

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Fabio Gonçalves Fernandes

COLAPSO E REORGANIZAÇÃO: O *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E FIGHT CLUB* À LUZ DO MATERIALISMO LACANIANO

MARINGÁ – PR

2015

FABIO GONÇALVES FERNANDES

COLAPSO E REORGANIZAÇÃO: O *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E FIGHT CLUB* À LUZ DO MATERIALISMO LACANIANO

**Dissertação apresentada à
Universidade Estadual De Maringá,
como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em
Letras, área de concentração:
Estudos Literários.**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marisa Corrêa Silva

**MARINGÁ – PR
2015**

Para a minha família, que não mediu esforços para me proporcionar a melhor educação possível.

Para meus mestres, que estão em cada letra deste texto.

Para Vanessa, companheira inigualável, muito mais mulher que eu homem.

AGRADECIMENTOS

À professora doutora Marisa Corrêa Silva, por ter me conduzido pelos caminhos da orientação e pelo apoio inabalável que tornou possível a conclusão deste trabalho.

Às professoras Luzia Aparecida Berloff Tofalini e Heloisa Helou Doca, pelas sugestões valiosas e pela disposição em participar da banca examinadora.

Aos meus familiares, José Cicero Fernandes, Laide Gonçalves Fernandes, Alex Gonçalves Fernandes e Alexandro Gonçalves Fernandes, que contribuíram de forma incondicional em toda a minha formação como ser humano, e que não mediram esforços para que eu pudesse traçar o caminho dos estudos.

À Vanessa Aline, pelo apoio carinhoso, pela paciência interminável, pelo companheirismo admirável.

Aos meus amigos, Luigi Ricciardi, Fábio Marques, Reginaldo Pelicer, Cristiano Ribeiro, Hugo Castilho, Eduardo Ribeiro, Leonardo Ribeiro, Ana Paula Cunha, Fátima Calicchio, Maiara Usai Jardim, Beatriz Pazini, Jeferson Campos, Carla Kuhlewein, Kelly Brancalhão e Loraine Souza, que direta ou indiretamente me apoiaram e me inspiraram nos momentos mais difíceis para que eu seguisse adiante e pudesse concluir este trabalho.

Aos meus colegas de pesquisa e amigos generosos, Thays Pretti, Luigi Ricciardi e Diego Fascina, que, além do incentivo, auxiliaram-me na leitura e melhoramento do meu texto.

Aos professores Luzia Berloff Tofalini, Marisa Corrêa Silva, Evely Libanori,

Alexandre Flory e Liliam Marins, que foram fundamentais inspirações para que eu me dispusesse a seguir a carreira de pesquisa e docência. Aos mestres, com imenso carinho.

Aos autores José Saramago e Chuck Palahniuk que, através de sua arte, confortaram a minha existência mostrando que eu não estou sozinho no mundo.

A Slavoj Žižek, que me convidou a ver o mundo de outras formas.

Nem tudo o que parece, é, nem tudo o que é, o parece ser. Mas entre o ser e o parecer há sempre um ponto de entendimento, como se ser e parecer fossem dois planos inclinados que convergem e se unem. Há um declive, a possibilidade de escorregar nele e, assim acontecendo, chega-se ao ponto em que, ao mesmo tempo, se contacta com o ser e o parecer.

(José Saramago)

Only after disaster can we be resurrected. It's only after you've lost everything that you're free to do anything. Nothing is static, everything is evolving, everything is falling apart.

(Chuck Palahniuk)

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
INTRODUÇÃO.....	9
1. O MATERIALISMO LACANIANO.....	28
1.1 A tríade real-simbólico-imaginário.....	30
1.2 O grande outro.....	34
1.3 O capitonê.....	37
2. A DESTRUIÇÃO DO MUNDO SIMBÓLICO EM O ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA.....	39
2.1 O efeito ofuscante da contemplação do real.....	45
2.2 O processo de reconstrução do mundo simbólico.....	51
2.3 O Capitonê rumo ao clímax.....	52
3. O SIMBÓLICO EM COLAPSO EM FIGHT CLUB.....	59
3.1 A iminência da morte como contemplação do real.....	61
3.2 A paixão pelo real em fight club.....	64
3.3 marla como agente ressimbolizador.....	72
4. FIGHT CLUB, O ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E A REFLEXÃO SOBRE UM MUNDO EM CRISE.....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS.....	86

RESUMO

O presente trabalho objetiva refletir sobre os acontecimentos traumáticos existentes nos romances *O Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago e *Fight Club*, de Chuck Palahniuk, focalizando principalmente o colapso e a reestruturação da realidade nessas narrativas. Buscamos compreender os meios e as razões que levaram as personagens desses romances a experimentar a devastação da realidade socialmente organizada e como ocorre a reconstrução dessas realidades. A fim de compreender a relação entre sujeito e sociedade, lançamos mão de algumas ferramentas teóricas, como a tríade: Real, Simbólico e Imaginário, bem como os conceitos de Grande Outro e de Capitonê, instrumentos oriundos da psicanálise lacaniana e aqui relidos pelo prisma de Slavoj Žižek, cuja teoria, reunida sob a alcunha de materialismo lacaniano, propõe uma leitura de âmbito coletivo. Além disso, propomos um diálogo entre os dois romances no intento de melhor compreender a proximidade entre os textos, discutindo os meios e razões de tal contato.

Palavras-chave: *Ensaio Sobre a Cegueira*. *Fight Club*. Materialismo Lacaniano. Literatura Comparada.

ABSTRACT

This essay aims to reflect on existing traumatic events in the novels *Ensaio Sobre a Cegueira*, by José Saramago and *Fight Club*, by Chuck Palahniuk, mainly focusing on the collapse and restructuring of reality in these narratives. We will seek to understand the means and reasons that lead the characters of these novels to experience the ravages of organized social reality and how the reconstruction of these realities occurs. In order to understand the relationship between subject and society we will launch up some theoretical tools like the triad: Real, Symbolic and Imaginary, as well as the concepts of Big Other and Capitone, instruments coming from Lacanian psychoanalysis and reread here through the prism of Slavoj Žižek, whose materialism Lacanian, proposes a collective level reading. In addition, we will propose a dialogue between the two novels aiming to understand the closeness between the texts, discussing the means and reasons for this contact.

Keywords: *Ensaio Sobre a Cegueira*. *Fight Club*. Materialism Lacanian. Comparative Literature.

INTRODUÇÃO

José Saramago apresentou ao mundo o seu romance *Ensaio Sobre a Cegueira* na década de 1990, mais precisamente no ano de 1995. O escritor português entregou aos seus leitores um texto provocativo que abriu espaço para diversas possibilidades, interpretações e abordagens. Entretanto, *O Ensaio Sobre a Cegueira* não foi o primeiro sucesso literário do escritor português, que construiu uma brilhante carreira literária com uma obra vasta e consistente.

Nascido em Azinhaga, no ano de 1922, Saramago trabalhou como mecânico na juventude e posteriormente se aproximou do universo da escrita passando a trabalhar como jornalista, profissão que exerceu em diversos jornais, como o Diário de Notícias, no qual foi diretor.

Foi, desde sempre, grande leitor, o que contribuiu para que construísse enorme conhecimento sobre os mais variados assuntos. Sua curiosidade e paixão pela leitura o aproximou dos clássicos literários e o vasto conhecimento permitiu que Saramago constituísse sua rica obra sobre diversos temas. Os mais importantes foram a cegueira, a busca pela identidade, os temas bíblicos e acontecimentos históricos da Península Ibérica.

Saramago publicou diversos romances durante sua carreira. Dentre os mais conhecidos, podemos citar *Memorial do Convento*, de 1982; *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de 1984; *A Jangada de Pedra*, de 1986; *História do Cerco de Lisboa*, de 1989; *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de 1991; *Ensaio Sobre a Cegueira*, de 1995; *A Caverna*, de 2000 e *As Intermitências da Morte*, de 2005. Além desses e outros romances, o escritor também publicou contos, poesia, peças teatrais, crônicas, diários e memórias. A obra extensa e sólida rendeu a Saramago reconhecimento internacional, sendo um dos escritores de língua portuguesa mais traduzidos no mundo. Além disso, o sucesso rendeu importantes prêmios literários, como o Nobel de Literatura concedido em 1998 e o Prêmio Camões, recebido pelo escritor no ano de 1995.

Enquanto romancista, Saramago criou e aperfeiçoou um estilo original “marcado pela linguagem corrente, coloquial, sem rebuscamentos, que o vincula às impressões do dia-a-dia, tornando-se acessível a toda espécie de leitor” (MOISÉS, 2008, p. 525-6). O escritor buscou imprimir em suas linhas um estilo que o

aproximava das narrativas orais populares, marcado pela liberdade na construção dos parágrafos e organização das ideias, forte presença da oratória, dialética e retórica, o que reforçava o estilo persuasivo de seus narradores. Saramago deu voz marcante a muitos de seus personagens, abrindo mão de utilizar travessões antes de suas falas, buscando maior fluidez para o texto. Alternando a construção textual entre pequenos e grandes parágrafos o autor não se importava em se alongar no desenvolvimento de uma ideia ou argumento, uma vez que seus narradores pudessem expor com excelência alguma ideia.

Quanto aos temas, Saramago colocou o seu leitor contemporâneo em diálogo com questões históricas e filosóficas, e explorou as questões indenitárias tão delicadas num contexto finissecular. Em algumas ocasiões, o autor buscou no passado o subsídio para uma reflexão acerca da contemporaneidade, como bem captou Devalcir Leonardo (2008):

Nesse sentido, Saramago escreve sobre o passado, lança críticas e desmistifica a história oficial, escreve sobre o presente por meio de metáforas que desnudam a realidade, e escreve olhando para o futuro, na perspectiva de provocar em seus leitores constantes estranhamentos diante do cotidiano, proporcionando elementos para a compreensão das transformações do mundo moderno (LEONARDO, 2008 p.13).

Além dos motes históricos, Saramago explorou as polêmicas religiosas em alguns de seus textos, e o fez de maneira contundente. Embora tenha atraído a ira de setores religiosos, é interessante pontuar que as críticas que o escritor dirigiu ao cristianismo possibilitaram outras leituras acerca dos elementos sagrados da religiosidade cristã. Quevedo (2009) salienta que

na maioria de seus romances, Saramago ataca a religião, principalmente o Cristianismo, através da criação de personagens e enredos que visam à ridicularização e depreciação da instituição religiosa, bem como da versão da Igreja a respeito do evangelho. No romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), o autor busca descrever o Novo Testamento, apresentando um Jesus Cristo tão humano quanto qualquer outro homem, com as mesmas fraquezas e necessidades desse, tirando-lhe a divindade. Em seu romance, *Caim* (2009), José Saramago volta-se ao Antigo Testamento e procura recontar as histórias mais marcantes dessa parte da bíblia, atribuindo-lhes novas versões (QUEVEDO, 2009 s.p.).

Essa postura ateuista rendeu a Saramago muitas críticas em seu país de origem, o que, aliadas a outros acontecimentos, levaram o escritor português a buscar uma espécie de exílio e uma vida mais retirada nas Ilhas Canárias.

Tais polêmicas, entretanto, não abalaram o prestígio do escritor, que chegou a ver uma de suas obras adaptadas para o cinema. O *Ensaio Sobre a Cegueira* ganhou em 2008 uma versão cinematográfica. Dirigido pelo brasileiro Fernando Meirelles e distribuído no Brasil pela Fox Filmes, o longa foi originalmente denominado *Blindness*, e contou com um elenco de peso, incluindo estrelas como Julianne Moore, Mark Ruffalo, Gael García Bernal e Danny Glover. Saramago não apenas autorizou a adaptação de seu romance como também deu algumas contribuições, como quando exigiu que a cidade onde se passa a narrativa não tivesse nome e fosse um local genérico. O filme obteve relativo sucesso de público e crítica e o resultado final agradou o escritor.

Além de ser adaptado para o cinema, o romance tornou-se um sucesso estrondoso e foi traduzido para diversas línguas. Mas, afinal, do que se trata *O Ensaio Sobre a Cegueira*?

A narrativa tem início quando um homem, envolto em sua rotina habitual, fica cego sem motivo aparente, enquanto aguarda parado em frente a um semáforo com sinal vermelho. Gradativamente, outras pessoas tornam-se vítima do mesmo mal desconhecido, que logo é considerado uma epidemia de cegueira pelo governo. A característica diferente dessa cegueira é que, além da estranha forma de contaminação ou manifestação espontânea, os indivíduos relatam enxergar uma brancura infinita.

