser uma prática tida como inconcebível, afinal, quem quer machucar a si mesmo (?), destruir a si mesmo (?), ainda existem todas as leis que coagem a violência, inclusive, no local de trabalho. Em torno desses e outros discursos, Jack conseguiu um bom "acerto", podendo deixar o emprego sem que isso acarretasse falta de dinheiro.

Nossos gestos de leitura, considerando alguns discursos em circulação e que tentam circunscrever o sujeito pós-moderno em uma atitude de não violência (a menos que ela seja justificável, tal como representado no cinema), são de que o filme desconstrói esse discurso da não violência. Pois podemos pensar em uma discursividade segundo a qual a coerção que sofremos no trabalho, que nos faz trabalhar várias horas por dia, é uma forma de violência. E a de que as práticas discursivas que levam milhares de pessoas às mesas de cirurgia para eliminarem uma imperfeição, muitas vezes pequena, é outra forma de violência.

A sociedade, a história, determinou, classificou, retomando Pêcheux (2002), ao longo dos tempos o que é violência e o que não é violência. Dessa forma, no imaginário, a luta física, em que os corpos entram em confronto direto, é tido como uma violência quando são silenciadas outras formas de violência que nos acompanham no dia-a-dia. São essas que, assim entendemos, estão naturalizadas em nossa sociedade.

Nossos gestos de leitura empreendidos, mas não esgotados, seguem para um (suposto) desfecho.

CENA 6: THE END (?)

Este trabalho propôs explicitar a heterogeneidade do sujeito a partir dos recortes motivados por nossas perguntas. Exploramos nossas possibilidades de interpretação enquanto sujeitos também heterogêneos. E pode parecer tentador tecer aqui nossas “conclusões” acerca de Jack e Tyler. Consideramos que o nosso sujeito heterogêneo vai se constituindo por diferentes processos de identificação: na primeira fase, seu nome é silenciado enquanto há uma regularidade em nomear grifes como metáfora do corpo aceito; na segunda, em outra metáfora, se auto-denomina “alguma coisa” de Jack, abordando tanto o lado biológico quanto emocional; e na terceira, através de Tyler, ele traz uma outra discursividade, o seu Outro, cujo efeito de sentido de seu discurso é de resistência pelo corpo com outras marcas em relação ao de Jack e da discursividade vigente na sociedade.

Confortável posição nossa se não fosse a ferida deixada por Pêcheux acerca da ciência que busca a “verdade verdadeira”. Confortável forma de, ao ponto final, fechar o trabalho como que impedindo outros gestos de leitura. Ao estudioso da linguagem resta esse desconforto e ao mesmo tempo essa afoita curiosidade de novas buscas nos mesmos espaços.

E é interessante também observarmos que o filme, conforme indicamos na Cena 1, foi baseado em um livro. No livro o autor não conta com o problema da imagem como no filme, e são outras as estratégias para explicitar a heterogeneidade do sujeito. Na trama fílmica a estratégia escolhida foi a de utilizar atores diferentes, o que provoca a surpresa por parte do espectador ao constatar que os dois são a mesma pessoa. Ela só não é maior, deixemos claro, do que o problema em resumir

o filme. Para exemplificar: o filme explorou muito bem a questão da metalinguagem. O pênis que aparece no final do filme, e que trouxemos em nossa análise, já aparece em outro momento, quando Jack discorre sobre o trabalho de projetorista de Tyler. Nesse momento o pênis aparece num rolo de filme. E é retomado no final em take muito rápido, de modo que se o espectador não prestar atenção e não recorrer a certos artifícios, como voltar a cena e usar a função “pause”, corre mesmo o risco de não perceber. E isso dificultou bastante o trabalho de seleção e também de como contar o que deveria ser contado sobre o filme, já que nossas perguntas incluíram aquilo que escapa, pois na primeira vez que assistimos é difícil ver tudo.

No entanto, aceitamos o desafio. Que não foi fácil, tanto no sentido acadêmico mesmo, como também no sentido pessoal. Observar as discursividades de Jack e Tyler pode nos fazer perceber o quanto heterogêneos e contraditórios somos. Ver a ferida que estamos a todo momento querendo esconder é sim um processo doído. Mas também pode nos levar a um outro, o de perceber nossas resistências dentro da gama de coerções que sofremos. Nossas lutas dentro desse imenso clube do qual somos todos sócios. Concordar ou não com esta afirmação não mudará nossa condição.