Visando controlar a situação, os poderes governamentais improvisam uma quarentena, instalada em um manicômio abandonado, para onde enviam os novos cegos. Esse local não possui os recursos suficientes para todos, e o número de novos cegos que chegam aumenta diariamente. Não tarda para que os conflitos emerjam e as características mais extremas da humanidade surjam nesse contexto problemático.

A vida em quarentena revela as características mais sórdidas e primitivas dos indivíduos que lá passam a habitar. Formam-se os grupos e, conseqüentemente, os conflitos. O narrador explora a violência e a falta de civilidade que cresce gradualmente com o passar do tempo. Há brigas por espaço e comida, assassinatos

e estupros que ocorrem de forma perturbadora.

A linguagem, o fluxo de consciência e os fatos narrados nesse romance conferem ao texto uma áurea de ensaio, como sugere seu próprio título. O texto se aproxima de uma narrativa que focaliza a incapacidade dos seres contemporâneos em enxergar sua essência e a dificuldade que os seres humanos têm para manter a civilidade em situações de crise. Em outras palavras, o romance pode ser lido como uma análise das características mais extremas do sujeito contemporâneo, que foram historicamente relegadas ao esquecimento, e como os indivíduos são incompetentes para confrontar seu egoísmo, seu individualismo, seus instintos primitivos e suas maiores fraquezas, principalmente em contextos críticos.

A maioria das análises acerca do romance focalizam o fenômeno da cegueira branca que assola as personagens da narrativa buscando compreender o acontecimento e propondo hipóteses variadas sobre como a doença coletiva poderia ser interpretada a partir do texto literário. Silva (2006), em dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro sob a orientação da professora Doutora Ângela Beatriz de Carvalho Faria, interpreta a cegueira coletiva como um fenômeno social e relaciona a doença a um tipo de distorção da realidade. É interessante ressaltar que a pesquisadora também relaciona a cegueira à loucura e alienação, e discute ainda como os governantes lidam com o estranho problema coletivo:

O fato é que, diante do desconhecido, ou daquilo que não se pode entender, muitas vezes se julga haver a loucura, em uma tentativa de eliminar uma afronta, um incômodo. É exatamente o que ocorre com os governantes do Ensaio sobre a cegueira no que diz respeito ao total desconhecimento acerca da cegueira branca da qual, a princípio, apenas alguns indivíduos são vítimas. Diante de um mal cujas causas são tão misteriosas quanto as da própria loucura, submetem tais “doentes” a uma quarentena que lhes é imposta - remetendo-nos ao que se costuma fazer aos loucos - confinando-os, por ironia, em um antigo hospício da cidade. Vemos, desta forma, que tudo o que é desconhecido e repellido por alguma razão precisa ser afastado ou até eliminado (os cegos que se rebelavam e tentavam questionar, chegando perto dos soldados, eram fuzilados). Tal atitude caracteriza, sem dúvida, uma forma de governo autoritarista e desigual. E se, em sua ficção, Saramago procura evidenciar os problemas de nossa realidade, ainda que por meio de situações extremas ou insólitas, vale aqui evidenciarmos o comportamento dos governos atuais, tentando detectar se não seriam na verdade ditaduras disfarçadas de democracia. E, vendo, poderemos talvez um dia “reparar” (consertar) o mundo (SILVA, 2006, p.24).

Desse modo, o romance saramaguiano abre espaço para o questionamento acerca da relação entre dominantes e dominados. É possível captar nas entrelinhas da narrativa a maneira perversa como as pessoas são segregadas da população em geral. O evento da cegueira desencadeia o pânico entre a população e o governo prepara uma quarentena para deixar os doentes à margem da sociedade, temendo a contaminação do resto da população. Entretanto, o confinamento dos cegos não parece ser uma medida resolutive, configurando-se apenas como um ocultamento do desconhecido. A cegueira branca pode ser lida como uma advertência sobre como os governos têm resolvido os desafios que emergem da complexa vida em sociedade, problemas que constantemente permanecem mal resolvidos, ou que mesmo depois de muito tempo seguem sem a reflexão e compreensão necessárias. Tomemos como exemplo clássico as mazelas que assombram o continente africano, as quais parecem pouco preocupar as grandes potências internacionais, desde que permaneçam longe e sejam um problema exclusivamente africano.

Carreira (2006)¹ indica que questionar as estruturas sociais é uma tendência na poética do escritor português. Saramago teria um constante diálogo com as relações de poder que permeiam as sociedades contemporâneas, como indica a pesquisadora:

Gostaria de lembrar que Saramago, como escritor marxista, politicamente engajado, e como homem de literatura, se instala no espaço de desconstrução e desvelamento da ideologia. Tomo por empréstimo a visão barthesiana do escritor, a fim de sintetizar o ponto de partida para a minha fala: “É escritor aquele para quem a linguagem constitui um problema, que experimenta a sua densidade, não simplesmente a sua instrumentalidade ou a sua beleza”. [i] É por meio da linguagem que Saramago tem manifestado o seu desconforto ante o desconcerto do mundo, expressando-o por meio da subversão das formas explícitas e ocultas do poder (CARREIRA, 2006, s.p).

Outras leituras lançam olhares curiosos para a universalidade do texto, ressaltando que a obra apresenta características genéricas quando se trata de

¹ Shirley de Souza Gomes CARREIRA, doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Pós-Doutora em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, possuindo ainda publicações relevantes nas áreas do pós-colonialismo, questões de identidade e de gênero e estudos culturais.

tempo e espaço, o que permite ao leitor uma maior maleabilidade de formatar o universo diegético à sua maneira no que diz respeito a quando e onde se passa a narrativa.

Carreira (2001) ainda explora a questão do não-lugar na construção de *O Ensaio Sobre a Cegueira*, quando afirma que,

no romance em questão, surpreende-nos a ausência das marcas usuais da historicidade. Não há sequer uma referência temporal que nos permita dizer com segurança em que momento histórico o mundo ficcional deve ser inserido. No entanto, a própria ausência de marcadores temporais permite-nos fazer reflexões acerca do seu significado. A percepção do tempo se faz sentir apenas na memória das personagens e nas observações do narrador [...] Ao criar um texto em que essas marcas de identificação espaço-temporal revelam-se enfraquecidas, Saramago faz dele um espelho onde o leitor poderá mirar-se e refletir sobre o seu papel, enquanto cidadão do mundo, na construção da história da humanidade (CARREIRA, 2001, s.p.).

Conrado (2012)² explica que essas características universais são marcas específicas de determinada fase de criação do autor português. O próprio escritor assumiu, em uma palestra em Turim em maio de 1998, que sua criação romanesca poderia ser dividida em dois momentos. O primeiro deles foi descrito por ele como a descrição superficial e externa de uma estátua, e abarca do romance *Manual de Pintura e Caligrafia* até o *Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Já o segundo momento foi descrito pelo escritor como mais profundo, quando ele se concentra no interior da estátua. Esse momento compreende os romances publicados após 1995.

Conrado elenca as principais características desse segundo momento e indica porque *O Ensaio Sobre a Cegueira* faz parte de tal fase:

Além do fato do trabalho com a linguagem discursiva mais próxima da oralidade – na qual a pontuação convencional de diálogos é descartada, tendo-se um discurso mais fluido, configurando um traço estilístico do autor a partir de suas obras dos anos 80 -, o seu constante questionamento sobre a formalidade e a arbitrariedade da língua, isto é, seus limites. Essa reflexão sobre os padrões da língua, bem como o interesse pela humanidade são temas característicos de

² Íris Selene CONRADO, doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e pesquisadora nas áreas da Literatura Portuguesa e do escritor José Saramago.

toda produção em geral do escritor português e, na fase 'pedra', esses caracteres são intensificados com a utilização do recurso alegórico. Esse recurso seria um modo que o artista encontrou para representar o indivíduo em uma sociedade em crise, caótica, em um momento em que se perdeu a referencialidade, isto é, em um mundo onde tudo é relativo, questionável e, portanto, um mundo em que a representação deste pelo romance tornou-se uma tarefa difícil. Além disso, tem-se ainda a questão de se tentar representar algo que está sendo vivido, o tempo presente e contemporâneo do autor, o que também dificulta o olhar. Portanto, o recurso da alegoria permite a generalização, tendendo a perspectiva universalista, e possibilitando a percepção um pouco mais distanciada do objeto, a fim de que se haja o enfrentamento e a reflexão quanto aos fatos: logo, Saramago consegue manter-se em seu viés humanístico, contudo em um olhar contemporâneo (CONRADO, 2012 p.62-3).

Há ainda leituras que evidenciam as características da personagem mulher do médico, analisando suas virtudes sob o prisma das teorias feministas. A participação da mulher do médico na trama é ponto basilar na constituição do romance, uma vez que a personagem toma para si a responsabilidade de guiar o grupo de pessoas focalizado pelo narrador. Embora não seja vítima da cegueira branca a mulher insiste em permanecer com o marido e, conseqüentemente, com o grupo, na quarentena imposta pelos governantes locais. Durante o desenvolvimento do romance, seu instinto maternal se evidencia, mas não só isso, vê-se a construção de uma personagem nobre, reta e fundamental para a sobrevivência de seus tutelados.

Marisa Correa Silva e Luís Claudio Ferreira Silva (2010), estudiosos dos temas Literatura Portuguesa e Materialismo Lacaniano, salientam que a construção da personagem não deve ser observada de um ponto de vista estereotipado, que prevê a mulher submissa, anulada e servil ao homem, trata-se de uma mulher de iniciativa e que age com independência, como aponta o pesquisador no excerto a seguir:

Tentando fazer uma leitura e tentando encaixá-la nos estereótipos femininos encontrados na literatura escrita por homens, ela bem se aproxima daquela cuja função é se anular perante aos outros, sendo pura e compreensiva (mesmo diante da traição do marido com a amiga), já que ela realmente se sacrifica pelos outros. Porém, ela é uma personagem que foge desses estereótipos. A Mulher do Médico age, faz com que as coisas aconteçam, fortalece-se e lidera todos em meio a uma sociedade patriarcal e imunda. Ela se rebela, enfrenta o perigo ao entrar na camarata dos bandidos para

assassinar seu líder. Vê-se que sua imunidade não é a razão que a faz líder, apenas reforça sua liderança dentro do manicômio e fora dele. Desde o início da obra, pode-se perceber sua determinação e convicção, ao se proclamar cega, mesmo não estando cega verdadeiramente, para acompanhar o marido até o manicômio (SILVA & SILVA, 2010, s.p.).

Essas são apenas algumas das abordagens que contemplam o romance *Ensaio Sobre a Cegueira*. As possibilidades que permeiam o texto de José Saramago demonstram a pluralidade de ideias presentes antes, durante e depois da gênese do romance. O *Ensaio sobre a Cegueira* abriu uma gama de possibilidades, a qual permite que muitos curiosos observem o mundo e reflitam as características da humanidade sob seu próprio ponto de interesse. Entretanto, é impossível não notar o incômodo que o narrador impõe ao leitor quando denuncia as abomináveis posturas que o ser humano pode adotar diante de uma situação crítica. O *Ensaio Sobre a Cegueira* demonstra, por meio de uma narrativa provocante e uma linguagem bem elaborada, que o ser humano não tem enxergado com a clareza necessária sua própria existência e sua relação com a sociedade.

Curiosamente, longe das terras europeias onde Saramago produzira seu romance, o estadunidense Chuck Palahniuk publicou *Fight Club* em 1996, narrativa que mexeu com os nervos do público norte-americano e atraiu a curiosidade de diversos críticos que enxergaram no romance uma crítica visceral ao modelo de vida nos Estados Unidos.

Além de *Fight Club*, Palahniuk publicou outros romances, contos e obras de ficção. Entre seus romances mais conhecidos, há *Survivor* de 1999 e *Choke* de 2001. Porém, seu livro mais popular é *Fight Club*, que alcançou grande sucesso de público e crítica, chegando a ser adaptado para o cinema pelo diretor David Fincher no ano de 1999. O longa é protagonizado por Brad Pitt, Edward Norton e Helena Bonham Carter, todos profissionais renomados no meio artístico. A narrativa fílmica, batizada com o mesmo nome de seu romance inspirador, mantém boa fidelidade ao texto, mas também traz sua originalidade provocante. O filme igualmente alcançou grande sucesso de público e crítica e tornou-se ícone *cult* em vários países. A repercussão do filme contribuiu para uma maior procura do romance, e ajudou a impulsionar a produção de uma continuação do romance. Intitulada *Fight Club 2*, a esperada sequência trouxe uma surpresa: veio em forma de *graphic novel* e foi fruto

de um trabalho em conjunto de Palahniuk e o ilustrador Cameron Stewart.

Além do fato coincidente de tanto *O Ensaio Sobre a Cegueira* e *Fight Club* terem recebido adaptações cinematográficas, há outro fato que aproxima os dois autores: assim como Saramago, Palahniuk também chegou a trabalhar como mecânico de automóveis e tornou-se jornalista.

As características mais marcantes de suas ficções são personagens geralmente marginalizadas e agressivas, narradores que relatam suas experiências na primeira pessoa e em *media res*. O estilo tende a ser direto, e conter frases de efeito repetidas como refrãos. Suas estruturas textuais tendem a aproximar o texto da oralidade e trazer fluência para a narrativa. Segundo Michel Minárik em sua dissertação de mestrado *Writing of Chuck Palahniuk – development and popular aspects*, orientada pelo Professor Doutor Stephen Paul Hardly e defendida em 2011, essas características ajudaram a consolidar o público leitor de Palahniuk:

The way Chuck Palahniuk writes is undoubtedly one of the crucial reasons for his success with younger readers and that including those who usually do not read any books. These people tend to prefer different forms of entertainment that the hi-tech modern world provides and find reading too slow, too complicated, too boring (MINÁRIK, p. 32, 2011).³

Como o próprio autor declarou no documentário *Postcards from the Future: The Chuck Palahniuk Documentary* (2003): “My commitment when I started writing was to write the kind of books that would bring the people back from music videos, from video games, back from movies and television and would serve them in the way that all those other forms of entertainment were serving them.”⁴

O sucesso de público e a relativa popularização do romance chamaram a atenção da crítica especializada. Consequentemente, a obra de Palahniuk, e principalmente seu romance *Fight Club*, passou a receber atenção de pesquisadores

³ A forma como Chuck Palahniuk escreve é, sem dúvida, uma das razões cruciais do seu sucesso com jovens leitores incluindo aqueles que geralmente não leem livros. Essas pessoas tendem a preferir formas diferentes de entretenimento, relacionadas ao mundo da alta tecnologia, e acham a leitura muito lenta, muito complicada, muito entediante. (MINÁRIK, p. 32, 2011, tradução nossa)

⁴ Meu compromisso, quando comecei a escrever, era escrever o tipo de livros que resgatasse o público dos vídeos musicais, dos vídeo games, dos filmes e da televisão e que os livros fossem úteis para essas pessoas da mesma forma que todas essas formas de entretenimento eram. (Tradução nossa)

das áreas literárias. As críticas mais contundentes que permeiam o romance de Palahniuk são as denúncias relacionadas à fragilidade em que se encontrava a juventude daquele país. A personagem Tyler abusa da acidez para descrever a frustração de uma geração, e agride exaustivamente o consumismo exagerado que, em seu ponto de vista, seria uma fuga superficial, uma tentativa de compensar uma falta maior na vida daqueles jovens.

Antonio Claudio da Silva Barros e Cássia Torres de Carvalho Carvalho (2011), estudiosos das relações entre cinema, literatura e comunicação, comentam esse sentimento coletivo e os desdobramentos que esse incômodo traz à narrativa:

Essa visão do consumismo como um bálsamo pressupõe um desconforto a ser resolvido, mas de onde vem esse incômodo? Vem da derrocada do afeto num mundo cada vez mais voltado para valores materiais. Essa é a situação do narrador: “Desde a faculdade que eu faço amigos. Eles se casam. Eu os perco”. Já que não tem amigos, ele assiste a Friends na TV. O homem procura grupos de apoio a doentes terminais por recomendação médica, mas lá encontra um último refúgio onde pode obter atenção sincera, e se encanta com a receptividade dos frequentadores, que realmente ouvem o que as pessoas têm a dizer e realmente se importam umas com as outras. Por se verem todas na mesma situação (à beira da morte), essas pessoas mudam a perspectiva que têm da vida; passam a se importar não só com elas próprias, mas também com quem está passando pelos mesmos problemas. O narrador (que não é um doente terminal, mas os colegas de grupo não sabem disso), acostumado com uma vida sem afeto, acaba se viciando nesse contato, ao qual atribui a cura provisória da sua insônia. Nesses grupos ele conseguia relaxar e chorar, e dessa forma expor seus sentimentos e fragilidades (DA SILVA BARROS & CARVALHO, 2011, s.p.).

Aqui fica clara a denúncia que o narrador de Palahniuk explora nas páginas de seu romance. A superficialidade das relações humanas e a banalidade das relações materiais são alvos constantes no decorrer da narrativa. Desse modo, o próprio narrador inicia sua jornada buscando alternativas para experimentar uma vida mais autêntica. Entretanto, a busca por grupos de auxílio mútuo parece não ser suficiente para que a vida do narrador mude de fato, talvez por ser uma saída baseada em mentiras, uma vez que a presença do narrador nos grupos é uma fraude.

A análise do pesquisador tcheco Filip Tomášek (2003) chama a atenção para o caminho que o narrador traça em busca de uma vida menos superficial. O

pesquisador demarca o momento exato em que o narrador deixa uma condição de ostracismo e passa a ser agente de sua própria história:

The first step towards becoming a better person with a purpose in life is thus trading all the personal belongings and cherished possessions for something more lasting, profound and authentic. That is why the turning point in the narrator's life comes after the explosion which completely destroys his home as well as the entire collection of his delicate furnishings. Self-destruction becomes a way to self-improvement. The chains of materialism are broken and the path to the new life is clear. It is time for the main, nameless character to experience the real emotions and escape from the frustration of senseless life and invented values, the frustration which made him create Tyler Durden (TOMÁŠEK, 2003, p. 68).⁵

Portanto, segundo esse ponto de vista, a ideia de uma vida mais independente e desvinculada de valores superficiais teria de estar desassociada de bens materiais, sendo necessária uma destruição propriamente dita de tudo aquilo que remete ao consumismo desnecessário. Desse modo, a destruição do apartamento decorado com mobílias caras e objetos inúteis seria o primeiro golpe para partir as correntes de uma vida vazia e rasa.

Outro ponto que é frequentemente abordado nas análises acerca do romance de Palahniuk está relacionado à perda e recuperação da masculinidade: as personagens masculinas passam por situações que remetem à castração. Tomášek (2003) também contempla esse assunto no trecho a seguir:

Fight Club portrays men who are both gaining and losing their masculinity. At first, there are crying and broken men suffering from testicular cancer. The same motif appears later in a different context, when the enemies of Project Mayhem are threatened with castration. There are support groups where its attendants are repeatedly taught to escape from the pain, not to "even think of the word" (75), versus the utterly masculine experiences of fight clubs, in which the

⁵ O primeiro passo para se tornar uma pessoa melhor com um propósito na vida é, portanto, trocar todos os pertences pessoais e as posses estimadas por algo mais duradouro, profundo e autêntico. É por isso que o marco da virada na vida do narrador vem depois da explosão que destrói completamente a sua casa, bem como todas as suas delicadas coleções de móveis. Autodestruição torna-se uma forma de autoaperfeiçoamento. As correntes do materialismo estão quebradas e o caminho para uma nova vida está livre. É hora de a personagem principal sem nome experimentar as emoções reais e escapar da frustração da vida sem sentido e dos valores inventados, a frustração que o fez criar Tyler Durden. (TOMÁŠEK, 2003, p. 68, tradução nossa)

members learn to bear the pain, to focus on it and face it (TOMÁŠEK, 2003, p. 70).⁶

Embora a questão da castração realmente pareça ser recorrente na narrativa, devemos ser cautelosos ao relacionar masculinidade e força. Resistência à dor não é uma característica estritamente masculina, nem mesmo uma questão de gênero. Se por um lado um grupo de homens resiste aos ferimentos causados por brigas em um clube da luta, não devemos esquecer que mulheres resistem às indescritíveis dores do parto, por exemplo.

Além disso, aqui cabe frisar que temos uma leitura diferente acerca da castração no romance. Acreditamos que, no contexto de *Fight Club*, esse fenômeno pode ser lido como uma castração simbólica, assunto que abordaremos mais profundamente no capítulo dedicado à análise do romance.

Tomášek (2003) também reflete acerca dos intuitos dos clubes que surgem ao longo da narrativa. Fica claro para o leitor que não se objetiva a prática de alguma arte marcial ou competição entre lutadores. É explícito que não há intencionalidade de vencer o oponente. Na verdade, a existência de algum oponente real pode até ser questionada, como exposto a seguir:

The main aim of the fights in *Fight Club* is not winning or losing because the fighters do not fight their opponents, they deal with anything that they hate or disagree with. Even the reward which they gain from the physical and intense event is different from other displays of violence. There is a certain calmness and ease with the world, emphasized with the mutual respect of the fighters who shake hands, compliment each other on the fight and may become best friends. It is an authentic and cleansing experience which “doesn’t happen in words” (51) (TOMÁŠEK, 2003, p. 72).⁷

⁶ *Fight Club* retrata homens que estão ganhando e perdendo sua masculinidade. Inicialmente, há homens destruídos sofrendo de câncer testicular. O mesmo tema aparece mais tarde em um contexto diferente, quando os inimigos do Project Mayhem são ameaçados de castração. Existem grupos de apoio em que seus participantes são frequentemente ensinados a escapar da dor, eles não devem “sequer pensar na palavra” (75) postura que difere das experiências completamente masculinas dos clubes de luta em que os membros aprendem a suportar a dor, para concentrar-se nela e enfrenta-la. (TOMÁŠEK, 2003, p. 70, tradução nossa)

⁷ O objetivo central das lutas no *Clube da Luta* não é vencer ou perder pois os lutadores não lutam contra seus oponentes, eles enfrentam alguma coisa que eles odeiam ou discordam. Mesmo a recompensa que eles recebem a partir do evento físico e intenso é diferente de outras manifestações de violência. Há uma certa calma e facilidade com o mundo,

As lutas marcam os embates dos lutadores contra seus medos e sua frustração para com o mundo e a sociedade da qual fazem parte, de modo que o oponente a ser superado pareça ser o incômodo latente que a angústia traz às personagens do romance.

Curiosamente, outro fator que atrai a curiosidade dos pesquisadores é a universalidade do texto de Palahniuk. As fronteiras geográficas são reduzidas em *Fight Club*. Embora haja descrições de objetos e situações que possam ser identificadas como pertencentes a determinados contextos, o texto deixa uma abertura que pode fazer o leitor imaginar diversos lugares no mundo.

The narrator of *Fight Club* lives at first in a cozy condominium, later moving to stay with his friend Tyler in an old, dilapidated house on Paper Street. That is the complete information, as far as the location is concerned. The town remains anonymous (although it is probably one of the biggest American cities, since it has the tallest building in the world). The address is not to be specified, which is the same rule that applies to the character of the narrator. Thus, the story could happen everywhere and, more importantly, to everybody. The unidentified narrator may borrow every single reader's identity and make the impact of the story all the more powerful (TOMÁŠEK, 2003, p. 74).⁸

A impressão de um contexto genérico é ampliada com a construção de um protagonista sem nome e que deixa transparecer muito pouco de suas características físicas. Tanto em *O Ensaio Sobre a Cegueira* como em *Fight Club*, a história poderia ser transportada para vários contextos diferentes e ser vivenciada por diversos indivíduos.