Mas como disse o poeta T. S. Eliot “não devemos deixar de explorar. E no final da exploração vamos chegar aonde começamos e conhecer o lugar pela 1^o vez”.⁵⁶ Ou como afirma Orlandi (2001b, p. 213), pesquisadora de fundamental importância para nosso estudo,

⁵⁶ Trecho citado pelo personagem Bobby Long (interpretado por John Travolta) no filme “Uma canção de amor para Bobby Long” (2004, título original: *A love song for Bobby Long*, direção de Shainee Gabel).

E é justamente nesta margem entre o que pode e o que acontece de fato, margem de incertezas, da indecisão dos sentidos e dos sujeitos, que trabalha o analista de discurso, tateando os pontos em que os sentidos se estabelecem em suas condições significando apenas algumas coisas, deixando no entanto, na possibilidade das muitas versões, das múltiplas formulações possíveis, os sentidos em suspenso, em suas possibilidades. Que estão tão presentes quanto o que realmente se diz. É pois nessas margens difusas, na base da variação que nos movemos nos processos de significação.

Sáímos desconfortáveis, porém vemos nosso desejo realizado, o de analisar os sujeitos do filme *Clube da Luta* em um trabalho científico⁵⁷. E satisfeitos também, pois nos movimentamos e fomos levados no processo de leitura e escrita.

Quanto ao desconforto? É só esse desejo, que não passa...

⁵⁷ O que inclui outros desejos nossos, discursividades que obedecem às normas vigentes dentro do âmbito acadêmico, mas também nossas resistências, as conscientes ou não.

CRÉDITOS FINAIS

ACHARD, P. [et al.]. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ADORNO, T. W. **Os pensadores**: textos escolhidos. Consultoria de Paulo Eduardo Arantes. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ALTHUSSER, L. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado**. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. 3. ed. Lisboa: Martins Fontes, 1980.

_____, L.; RANCIÈRE, J.; MACHEREY, P. **Ler O Capital**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

AUTHIER-REVUZ, J. Falta do dizer, dizer da falta: as palavras do silêncio. In: **Gestos de leitura**: da história no discurso. Tradução de Bethania S. C. Mariani [et al.] 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997, p. 257-281.

BATTAGLIA, L. A estrutura do psiquismo. **Viver Mente & Cérebro**. Coleção Memória da Psicanálise. São Paulo: Duetto, ano 1, n. 4, 2005, p. 15-21, ISSN 1807-3379.

BERNARDET, J. C. **O que é cinema**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. Coleção Primeiros Passos.

BRÜNNER, J. J. **Globalización cultural y posmodernidad**. Chile: Fondo de Cultura Económica S.A., 1998.

CESAROTTO, O. A. O discurso lacaniano. **Viver Mente & Cérebro**. Coleção Memória da Psicanálise. São Paulo: Duetto, ano 1, n. 4, 2005, p. 23-25, ISSN 1807-3379.

CHAUÍ, M. **O que é ideologia**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. Coleção Primeiros Passos.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação da tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

COBRA, R. Q. Genealogia: a história da sua família. **Cobra Pages**. 2001. Disponível em: <<http://www.cobra.pages.nom.br/genealogia.html>>. Acesso em: 23 de maio 2005.

DOWBOR, L. **O que é capital**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. Coleção Primeiros Passos.

ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL FOCUS. Volume 4. São Paulo: Focus, 1984.

FALCON, F. J. C. **Iluminismo**. São Paulo: Ática, 1986. Série Princípios.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 12. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

_____, M. Os corpos dóceis. In: **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987, p.117-192.

FROTA, M. P. A singularidade do desejo: diferença não subjetivista, mas além do social. In: **Cadernos de Estudos Lingüísticos**. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, n. 38, p. 25-38, jan./jun. 2000.

GADET, F. & HALL, T. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução de Bethânia Mariani (et al). 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. Coleção Repertórios.