ênfaticamente com o respeito mútuo dos lutadores que apertam as mãos, cumprimentam uns aos outros na luta e podem tornar-se melhores amigos. É uma experiência autêntica que “não acontece em palavras” (51). (TOMÁŠEK, 2003, p. 72, tradução nossa)

⁸ O narrador de *O Clube da Luta* vive primeiramente em um condomínio aconchegante, depois muda-se para ficar com seu amigo Tyler em uma velha casa em ruínas localizada na Paper Street. Essa é toda a informação que temos sobre o endereço. A cidade permanece anônima (embora provavelmente seja uma das maiores cidades americanas, uma vez que tem o edifício mais alto do mundo). O endereço não é especificado, regra também aplicada a personagem narrador. Assim, a história poderia acontecer em qualquer lugar e, mais importante, com qualquer pessoa. O narrador não identificado pode tomar emprestado a identidade de cada leitor e tornar o impacto da história ainda mais poderoso. (TOMÁŠEK, 2003, p. 74, tradução nossa)

Há ainda as análises que focalizaram o romance de Palahniuk sob o prisma do existencialismo e aproximaram o texto das discussões filosóficas. Dentre tais interessantes leituras, há a de Stephen Wenley (2011), que relaciona *Fight Club* a tópicos de filosofia em sua dissertação de mestrado, tomando os eventos na vida do protagonista como uma fuga da inautenticidade que paira sobre sua vida cotidiana:

The existential journey undertaken by the narrator in *Fight Club* begins with his sense of the absurdity of the world and life's apparent meaninglessness. Initially, the narrator is a lonely, unhappy, young urban professional, who hates his soul sapping job and appears to suffer from insomnia. This insomnia heightens his alienation from other people and everyday reality, his existence becoming an "out-of-body experience" in which "Everything is so far away, a copy of a copy of a copy [...] you can't touch anything and nothing can touch you" (19, 21) (WENLEY, 2011, p. 44).⁹

Novamente, toca-se no ponto da superficialidade, já mencionado anteriormente. Entretanto, em sua pesquisa, Wenley se concentra em uma análise à luz das ideias divulgadas por Martin Heidegger, que desenvolveu teorias acerca da vida autêntica e inautêntica. Desse modo, Wenley (2011) acredita que os clubes da luta traziam a possibilidade de seus membros experimentarem a autenticidade por meio da autodestruição:

The formation of fight club allows the narrator to react against the absurdity and meaninglessness of popular culture and society by embracing self-destruction in order to facilitate the creation of authenticity [...] The violent fight club gatherings, where men engage in one-on-one fist fights until either man submits, can be understood as a hyper-masculinized version of the "therapeutic physical contact" of the support groups (20). The benefits of the support groups, which had made the narrator feel "more alive than I'd ever felt" (22), are superseded by fight club: "You aren't alive anywhere like you're alive at fight club" (51). He has moved from finding life by simulating death, to reincarnation through brutalizing the flesh in order to "feel saved" (WENLEY, 2011, p 51).¹⁰

⁹ A jornada existencial empreendida pelo narrador em *Clube da Luta* começa com sua percepção sobre a insensatez do mundo e a aparente falta de sentido da vida. Inicialmente, o narrador é um jovem profissional urbano, infeliz e solitário que odeia seu trabalho frustrante e parece sofrer de insônia. Esta insônia aumenta seu distanciamento das outras pessoas e da realidade cotidiana, sua existência torna-se uma experiência "fora-do-corpo" em que "Tudo é tão longe, uma cópia de uma cópia de uma cópia [...] você não pode tocar em nada e nada pode tocar você". (19,21). (WENLEY, 2011, p 44, tradução nossa)

¹⁰ A formação do clube da luta permite ao narrador reagir contra a insensatez e falta de

Diante de todas essas perspectivas de leitura, interpretação e análise dos dois romances citados a pouco, enxergamos uma possibilidade de diálogo entre as narrativas. Em nosso ponto de vista, parece haver um eixo que permite a comparação crítica entre os dois livros. Nos dois casos, por exemplo, o fenômeno do caos coletivo se faz presente, assim como o desarranjo social que ocorre espontaneamente em um caso e propositalmente em outro. As estruturas da sociedade parecem não funcionar bem e os narradores dos dois romances refletem e questionam sobre as fragilidades e falhas do sistema do qual os indivíduos do ocidente fazem parte.

Entretanto, como proceder para focalizar as duas obras comparativamente? Para isso pensamos ser necessária uma breve explanação sobre as teorias acerca da literatura comparada. Buscamos, então, subsídio em Nitrini (1997) para discutir brevemente alguns aspectos desse tipo de abordagem. Segundo a autora, a comparação entre literaturas é tão antiga quanto a própria literatura, retomando, por exemplo, os contextos gregos e romanos de produção artística. Nesse sentido, bastava apenas que existissem literaturas diferentes para que também surgisse a necessidade de compará-las.

Porém, as concepções mais formais de literatura comparada surgem paralelamente ao nascimento das nações europeias. Entender as características da literatura criada por escritores de determinada região nesse contexto poderia contribuir inclusive para compreender a formação da identidade nacional de cada povo.

Sendo assim, analisar literaturas produzidas em diferentes contextos culturais poderia ajudar a compreender as particularidades de cada nação, num processo de oposição e comparação, como aponta a autora:

sentido da cultura popular e da sociedade adotando a autodestruição, a fim de facilitar a criação de autenticidade [...] Os violentos encontros do clube da luta, onde os homens se envolvem em lutas um contra um utilizando apenas os punhos até que um dos homens desista, podem ser entendidos como versões hipermasculinizadas do “contato físico terapêutico” dos grupos de apoio [...] Os benefícios dos grupos de apoio, que tinham feito o narrador sentir-se “mais vivo do que nunca”, são substituídos pelo clube da luta: “Você não está vivo em qualquer lugar como você está vivo no clube da luta”. Ele mudou encontrando vida ao simular a morte, reencarnando através da brutalização da carne, a fim de “se sentir salvo” (WENLEY, 2011, p. 51, tradução nossa)

Ao referir-se ao espírito de uma nação ou de um povo e sugerir que é possível delinear-se como o mesmo pode influenciar um escritor de uma outra cultura, Philarète Casles o faz, numa das primeiras tentativas de definir a literatura comparada, sob o signo de uma pintura idealista da harmonia literária internacional, bem em consonância com a mentalidade cosmopolita da época, cultivada para contrabalançar as tendências a cerradas interiorizações, próprias de um contexto de criação de nações. Convém lembrar que o termo “literatura comparada” surgiu justamente no período de formação das nações, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacional estava sendo discutida em toda a Europa. Portanto, desde suas origens, a literatura comparada acha-se em íntima conexão com a política (NITRINI, 1997, p. 21).

Tieghem (1951), alternativamente, acredita que os contornos da literatura comparada vão além da observação e oposição entre culturas e nações. Para ele, a literatura comparada merece autonomia, uma vez que com ela podemos compreender as influências que certas literaturas exercem sobre outras, em forma, conteúdo e estilo. Em outras palavras, a literatura comparada pode nos dizer o que uma literatura trouxe de outras literaturas com as quais tenha se relacionado.

De um ponto de vista mais formal, houve duas primeiras grandes escolas que abordaram a literatura comparada. A primeira delas foi a escola francesa, que se ateve mais aos estudos de comparação entre literaturas de contextos diferentes, tendo também grande foco na historicidade. A segunda escola ficou conhecida como americana, e passou a contemplar também estudos que focalizavam dois autores ou mesmo duas obras concebidas em um mesmo contexto.

Entretanto, para nosso trabalho, é de extrema importância o resgate das posições mais severas dos críticos René Wellek e René Etiemble. Segundo Nitrini (1997), Wellek trouxe uma perspectiva mais focada para o campo da literatura comparada. Ele advertiu que as análises deveriam centrar-se na arte literária, concentrando-se no estilo e no tema, deixando de lado as proposições acerca de influências entre escritores e contemplando as obras com perspectivas históricas. Etiemble, por outro lado, julgou válidas as abordagens que poderiam verificar influências entre autores, inclusive deixando clara a possibilidade de a influência ocorrer indiretamente. Além disso, é digno de nota, ainda que não relacionado ao nosso trabalho em específico, a particularidade de Etiemble ter chamado atenção para o fato de que os estudos de literatura comparada estavam limitados apenas aos

Estados Unidos e Europa, excluindo, conseqüentemente, as literaturas das Américas do Sul e Central, África, e de outros países considerados de "terceiro mundo".

Portanto, sob as premissas dos críticos da literatura comparada, parece ser legítima a abordagem que tome dois romances, geograficamente distantes em sua produção, acreditando haver um eixo possível de comparação entre eles. No nosso caso, não tomaremos os autores como objeto de análise, mas sim textos específicos. São objetos de nossa análise *O Ensaio Sobre a Cegueira* e *Fight Club*, que chegaram a seu público leitor praticamente ao mesmo tempo, havendo apenas um ano de diferença entre a publicação dos dois textos.

Como consequência do pequeno distanciamento espacial, não acreditamos ter havido influência por parte de Jose Saramago no texto de Palahniuk, ou vice-versa, ou, no mínimo, não indiretamente. Mas então, o que nos leva a propor a comparação entre esses dois romances?

Silva (2010), ao ler Umberto Eco, traz à tona uma resposta para essa pergunta:

Umberto Eco faz uma leitura interessante, em seu livro *Sobre a Literatura* (2003), afirmando que o conceito de influência entre dois autores pode-se dar de duas maneiras. A primeira quando um escritor A precede dado escritor B cronologicamente, onde se tem, então, B lendo A e recebendo dele influência, consciente ou inconscientemente [...] A segunda possibilidade, segundo o teórico italiano, é quando o escritor A e o escritor B escreveram no mesmo período. Ele propõe um triângulo onde os escritores A e B formam a base, enquanto um X, que pode representar a cultura universal, por exemplo, forma o terceiro ângulo, triângulo no qual ambos os escritores estão expostos ao X. Eco cita ainda o *Zeitgeist*, que pode ser representado por esse X (SILVA, 2010 p.15).

Portanto, Eco, e posteriormente Silva, acreditam que há uma possibilidade de influência indireta na concepção literária, uma influência fruto de um pensamento coletivo de época. Não necessariamente devendo haver um diálogo direto entre dois escritores para que os mesmos criem textos literários que contemplem direta ou indiretamente as mesmas discussões. Esse fenômeno não respeitaria sequer barreiras geográficas, podendo estar ao alcance do *Zeitgeist* universal.

Assim, o próprio Eco explicita tal fenômeno em sua criação literária:

Tempos atrás reencontrei em antigas gavetas uma obra minha escrita aos dez anos, o diário de um mago que se apresentava como descobridor, colonizador e reformador de uma ilha do oceano Glacial Ártico, a Ghianda. Revista agora, ela parece uma história muito borgiana, mas é evidente que com a idade de dez anos eu não poderia ter lido Borges (ECO, 2003, p. 115).

O diálogo entre os textos de Eco e Borges é possível, mesmo que os dois não tenham lido um ao outro, porque há um pensamento coletivo que transcende características desta ou daquela nação. São reflexões que surgem em diversos locais do planeta ao mesmo tempo e que não necessitam umas das outras, surgindo espontaneamente frente aos acontecimentos do mundo.

Considerados os dois romances aqui analisados e levando em conta suas datas de publicação, chegaremos a um momento de vitória do capitalismo frente ao socialismo e o fim da guerra fria, bem como a constante corrida pela conquista dos bens materiais e a falência das relações interpessoais, elementos que formam um determinado "clima" ao qual todos no mundo estão mais ou menos sujeitos.

A partir dessa constatação, acreditamos ser possível ler, interpretar e analisar *O Ensaio Sobre a Cegueira* e *Fight Club* sob um mesmo olhar. As denúncias que acreditamos estar presentes nas duas narrativas parecem ser caras a todos seres humanos, sejam eles estadunidenses ou portugueses, e acreditamos que os narradores dos dois romances denunciam problemas similares.

A fim de desenvolver essa análise comparativa satisfatoriamente, discutiremos no primeiro capítulo questões relativas ao aparato teórico escolhido como suporte para esse trabalho. Nesse capítulo, trataremos brevemente de conceitos específicos oriundos da corrente de pensamento denominada Materialismo Lacaniano.

No segundo capítulo, trataremos do romance *O Ensaio Sobre a Cegueira*. Observaremos, assim, como se desenvolve a narrativa, como a forma e o conteúdo do texto podem auxiliar a nossa leitura e interpretação e, ainda, como a teoria em questão pode auxiliar na abordagem do romance.

A seguir, no capítulo três, trataremos especificamente do romance *Fight Club*, também à luz do Materialismo Lacaniano, buscando contemplar as facetas desafiadoras dessa narrativa.

No capítulo quatro, trataremos um diálogo direto e aberto entre os dois

romances a fim de compreender se há, de fato, alguma relação possível entre os textos, seja direta ou indiretamente. Nesse capítulo, levantaremos os pontos entre os quais possa haver similaridade, influência ou intercâmbio de ideias.

Por fim, apresentaremos as considerações finais desse diálogo e todos os resultados que venham a surgir a partir da reflexão proposta nesse trabalho. Mais especificamente, pretendemos explanar, nesse ponto, de modo mais direto e objetivo, os resultados colhidos durante a comparação entre os dois romances e como eles podem ou não dialogar e ainda, se esse diálogo pode ser auxiliado pela ferramenta teórica proposta por essa dissertação.

1. O MATERIALISMO LACANIANO

Os romances escolhidos como *corpus* literário deste trabalho não são novidades como objetos de análise literária. É possível nomear diversos trabalhos que abordaram competentemente os textos e que trouxeram contribuições valiosas para suas leituras e interpretações. Trouxemos, por exemplo alguns excertos de alguns deles na introdução deste trabalho.

Entretanto, além de um especial apreço pessoal, há outra razão fundamental e óbvia para que mais uma vez essas obras de José Saramago e Chuck Palahniuk se encontrem no centro de uma discussão crítica. Como visto há pouco em algumas das análises sobre *O Ensaio Sobre a Cegueira*, o texto se constitui sobre metáforas e simbologias que extrapolam as possibilidades semânticas das palavras e se expandem para muito além das páginas de um livro, abrindo espaço para as mais diversas leituras e interpretações. Já a fortuna crítica de *Fight Club* aponta que a narrativa deposita em suas entrelinhas reflexões profundas sobre a organização social que dita a vida dos seres humanos contemporâneos.

Embora haja vigorosos debates acerca desses romances, resolvemos propor uma análise que aborde o material literário por um prisma diferenciado. Tentaremos buscar nesse trabalho um olhar que contemple as nuances que não podem ser alcançadas por meio de vias teóricas mais tradicionais, pois, quando da escolha do *corpus* literário, acreditamos que estas, apesar de competentes, não poderiam elucidar as questões emergentes da leitura dos romances em sua totalidade. Desse modo, lançaremos aqui um olhar mais voltado à exceção que à regra, no intento de responder, satisfatoriamente, as provocações lançadas pelos narradores ao longo de suas narrativas.

Fez-se necessário, portanto, a busca por uma corrente teórica que fosse capaz de abranger os fenômenos culturais que emergem a partir das relações sociais e que são transportadas para o universo literário habilidosamente por meio dos elementos formais e temáticos.

Quando propostas análises referentes a essas relações, é imprescindível levar em consideração as contribuições que o materialismo histórico legou ao campo científico. Essa linha de pensamento, que teve como figuras principais Karl Marx e Friedrich Engels, buscou entender as relações entre as classes socialmente

organizadas principalmente por meio das questões históricas e econômicas, e como essas questões influenciavam as formas de pensar e as formas de interação entre os grupos sociais. Tal linha teórica foi competente para a elucidação de diversas questões que abarcaram as classes sociais, entretanto, não contemplava os aspectos individuais que constantemente surgem dissonantes à homogeneidade de grupos sociais.

Assim, necessitávamos também de aparato teórico que desse suporte a um olhar mais cuidadoso, não só aos grupos sociais, mas também às individualidades e aos fenômenos peculiares que fogem às generalizações coletivas. Buscamos então base teórica em uma linha de estudos que tem constantemente dialogado com questões sociais, sem deixar, porém, de contemplar os aspectos subjetivos que constituem indivíduos e grupos. A essa ferramenta dá-se o nome de materialismo lacaniano.

O materialismo lacaniano é uma corrente filosófica proveniente de diálogos entre teóricos contemporâneos como o esloveno Slavoj Žižek (1949-), o marroquino Alain Badiou (1937-) e teorias consagradas como as de Jacques Lacan (1901-1981). Ressalte-se que tal ferramenta teórica se constrói também a partir de conceitos lacanianos, inicialmente referentes ao ambiente da psicanálise clínica, mas que, por meio dessa nova abordagem, têm sido aplicados a grupos sociais, partindo assim do individual para o coletivo.

Mais especificamente, neste trabalho focalizaremos um recorte de tal teoria, que contempla principalmente a releitura feita por Slavoj Žižek acerca dos conceitos lacanianos de Real, Simbólico e Imaginário, além das noções de Grande Outro e Capitonê, instâncias de extrema importância na análise de algumas relações que se dão entre sujeito e sociedade no romance *O Ensaio Sobre a Cegueira*.

Jacques Lacan, como grande pensador, influenciou e ilumina ainda nos dias atuais pensadores nas áreas da filosofia e psicanálise. O filósofo esloveno Slavoj Žižek, ao reler a obra de Lacan, transformou-a em instrumento poderoso para descrever relações políticas, culturais e para repensar o entendimento “consagrado” de obras de arte e de produtos da cultura de massa.

As contribuições de Žižek para o campo teórico permitem um diálogo vigoroso entre as manifestações artísticas e as manifestações culturais e sociais que as permeiam, pois se configura também como uma teoria que dialoga profundamente

com as correntes marxistas. Segundo Silva (2009 p.211), o materialismo lacaniano surge do contato entre a teoria psicanalítica lacaniana e o materialismo histórico de Marx.

Entretanto, esse novo olhar, que contempla o diálogo entre materialismo marxista e psicanálise lacaniana, extrapola as análises individuais e projeta as concepções lacanianas para uma observação coletiva, na tentativa de melhor compreender as problemáticas das relações sociais que não se encontram evidentes, mas sim diluídas dentro dos diversos grupos sociais. Em outras palavras, essa nova corrente busca contemplar as exceções que desafiam as generalizações quando da reflexão acerca das redes de relações culturais.

A seguir, buscaremos uma explanação clara e objetiva do que vem a ser o Real, o Simbólico e o Imaginário. É também por meio dessas três instâncias que o materialismo lacaniano busca refletir sobre a relação entre sujeito e universo, bem como as implicações dessa relação na constituição de indivíduos e da coletividade.

1.1 A TRÍADE REAL-SIMBÓLICO-IMAGINÁRIO

Em *Como ler Lacan* (2010), Žižek desenvolve considerações acerca dos conceitos de Real, Simbólico e Imaginário e explica que essas instâncias estão intimamente ligadas. O teórico explica que o Real não deve ser confundido com realidade, uma vez que, para Žižek, Real é o que se encontra para além da realidade, é o que existe, sendo, porém, intangível; aquilo que é impossível de ser expressado por meio de palavras. Ele acredita, ainda, que o contato com o Real provoca um trauma no sujeito, o qual precisará passar por um processo de ressimbolização (SILVA, 2009, p.213) como forma de superação do trauma. Sugere também que o Real seja indizível, podendo “irromper na vida do sujeito através de um evento traumático, seja ele físico ou psicológico”.

A ressimbolização está ligada à instância do Simbólico, que engloba desde o universo palpável às palavras do sujeito. Simbólico é, então, aquilo que o sujeito consegue dominar por meio de sua fala, aquilo que o faz experimentar uma noção de controle sobre seu universo. Além disso, Žižek (2010, p.73) aponta que a manutenção do Simbólico pode servir como um “alívio” para o sujeito e a “própria realidade pode funcionar como uma fuga de um encontro com o real” (ŽIŽEK, 2010,

p.73).

Há uma relação íntima entre o Simbólico e o Imaginário, sendo as duas instâncias muito próximas, embora o Simbólico tenha uma forte relação com a linguagem e o Imaginário seja mais intimamente ligado aos conceitos sonoros, imagéticos, visuais etc. O Imaginário trabalha com as relações conceituais feitas mentalmente a partir do contato entre o sujeito e algum sentido que possa remeter a algum conceito ideológico.

Tanto as relações individuais quanto as coletivas são importantes neste trabalho. Pensando nisso, utilizaremos um exemplo que acreditamos clarear o entendimento acerca da tríade conceitual.

Quando se pensa no coletivo brasileiro, várias características podem vir à mente, e uma palavra que provavelmente sempre estará intimamente ligada à constituição coletiva do cidadão brasileiro é o futebol. Antunes (2004) aponta que

o futebol é um dos elementos mais importantes na construção do imaginário popular do que significa ser brasileiro. As imagens coletivas da “tragédia” de 1950, com a perda do título no Maracanã, contra o Uruguai; a glória do campeonato mundial de 1958, na Suécia; e o êxtase vivido pela população com o tricampeonato, em 1970, no México, foram, em boa parte, fundamentadas ideológica e esteticamente por cronistas como José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues (ANTUNES, 2004).

Sabe-se que o Brasil é uma potência desse desporto. Além de importante polo criador e exportador de ótimos atletas, é também o país que mais vezes venceu a mais importante competição mundial de futebol. Entretanto, um evento negativo marcou profundamente a história do futebol brasileiro e vem sendo frequentemente lembrado por várias gerações. Retratado em diversos filmes e livros, é material que figura até mesmo em estudos socioculturais. Trata-se do episódio que ficou conhecido como “Maracanaço” de 1950.

Naquele ano, o Brasil sediou pela primeira vez uma Copa do Mundo de futebol, esporte que já naquela época gozava de extrema popularidade, principalmente em território brasileiro. Essa competição incentivou a construção do Maracanã, então o maior estádio do mundo, que era também motivo de grande orgulho nacional. Criou-se nesse período uma atmosfera de exagerado otimismo e senso patriótico. Com o início do torneio, o entusiasmo cresceu devido às grandes

vitórias conquistadas pela seleção brasileira de futebol dentro de campo: logo na primeira fase da competição o time brasileiro eliminou a então poderosa seleção da Iugoslávia.

Carnaval fora de época, marchinhas cantaroladas no Maracanã e a certeza que a Copa seria conquistada pela Seleção transformavam o ambiente carioca numa festa única e, de acordo com as testemunhas, inesquecível (MARTINS, 2011, p. 30).

Na fase final, a seleção do Brasil venceu por larga vantagem de gols as fortes seleções da Suécia e Espanha, fato que deu a confiança absoluta do título. Diversos relatos contam que a imprensa da época dava como certa e clara a vitória brasileira,

Mas o jornal que melhor estampou o clima de otimismo e que mais motivou os uruguaios foi *O Mundo*. A primeira página do periódico do dia anterior ao jogo era direta: trazia uma foto dos onze jogadores titulares da Seleção Brasileira, lado a lado, com o seguinte dizer acima: “Estes são os campeões do mundo!” (MARTINS, 2011, p. 33).

Jules Rimet, o então presidente da FIFA, órgão responsável pela organização do evento, teria ensaiado um discurso em língua portuguesa para parabenizar a equipe e o povo brasileiro. O clima, segundo os relatos da época, era de completa convicção do êxito brasileiro. Aparentemente, sequer se cogitava a possibilidade de uma vitória uruguaia, tamanha era a descrença na derrota brasileira. Porém, em seu último jogo, quando a seleção brasileira precisava apenas de um empate contra a desacreditada seleção uruguaia, a seleção celeste, como ficou conhecida, surpreendentemente venceu o time brasileiro em um Maracanã lotado, com cerca de duzentos mil torcedores, em sua imensa maioria brasileiros.

O resultado dessa derrota foi uma descoberta violentamente dolorosa para o povo brasileiro. A derrota poderia ocorrer, diferente do que se pensava antes da realização da partida, e de fato ela ocorreu.

Nesse contexto, o futebol expressava a síntese racial e cultural representativa da nacionalidade brasileira. No entanto, a euforia do povo pela certeza da vitória na partida final, grandemente insuflada pela imprensa, potencializou o choque pela inesperada derrota para os uruguaios, no dia 16 de julho, que ficaria guardado na memória do futebol brasileiro como uma data de tristes lembranças (ANTUNES, 2004, p. 39).

O desastroso acontecimento descortinou uma realidade possível, mas que, naquele momento, parecia incrivelmente ficcional. Segundo diversos relatos, o silêncio que sucedeu a derrota brasileira foi sepulcral. Nelson Rodrigues descreveu o evento como “a Hiroshima Brasileira”. Alcides Ghiggia, uruguaio autor do gol que deu a vitória à Celeste, teria descrito também o silêncio que tomou conta do estádio lotado como algo surpreendentemente incrível.

Mas por que uma derrota que naturalmente poderia ocorrer, uma vez que a seleção uruguaia havia chegado ao último jogo com condições de vencer o título, fato que demonstrara sua qualidade, teria um efeito tão devastador sobre a sociedade brasileira? Porque a derrota não fazia parte do universo simbólico do imaginário brasileiro, porém, era possível no campo Real. A instância simbólica que havia se constituído ao longo da competição ignorava a possibilidade – que na verdade sempre existiu – da derrota.

Costa (2008) indica que essa atmosfera foi gradativamente se construindo até o momento do jogo.

A cobertura da imprensa nacional, nos dias que precedem o confronto, possui um tom celebratório que visa, antes de tudo, enaltecer o grande feito dos nossos jogadores. Raramente é lembrado que enfrentaríamos um adversário e que o mesmo já havia sido campeão mundial. “Tudo preparado para a vitória!”, assim dizia a manchete do *Jornal dos Sports* do dia 15/07/1950, deixando claro que o Uruguai era apenas um detalhe, um simples coadjuvante em nossa festa (COSTA, 2008, s.p.).