_____, F. & PÊCHEUX, M. **A língua inatingível**. Tradução de Maria Bethânia Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas, SP: Pontes, 2004.

GUTIÉRREZ ALEA, T. **Dialética do espectador**: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano. Tradução de Itoby Alves Correa Jr. São Paulo: Summus, 1984.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HAROCHE, C. **Da palavra ao gesto**. Tradução de Ana Montoia e Jacy Seixas. Campinas, SP: Papirus, 1998.

_____, C. **Fazer dizer, querer dizer**. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi (colaboração de Freda Indurski e Marise Manoel). São Paulo: Hucitec, 1992.

HENRY, P. A história não existe? In: ORLANDI, E. **Gestos de leitura**: da história no discurso. Tradução de Bethania S. C. Mariani [et al.] 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997, p. 29-53.

HENRY, P. **A ferramenta imperfeita**: língua, sujeito e discurso. Tradução de Maria Fausta de Castro. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

LACAN, J. Da imagem ao significante no prazer e na realidade. In: **O Seminário, livro 5**: as formações do inconsciente. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999, p. 221-240.

_____, J. Produção dos quatro discursos. In: **O seminário, Livro 17**: o avesso da psicanálise. Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992, p. 09-24.

LAGAZZI, S. **O desafio de dizer não**. Campinas, SP: Pontes, 1988.

LEAL, P. Memória dos ancestrais. **Nossa História**, Rio de Janeiro: Vera Cruz, ano 3, n. 28, fev. 2006, p. 16-20, ISSN 1679-7221.

LYOTARD, J.-F. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.

MALDIDIER, D. **A inquietação do Discurso**: (re)ler Michel Pêcheux hoje. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2003.

NASCIMENTO, E. Amores Brutos. In: LOPES, D. (org.). **Cinema dos anos 90**. Chapecó: Argos, 2005, p. 343-360.

NARDI, F. S. de. **Glossário de termos do discurso**. 1999. Disponível em: <<http://www.discurso.ufrgs.br/glossario.html>>. Acesso em: 15 de novembro 2005.

OGILVIE, B. **Lacan**: a formação do conceito de sujeito. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

ORLANDI, E. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

_____, E. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2001a.

_____, E. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas, SP: Pontes, 2001b.

_____, E. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 2. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

_____, E. Uma amizade firme, uma relação de solidariedade e uma afinidade teórica In: **Gestos de leitura**: da história no discurso. Tradução de Bethania S. C. Mariani [et al.] 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997, p. 7-14.

_____, E. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. In. **RUA**: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp/NUCREDI. Campinas, SP, n. 1, p. 35-47, 1995.

PAYER, M. O. Linguagem e sociedade contemporânea – sujeito, mídia, mercado. In: **RUA**: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da criatividade da Unicamp – NUDECRI, Campinas, SP, n. 11, p. 09-25, março 2005.

PÊCHEUX, M. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni Orlandi. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

_____, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

_____, M. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. **Gestos de leitura**: da história no discurso. Tradução de Bethania S. C. Mariani [et al.] 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997, p. 55-66.

PEIXOTO, N. B. & OLALQUIAGA, M. C. O futuro do passado. In: OLIVEIRA, R. C. de (et al.) **Pós-modernidade**. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993, p. 74-88.

PLON, M. Análise do discurso (de Michel Pêcheux) vs Análise do inconsciente. In: INDURSKI, F.; FERREIRA, M. C. L. (org.) **Michel Pêcheux e a análise do discurso**: uma relação de nunca acabar. São Carlos, SP: Claraluz, 2005, p. 33-50.

PRYSTON, A. & CARRERO, R. Grand Canyon, Short Cuts, Magnólia. In: LOPES, D. (org.). **Cinema dos anos 90**. Chapecó: Argos, 2005, p. 61-80.

QUINTANA, M. **Poesias**. 7. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

RANCIÈRE, J. **Os nomes da história**: Ensaio de Poética do Saber. Tradução de Eduardo Guimarães e Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

SOUZA, A. de F. da C. **O percurso dos sentidos sobre a beleza através dos séculos**: uma análise discursiva. 2004. 223 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

FILMOGRAFIA:

CLUBE DA LUTA (1999). Título Original: *Fight Club*. Direção de David Fincher.