A derrota então não fez irromper uma nova realidade, mas apenas colocou o povo brasileiro frente a um dos panoramas possíveis naquele contexto que, entretanto, havia deixado de existir no sistema simbólico de boa parte dos brasileiros, principalmente àqueles presentes no estádio do Maracanã no dia dezesseis de julho de 1950. Segundo as configurações simbólicas do imaginário popular brasileiro, a derrota para o Uruguai não fazia parte de sua realidade, logo era inexistente nas instâncias Simbólica e Imaginária.

Aquilo que não pertence à rede das relações simbólicas e imaginárias é indizível e inimaginável. Portanto, para o sujeito, há uma impossibilidade de organizar a instância Real gramaticalmente por meio da linguagem. Desse modo, podemos interpretar a postura atônita do povo brasileiro frente à derrota futebolística

sem precedentes como o encontro com o Real.

Na impossibilidade de se expressar simbolicamente, - e imaginariamente - e, em consequência, linguisticamente, o silêncio tomou conta da multidão que presenciou o fracasso esportivo, tanto pela emoção como pela incapacidade de se expressar frente a um evento tão inacreditável, que viria a desestabilizar seu universo simbólico e imaginário.

Costa reitera ainda que

talvez por isso os vilões sejam tão importantes nas explicações dos fracassos da seleção brasileira em Copas do Mundo. Os vilões se transformaram em personagens imprescindíveis às explicações dos nossos fracassos, principalmente os ocorridos em Copas do Mundo. A pergunta “Por que o Brasil perdeu?”, que serve de mote principal às narrativas da derrota, é quase sempre respondida através das figuras vilânicas, afinal são seus erros e sua “desastrada” presença em campo que justificam o insucesso da seleção (COSTA, 2008, s.p.).

Uma vez que o sujeito se depara com a instância Real, é necessário que ele ressimbolize o evento para que este possa ser agregado à rede simbólica e imaginária. O indivíduo precisa dominar o fenômeno pela linguagem para que só então seja capaz de superar o desconforto. Uma maneira de entender e simbolizar o acontecimento trágico do Maracanazo foi aceitar a derrota, mas, para isso, fez-se necessário atribuir a culpa da derrota a determinadas personagens do evento. Desse modo, criaram-se os vilões de 1950, os quais foram responsabilizados pelo desastre.

1.2 O GRANDE OUTRO

Há ainda dois conceitos importantes que lançaremos mão: o primeiro deles auxiliará na compreensão da construção simbólica das personagens dos romances em foco e é denominado “Grande Outro”. Esse conceito é uma instância que “tudo sabe”, algo que, de certa forma, fiscaliza as atitudes do sujeito perante as convenções sociais vigentes.

As ferramentas para a instauração do Grande Outro existem antes de nós. Se pararmos para pensar sobre nós mesmos, como nos constituímos enquanto sujeito,

o caminho que traçamos para chegar até onde estamos, fatalmente passará por nossa cabeça uma enormidade de situações e experiências que podem nos ajudar a entender os motivos que nos levaram a ser como somos. As relações culturais que estão à nossa volta têm muita influência sobre como pensamos, agimos e nos moldamos como indivíduos.

Muitas vezes, não temos a opção de fazer escolhas sobre nossas características subjetivas e várias de nossas particularidades já foram escolhidas independentemente de nossa vontade. Se regredirmos mais ainda, perceberemos que, mesmo antes de nascermos, muito sobre nós já havia sido construído. Nosso nome, por exemplo, a palavra com que os outros indivíduos irão se referir a nós pelo resto de nossas vidas é comumente escolhido e definido antes de chegarmos a esse mundo.

Quando nos damos conta das relações que organizam o mundo em que vivemos, passamos a entender que se trata de um ambiente gramaticalmente organizado que existe e que funciona independente de nossa existência. Desde muito cedo somos educados a internalizar regras de convívio social e entender o funcionamento das relações entre os sujeitos. Daí também surge uma experiência muito dolorosa para o ser humano, entender que nós não somos uma extensão do universo, mas sim que estamos destacados dele e em contato constante com outros indivíduos que também não o são.

A influência dessas regras que organizam a constituição social se alicerça de tal forma no interior do sujeito que ele passa a tomar a conduta que acredita ser prevista e adequada segundo esse código, praticamente como uma voz divina, sentindo constantemente a influência de uma vigilância onipresente que tende a regular suas atitudes e conduta.

Nas palavras de Silva (2009, p. 214), ao parafrasear Žižek (2006), o Grande Outro – ou Outro, apenas – é

uma instância onipresente, criada pelo indivíduo no processo de separar a si próprio do resto do mundo, ou seja, no processo de individualização. Ele é invisível, mas está sempre em torno de nós. Por exemplo, quando alguns amigos estão juntos e todos sabem um segredo vergonhoso de um deles. Enquanto ninguém toca no assunto, eles estão à vontade, conversando e fazendo piadas. De repente, um deles deixa escapar uma referência ao segredo. Imediatamente, todos ficam constrangidos. Por que, se todos já

sabiam do assunto? Segundo Lacan, é porque agora o Outro sabe.

Entretanto, o Grande Outro só toma o *status* de sentinela com o aval do próprio sujeito, pois sua existência é subordinada à crença por parte do indivíduo. Essa entidade só existe “na medida em que sujeitos *agem como se ele existisse*” (ŽIŽEK, 2010, p. 18), ainda que o façam sem perceber.

Percebe-se aqui a relação íntima entre a instância Simbólica e o Grande Outro. É a partir da rede simbólica construída pelo sujeito que o Grande Outro recebe seus contornos. São as nossas estruturas simbólicas que produzem essa entidade vigilante.

É no convívio social que essa instância registra as possibilidades de conduta aceitáveis. Aquilo que não está inscrito no Grande Outro não é parte de nossa rede simbólica. Conseqüentemente, para que uma nova conduta seja parte de nossa gramática social, deve ser inscrita no Grande Outro.

Žižek utiliza como exemplo o suicídio de um prefeito alemão,

que, no início de 1945, quando o exército americano ocupou sua cidade e o forçou a visitar o campo de concentração próximo, suicidou-se imediatamente depois de voltar: não porque ignorasse o que era feito em nome do regime a que servia, e que, tendo de enfrentar a verdade, matou-se por não poder suportá-la; pelo contrário, ele sabia de praticamente tudo – quem não sabia era o grande Outro, a ordem das aparências sociais, e assim seu suicídio foi o ato último de hipocrisia, de *fingir* que não sabia. Matou-se para salvar as aparências de sua honesta ignorância (ŽIŽEK, 2003, p. 95).

Portanto, o Grande Outro transita entre as esferas individual e coletiva. É na relação com o outro que o indivíduo observa como deve agir ou deixar de agir, o que é aceito ou não, segundo os preceitos do convívio social; como um sujeito deve portar-se nas mais diversas situações, o que é motivo de orgulho ou vergonha, o que é considerado uma falha ou um êxito etc.

Por que é comum soltarmos uma interjeição do tipo “ops”, em tom de constrangimento, quando tropeçamos em algum obstáculo mesmo quando andamos sozinhos por alguma rua? Porque o Grande Outro sabe que nós falhamos. Ora, não haveria necessidade de se constranger uma vez que não houve testemunha de nossa falha, porém essa instância virtual registrou o nosso erro.

1.3 O CAPITONÊ

Outro conceito que também será de grande utilidade para o desenvolvimento deste trabalho é o Capitonê. Uma espécie de auxiliador na amarração da realidade do sujeito. Segundo Silva (2009, p. 214), trata-se do

“ponto de amarração do sentido”, um momento em que um determinado conjunto de significados parece parar de deslizar sob os significantes e adquirir sentidos fixos, seguros. O capitonê assemelha-se ao Significante Mestre, na medida em que cria uma versão coesa da realidade indizível; por isso, os dois termos são usados como sinônimos.

Trata-se de uma metáfora utilizada por Lacan e reaproveitada por Žižek. Em seu sentido comum, Capitonê é uma técnica pela qual uma costureira pode unir entre si duas partes de tecido, realizando, inclusive, uma diagramação gráfica que propicia a delimitação de formas geométricas e orgânicas, ou seja, funciona como um ponto de amarração entre partes difusas que, enquanto separadas, parecem não constituir coisa alguma, mas que, depois de ligadas, passam a integrar um todo palpável e compreensível.

Essa ideia, quando transportada para o campo da linguagem, ajuda a compreender as relações linguísticas traçadas entre sujeitos que interagem entre si e as relações estruturais da linguagem que ocorrem no próprio interior do sujeito. Em um de seus seminários, Lacan resgata conceitos cunhados por Saussure em seus estudos voltados para a linguagem e exemplifica como o ponto de Capitonê interfere na relação entre a cadeia significante e a cadeia significado.

No Seminário sobre As formações do Inconsciente, Lacan considera o ponto de capitonê como o meio de enfocar as relações entre a “cadeia significante e a cadeia significada”: é claro, por exemplo, que se eu começo uma frase, vocês não compreendem seu sentido a não ser quando a tiver terminado, pois é totalmente necessário (é a definição da frase) que eu tenha dito sua última palavra para que vocês compreendam a primeira ([1957-1958], 1998, p. 15) (SCHAFFER; FLORES; BARBISAN, 2002, p. 321).

Há por exemplo uma diferença muito perceptível entre as frases “eu pratico” e “eu pratico esportes”. Quando alguém diz apenas “eu pratico” falta alguma coisa

para que o interlocutor entenda plenamente o que o locutor está tentando exteriorizar, seja um contexto de diálogo ou a ausência de outro elemento. Mas quando alguém diz “eu pratico esportes”, fica clara a ideia que está sendo transmitida. Desse modo, a última palavra empregada, “esportes”, é o ponto de amarração da frase, é ela que clarifica o conteúdo da mensagem e faz com que a mensagem se torne completamente compreensível.

Se o Capitonê está tão intimamente ligado à questão da organização e da compreensão da linguagem, é importante entender a sua relação próxima com as instâncias do Real, Simbólico e Imaginário. Quando entra em contato com o Real, o indivíduo tem sua rede simbólica e imaginária desestruturada e precisa se recompor por meio de uma ressimbolização de sua realidade. É nesse ponto que o Capitonê pode contribuir para que, em face do Real que surge incompreensível perante suas referências de linguagem, o sujeito possa assimilar toda essa nova constituição de mundo que parece intangível à sua compreensão. Em outras palavras, o Capitonê é o nó de significação que amarra e dá uma inteligibilidade a essa nova realidade que se constitui diante do indivíduo.

2. A DESTRUIÇÃO DO MUNDO SIMBÓLICO EM O ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

Num dia qualquer, em uma esquina qualquer, parado em frente a um semáforo, um homem comum percebe-se cego de repente. Desesperado pela brancura que lhe ofusca a visão, permanece assustado e imóvel dentro do próprio veículo, que causa mais um dentre os tantos transtornos no tráfego de uma grande cidade. Assim começa o romance de José Saramago, *O Ensaio Sobre a Cegueira*, publicado no ano de 1995. A trama é iniciada a partir de um pequeno foco de desordem, que já sugere ao leitor a situação caótica que pode vir a ser instaurada, a partir de uma pequena falha em uma frágil estrutura. A cegueira, que faz sua primeira vítima nas páginas iniciais do livro, posteriormente se espalha por toda parte, adquirindo *status* de epidemia.

Não se sabe exatamente como se inicia essa epidemia. O que chega ao conhecimento do leitor é que há um grupo de primeiros cegos, constituído por uma rapariga de óculos escuros, um ladrão de carros, o homem que fora vítima desse ladrão, um jovem rapazinho assustado, um médico oftalmologista e sua esposa, que, na verdade, não está acometida pela cegueira, mas que insiste em acompanhar o marido em toda a trama.

Quando o governo local toma conhecimento dos primeiros infectados, rapidamente prepara uma quarentena improvisada para tentar conter o surto. O grupo de cegos é enviado às instalações de um antigo manicômio, e lá permanece isolado do resto da população. Entretanto, este isolamento é ineficaz quando se trata de conter a epidemia, e a cada dia chegam outros novos cegos para serem isolados na quarentena. Rapidamente, o antigo manicômio se torna insuficiente para acomodar tantas pessoas.

Quando colocados em quarentena, os cegos são informados que terão de se organizar por conta própria, pois não há nenhum gestor externo devido ao risco de contaminação. Também há uma ameaça recorrente contra uma possível tentativa de fuga, de modo que os internos ficariam sob constante vigilância militar.

A partir dessa nova situação de vida, as pessoas começam a encontrar dificuldades de organização. A manutenção da higiene se torna difícil, a comida já não é suficiente e há problemas em relação ao racionamento e distribuição

alimentar. Começam a se organizar grupos. Um deles, encabeçado por um cego que possui uma arma de fogo, acaba por tomar o controle do prédio e colocar os outros grupos sob seu domínio.

As personagens gradativamente vão perdendo todo e qualquer senso de civilidade e começam a vivenciar o esfacelamento da sociedade em que viviam. A ética, a moral e quaisquer valores que não os do interesse próprio e imediato perdem totalmente o sentido para esses indivíduos.

É desse contexto que emergem as características mais instintivas dos seres humanos. O narrador saramaguiano explora a bestialidade humana, que se escancara em um contexto que leva homens e mulheres aos seus limites. Essa abordagem narrativa revela facetas essencialmente humanas, que por muitas vezes parecem ser esquecidas ou maquiadas pelas convenções sociais.

Acreditamos que esse romance funciona como uma alegoria da tríade Real, Simbólico e Imaginário. É por meio de seus elementos formais e temáticos que a narrativa reconstitui, por meio da ficção, o processo que vai do colapso à reformulação do referencial de funcionamento social das personagens, que nessa narrativa representam simplesmente genéricos indivíduos contemporâneos.

O texto de José Saramago recorre a uma doença simbólica interessante para demonstrar a falência repentina de um sistema alimentado por uma falsa – e raramente questionada – sensação de solidez estrutural, que se mostra facilmente abalável, mas que não deixa de trazer à tona um impacto surpreendente. Trata-se da cegueira branca, um surto de contaminação que compromete a nitidez da leitura, primeiramente individual e posteriormente coletiva, do mundo.

A característica principal desse evento é curiosa: os infectados descrevem essa cegueira como sendo branca, o que se opõe ao ideário popular da cegueira como escuridão permanente. A perplexidade das personagens face a essa nova condição é explicitada logo no capítulo inicial do livro, quando o primeiro infectado, ao ser conduzido para a sua casa por um voluntário mal-intencionado, descreve desesperadamente sua experiência de desconforto:

Não vejo, não vejo, murmurava entre o choro, Diga-me onde mora, pediu o outro. Pelas janelas do carro espreitavam caras vorazes, gulosas da novidade. O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é

assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco (SARAMAGO, 1995 p. 13).

As curiosidades e particularidades desse evento que move a narrativa, assim como a maneira como o narrador explora o assunto, nos permitiu interpretar a cegueira como metáfora de algo que está para além do sentido primário do termo. Entendendo a cegueira branca metaforicamente, podemos considerar essa doença não como a falta, mas como o excesso de visão, algo que não impede as pessoas de verem, mas algo que parece comprometer a leitura da realidade por parte dos indivíduos.

Podemos inferir, a partir da leitura do texto, que os indivíduos se depararam com a emergência de uma realidade que desafiou a compreensão de mundo do senso coletivo. O evento da cegueira descortinou características humanas que sempre existiram, mas que aparentemente haviam saído do campo de assimilação do ser humano comum.

Em outras palavras, no universo diegético de *O Ensaio Sobre a Cegueira* as personagens não deixaram de ver, mas não são mais capazes de decodificar o mundo que as cerca, pois este se apresenta tão ofuscante que dificulta a delimitação dos contornos do mundo em que vivem os seres humanos. A partir desse raciocínio, podemos inferir que a cegueira que compromete a competência da visão também afeta a capacidade de leitura de mundo, no sentido mais amplo do termo.

Žižek aponta que

o inconsciente está estruturado como uma linguagem. [...] Há que entender o ser humano pela linguagem. [...] o próprio inconsciente obedece à sua própria gramática e lógica: o inconsciente fala e pensa. O inconsciente não é terreno exclusivo de pulsões violentas que devem ser domadas pelo eu, mas o lugar onde uma verdade traumática fala abertamente (ŽIŽEK, 2010, p.9).

Portanto, podemos entender que todo o sujeito é constituído pela linguagem. Antes de ser externalizada, a linguagem já ocorre no próprio inconsciente, obedecendo sua própria gramática, termo usado aqui no sentido organizacional e funcional. Sem o desenvolvimento da linguagem seria impossível que o sujeito se posicionasse socialmente. Mais ainda, a falta da organização da linguagem seria a morte psicológica, uma vez que é a linguagem que sustenta o indivíduo no campo

Simbólico e propicia a interação psicológica entre o indivíduo e o mundo.

A cegueira branca é, nesse sentido, um lapso, uma falha de linguagem que se dá de forma massiva nas personagens da narrativa. Essas pessoas já não conseguem mais dialogar com o mundo que está escancarado à frente. O narrador do romance, durante toda a narrativa, esculpe a linguagem de forma extraordinária, e em uma de suas tantas colocações carregadas de sentido, acusa que, às personagens, falta enxergar e não apenas ver.

Silva (2010) ressalta que “o simbólico é o estágio no qual cada um estrutura uma série de códigos, leis e proibições, diretamente responsáveis pela socialização do indivíduo”. A partir desse raciocínio, podemos inferir que, se a instância simbólica do indivíduo estiver abalada, haverá sérias dificuldades em suas relações sociais, pois o sujeito experimentará um abalo também em suas estruturas referenciais, tendo dificuldade em assimilar o funcionamento do universo ao seu entorno.

Silva (2010) lembra ainda que

o simbólico é instaurado a partir da internalização do “nome do Pai” (em francês, *Nom du Père*, trocadilho entre “nome” (*nom*) e “não” (*non*), de modo que “nome do Pai” também significa a proibição paterna original: o incesto edípico). Esse é também o instante traumático da ruptura com a comunhão absoluta com a mãe (mãe e pai, para Lacan, não são necessariamente a mãe e pai biológicos, mas quaisquer entidades que operem funcionalmente como tais) (SILVA, 2010, p. 19, 20).

Portanto, há uma necessidade vital de que o indivíduo configure um universo simbólico coerente com a sua rede de relações, pois a falta desse referencial pode ser desastrosa para a constituição psicológica do sujeito. A instauração do Simbólico é essencial para que o indivíduo possa gerenciar sua posição frente à vida em sociedade.

À medida que o sujeito se afasta do campo Simbólico, faz-se necessária a reconfiguração de sua relação com o mundo e, conseqüentemente, com o Grande Outro, pois não há mais as normas que regem a linguagem nem a conduta, nem mesmo o autopolicimento provocado pela crença em uma instância reguladora.

Assim, propomos que o romance *Ensaio Sobre a Cegueira* se inicia a partir da desestruturação da instância Simbólica. Acreditamos que os eventos que desestabilizam a ordem social na narrativa desestruturam também a instância

Simbólica que sustenta as personagens no universo narrativo. Essa interpretação pode ser aprofundada se notarmos que, no texto, quanto mais os sujeitos se distanciam da condição Simbólica, menos eles agem sob a vigilância do Grande Outro.

Diversos são os momentos em que podemos notar a construção romanesca se articulando sobre ajustes e desajustes de realidades, tal como os conceitos teóricos já explanados aqui. Se partirmos de uma análise puramente estrutural podemos ler o início do contágio da cegueira como o nó da narrativa. Franco Junior (2005) conceitua que nó é

(..) o fato que interrompe o fluxo da situação inicial da narrativa, criando um problema ou obstáculo que deverá ser resolvido. O nó é o que dá origem ao conflito dramático de uma narrativa. Ele evidencia que só há uma história a ser contada porque uma crise se instalou em determinada situação, exigindo que se tente resolvê-la de modo a reequilibrar o que ela desestabilizou. Isso, no entanto, não significa necessariamente o retorno à mesma situação inicial, pois, quase sempre, o desenvolvimento do conflito dramático faz com que a situação de equilíbrio final da história seja diferente da sua situação de origem (FRANCO JUNIOR, 2005 p.43).

Desse modo, podemos interpretar o surgimento da cegueira branca como o nó da narrativa e também como a porta de entrada para o contato imediato com o Real, pois tanto um quanto outro marcam a perturbação da ordem, que era confortável em seu estado de “normalidade”.

Esse desequilíbrio pode ser percebido tanto nas ações quanto no desenvolvimento das personagens: o contato com essa nova situação instaurada a partir do surto de cegueira promove uma desordem na constituição supostamente natural das coisas, de modo que, a partir desse contato com o Real, são relatadas diversas situações que denunciam a crise organizacional.

O médico, por exemplo, em certo momento, já dividindo a quarentena com sua esposa e outros membros do grupo, cede a um impulso descabido e fulminante e se entrega inconsequentemente a um ato sexual com a “rapariga dos óculos escuros”, em uma situação arriscada, na qual sua esposa poderia facilmente tomar conhecimento da traição:

Assim estava quando viu o marido levantar-se e, de olhos fixos,

como um sonâmbulo, dirigir-se à cama da rapariga dos óculos escuros. Não fez um gesto para o deter. De pé, sem se mexer, viu como ele levantava as cobertas e depois se deitava ao lado dela, como a rapariga despertou e o recebeu sem protesto, como as duas bocas se buscaram e encontraram, e depois o que tinha de suceder sucedeu, o prazer de um, o prazer do outro (SARAMAGO, 1995, p. 171).

Pelo menos o médico tinha plena ciência de que sua mulher ainda podia enxergar, e que certamente presenciaria o adultério explícito.

Deitados no catre estreito, não podiam imaginar que estavam a ser observados, o médico decerto que sim, subitamente inquieto, estaria a mulher, perguntou-se, andaria aí pelos corredores como todas as noites, fez um movimento para voltar à sua cama, mas uma voz disse, Não te levantes (SARAMAGO, 1995, p. 172).

Entretanto, com o esfacelamento de seu universo Simbólico, o médico não se sentiu mais sob a vigilância do Grande Outro, cedendo a impulsos inconsequentes. Ele e a rapariga sequer entenderam o próprio ato, a propósito, o entendimento do acontecido naquele momento estava além de suas capacidades de compreensão, como explicitado no trecho a seguir:

ele ia falar, talvez repetir que não sabia o que lhe tinha dado, mas a voz disse, Se não disseres nada compreenderei melhor. A rapariga dos óculos escuros começou a chorar, Que infelizes somos nós, murmurava, e depois, Eu também quis, eu também quis, o senhor doutor não tem culpa, Cala-te, disse suavemente a mulher do médico, calemo-nos todos, há ocasiões em que as palavras não servem de nada (SARAMAGO, 1995, p. 172).

A partir da internação dos infectados, diversas passagens do romance podem soar inaceitáveis e inacreditáveis para o ideário mais civilizado de alguns leitores. O narrador constantemente compara a situação vivida pelas personagens no manicômio como um retorno às dimensões mais primitivas. Há excrementos por toda a parte, os indivíduos não mais se preocupam em urinar ou defecar fora da vista de outras pessoas, nem mesmo o sexo necessita mais ser um ato particular. Aos olhos das coordenadas simbólicas do leitor comum, a descrição criada pelo narrador pode parecer extremamente obscena. Em nossa interpretação, o universo criado pelo romance apresenta uma situação caótica em que os indivíduos não mais agem sob

a influência do Grande Outro.

Esse esfacelamento do universo Simbólico traz à tona uma realidade que parece ser negada e rejeitada pela tradição da constituição de civilidade. Aos olhos das sociedades ditas civilizadas, assuntos referentes às nossas necessidades fisiológicas estão recheados de constrangimento, ainda que sejam características naturais do ser humano. A sexualidade, por exemplo, e, mais especificamente, o ato sexual, são temas polêmicos para diversos povos, o que configura uma incoerência, pois é, no mínimo, nosso modo de reprodução e perpetuação da espécie.

Outro exemplo são as atrocidades cometidas por dominadores contra dominados, as quais, em maior ou menor escala, são recorrentes na história humana e podem ser verificadas ainda hoje em diversas comunidades ao redor do globo. Porém, enquanto atrocidades (despidas de um discurso justificador de “conquista”, “civilização” etc.) não são motivos de orgulho para nenhuma nação, de modo a serem lidas com certo incômodo quando expostas em uma narrativa.

Ora, esses e outros temas que surgem durante o texto apenas explicitam situações que hoje, devido a históricas convenções culturais, mantêm-se relegadas à marginalidade. Tudo isso que nos é apresentado é obsceno, ou seja, consiste naquilo que fica “fora de cena” e que devemos fingir não ver nem reconhecer – ainda que faça parte da “cena”, ou seja, da realidade. É o que a personagem Médico acusa quando divaga sobre as condições em que vivem no manicômio: “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são, disse o médico” (SARAMAGO, 1995 p. 128).

Portanto, entendemos que o surgimento da cegueira branca, além de configurar o nó da narrativa, configura também o ponto de desestruturação do Simbólico e conseqüentemente a porta que colocará os indivíduos em contato com o Real.

2.1 O EFEITO OFUSCANTE DA CONTEMPLAÇÃO DO REAL

Podemos relacionar a situação de realidade explícita instaurada a partir da contaminação coletiva – exposta anteriormente – com o contato por parte das personagens com a instância Real – essa instância que abala as estruturas simbólicas do sujeito e o arrasta para uma zona de desconforto, onde o indivíduo se

depara com uma realidade assustadora com a qual ainda não sabe lidar.

Entretanto, como mencionado brevemente na introdução deste trabalho, o Real não é uma instância inédita, um fenômeno que surge instantaneamente: é algo que existe independentemente de os sujeitos jamais passarem por qualquer experiência que os ponha em contato com ele. É algo que fascina por sua dimensão inalcançável e que, ao mesmo tempo, nos assusta por nossa impossibilidade de tratá-lo por meio de linguagem, uma vez que se trata de algo que ainda não está incorporado ao nosso universo simbólico. O Real se faz presente nas fissuras que as instâncias Simbólica e Imaginária fatalmente deixam emergir.

A partir dessa conceitualização, podemos interpretar a cegueira branca como uma entrada para o campo do Real. A partir de algum evento desconhecido, características da humanidade que estariam fora de cena explicitaram-se e os sujeitos experimentaram o contato com algo que já existia, mas que os próprios ainda não haviam se dado conta, como acusa a rapariga dos óculos escuros no trecho a seguir:

O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui (SARAMAGO, 1995, p. 131).

É ainda uma condição onde as palavras, no uso em que as habituamos, não servem para muito – o que faz com que se torne ainda mais relevante o fato de a rapariga não dar seu nome, nem se definir com nada mais além da cegueira que então a afetava. As palavras com as quais a sociedade estava acostumada, espaço de atuação do Simbólico, não serviam nesse momento. É uma contemplação indizível. A instância Real descortina características humanas que transportam o homem pós-moderno civilizado às condições primárias da humanidade. Pouco a pouco testemunhamos a dissolução de conceitos que são considerados pilares para a boa organização e manutenção da vida em sociedade.

Quando a comida já não é mais suficiente na quarentena a qual estão submetidas as personagens, essas demonstram que os alicerces da considerada civilidade e dos bons modos estão a desmoronar. Pistas disso são os constantes conflitos que passam a ocorrer entre os internos na disputa por alimento:

O que devíamos fazer era levar a comida toda para o refeitório, cada camarata eleger três para fazer a divisão, com seis pessoas a contar não haveria perigo de enganos nem de traulhices, E como vamos nós saber que estão a falar a verdade quando os outros disserem na nossa camarata somos tantos, Estamos a lidar com gente honesta, E isso, também foi dito pelo outro, Não, isto digo eu, Ó cavalheiro, o que nós somos de verdade aqui é pessoas com fome (SARAMAGO, 1995, p.103).

Nesse trecho, é possível verificar que o conceito de honestidade, que goza de tanta admiração nas sociedades contemporâneas, também não é mais aplicável àquela situação em que estavam vivendo os infectados. O narrador e as personagens indicam que a falta de comida pode fazer com que o indivíduo se dispa de suas melhores características altruístas. O racionamento de alimentos que gradativamente se torna mais desesperador revela facetas obscuras do ser humano.

É interessante enfatizar, ainda, os absurdos que se sucedem após os cegos de uma determinada camarata, munidos de uma arma de fogo, tomarem para si o controle da distribuição de alimentos:

O da pistola continuou, Está dito e não há volta atrás, a partir de hoje seremos nós a governar a comida, ficam todos avisados, e que ninguém tenha a ideia de ir lá fora busca-la, vamos pôr guardas nesta entrada, sofrerão as consequências de qualquer tentativa de ir contra as ordens, a comida passa a ser vendida, quem quiser comer paga [...] Cada camarata nomeará dois responsáveis, esses ficam encarregados de recolher os valores, todos os valores, seja qual for a sua natureza, dinheiro, jóias, anéis, pulseiras, brincos, relógios, o que lá tiverem, e levam tudo (SARAMAGO, 1995, p.140).

Obviamente que as fontes de valores iriam se esgotar brevemente, estando os cegos confinados em um hospício. Daí que os ladrões de comida passam a exigir as mulheres de cada camarata em troca de comida, deixando de lado todo e qualquer valor ético e moral visando apenas sua satisfação carnal primitiva e instintiva:

Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres. Esta inesperada, ainda que não de todo insólita, exigência causou a indignação que é fácil imaginar, os aturdidos emissários que vieram com a ordem voltaram logo lá para comunicar que as camaratas, as três da direita e as duas da esquerda, sem exceção dos cegos e

cegas que dormiam no chão, haviam decidido, por unanimidade, não acatar a degradante imposição [...] A resposta foi curta e seca, Se não nos trouxerem mulheres, não comem (SARAMAGO, 1995, p.165).

Sem se importar se os outros cegos fossem morrer de fome ou não, o grupo dominante buscava apenas a satisfação das vontades pessoais, impondo aos outros grupos a vexatória exigência de que suas mulheres trocassem seus corpos por comida. O que os cegos malvados estão tentando é uma paródia perversa de ressimbolização. Frente ao Real da cegueira, eles desejam recriar o mesmo modelo de sociedade no qual viviam fora do asilo antes da cegueira: querem dinheiro, joias e, na falta disso, transformam as mulheres em corpos, mercantilizam-nas. A estrutura subjacente a essa tentativa de impor o poder pela arma é a de reproduzir a sociedade de consumo. O detalhe perverso é que no asilo ninguém produz nada: não existe classe trabalhadora, mas isso não impede que surjam opressores e oprimidos.

Outro conceito que se dissolve diante da impossibilidade de sua manutenção é a higiene. Diversos são os trechos do romance que descrevem com detalhes a angústia das personagens ao se depararem com a impossibilidade de se higienizar de acordo com seus preceitos básicos de limpeza. No texto, com o passar do tempo, tornam-se menos constrangedoras necessidades básicas humanas que em determinados contextos de normalidade são consideradas até obscenas. Outra vez tomamos emprestada a experiência relatada pelo narrador do médico que se encontra em uma situação que beira a humilhação:

O médico suspirou, a conveniência ia ser difícil. Encaminhava-se já para a camarata quando sentiu uma forte necessidade de evacuar [...] Engasgou-se no caminho duas vezes, angustiado porque a necessidade apertava cada vez mais, e já estava nas últimas instâncias da urgência quando pôde enfim baixar as calças e agachar-se na retrete turca. O fedor asfixiava. Tinha a impressão de haver pisado uma pasta mole, os excrementos de alguém que não acertara com o buraco da retrete ou que resolvera aliviar-se sem querer saber de mais de respeito [...] Vamos endoidecer de horror, pensou. Depois quis limpar-se, mas não havia papel [...] Sentiu-se infeliz, desgraçado a mais não poder dominar-se, começou a chorar silenciosamente (SARAMAGO, 1995, p. 96-7).

Esse acontecimento faz o médico experimentar os limites de sua impotência

diante do panorama em que se encontra, a contemplação da realidade a qual ele está exposto é visceral e assustadora, em uma de suas reflexões, relaciona a experiência que está vivenciando na quarentena a uma zoomorfização iminente:

A situação não chegou a tornar-se indecente, sê-lo-ia realmente, um homem naquela figura, decomposto, mas no último instante, movido por um desconcertante sentimento de pudor, o médico tinha subido as calças. Depois baixou-as, quando calculou que estaria sozinho, mas não foi a tempo, sabia que estava sujo, sujo como não se lembrava de ter estado alguma vez na vida. Há muitas maneiras de tornar-se animal, pensou, esta é só a primeira delas. Porém, não se podia queixar muito, ainda tinha quem não se importasse de o limpar (SARAMAGO, 1995, p.97).

O médico fala sob um pressuposto ingênuo que o distancia erroneamente da condição animal, ora, nunca deixamos de ser animais, o somos com nossas próprias características e temos outras tantas em comum a diversas outras espécies, mas nunca deixamos de viver sob a condição animal. Podemos perceber nesse trecho que o médico se choca ao se deparar com uma realidade que sempre existiu, mas que por influências socioculturais, tornou-se relegada, esquecida, virtual.

Barbáries como estupros, assassinatos, roubo de alimentos são apenas os reflexos do homem desprovido de sua civilidade. O narrador saramaguiano apresenta um mundo em que as leis são extintas e o ser humano existe sem o código de conduta instaurado pelo universo Simbólico. Entretanto, o narrador deixa claro que nada do que está descortinado no romance é alheio ao ser humano, pelo contrário, tudo o que ocorre no confinamento é fruto de características presentes na própria constituição do homem e da mulher. Entre tantas características renegadas, porém recorrentes na formação humana, o narrador disserta acerca do egoísmo, e sobre como essa seria inerente ao ser humano:

Folguem portanto as mulheres das camaratas da ala direita, com o mal das minhas vizinhas posso eu bem, palavras que nenhuma disse, mas que todas pensaram, na verdade ainda está por nascer o primeiro ser humano desprovido daquela segunda pele a que chamamos egoísmo, bem mais dura que a outra, que por qualquer coisa sangra (SARAMAGO, 1995, p. 169).

O contato com o Real pode ser percebido também diretamente na esfera da

narração. Em determinado momento o narrador, ciente de que as personagens têm sua rede simbólica abalada, intervém no relato do velho da venda preta por achar que este ainda não estaria linguisticamente competente o bastante para relatar acerca da epidemia de cegueira.

A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido da valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário (SARAMAGO, 1995, p.122).

Noutro trecho é possível verificar, também a partir de um relato do velho da venda preta, como esse momento está sendo traumático para as personagens da narrativa. O choque com o Real realça, além de uma realidade indizível, um misto de fascinação e medo, que as personagens costumam a dominar:

Ceguei quando estava a ver o meu olho cego, Que quer dizer, É muito simples, senti como se o interior da órbita vazia estivesse inflamado e tirei a venda para certificar-me, foi nesse momento que ceguei, Parece uma parábola, disse uma voz desconhecida, o olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência (SARAMAGO, 1995, p.129).

Gradativamente, o Real rompe com a fina malha de códigos culturais que esconde dos olhos sociais as características mais sombrias e egoístas do ser humano. Curiosamente, os primeiros sujeitos a se deparar com as substâncias que fogem do terreno Simbólico são enviados justamente a um manicômio, para que não contaminem outras pessoas com a sua cegueira:

Parece impossível, houve mesmo um ingénuo ou distraído que disse, Chame-se a polícia, talvez ali os houvesse, polícias, a cegueira já se sabe, não olha a mesteres e ofícios, mas um polícia cego não é o mesmo que um cego polícia, e quanto aos dois que conhecíamos, estes estão mortos e, com muito trabalho, enterrados. Impelida pela esperança absurda de uma autoridade que viesse restaurar no manicômio a paz perdida, fortalecer a justiça, devolver a tranquilidade, uma cega chegou-se conforme pôde à porta principal e gritou para os ares, Ajudem-nos, que estes estão a querer roubar-nos a comida (SARAMAGO, 1995 p.139).

Podemos interpretar ainda o manicômio como uma referência ao desajuste cognitivo que o abalo simbólico trouxe ao universo da narrativa, pois se trata de um local destinado a curar e pacientes com problemas mentais. A desestruturação do mundo refletiu na organização simbólica das personagens, e de certa forma, afetou a mentalidade de todos.

2.2 O PROCESSO DE RECONSTRUÇÃO DO MUNDO SIMBÓLICO

Instaurada a ruptura do *status quo*, não só as mazelas da humanidade são apresentadas ao leitor. Diante das várias situações vividas pelas personagens, testemunhamos também ações que refletem bondade, compaixão, e que transmitem esperança.

Ainda do ponto de vista estrutural, podemos aproximar esse momento com o desenvolvimento da narrativa, momento em que se busca a resolução dos problemas causados pelo conflito central e que culminará no clímax. É durante o desenvolvimento que as personagens habitarão desconfortavelmente a instância Real e buscarão gradativamente a ressimbolização e a reconstrução da normalidade.

Nesse sentido, as mulheres e as crianças recebem um carinho especial por parte do narrador, que deposita em tais personagens algumas sementes de reconforto frente a um ambiente tão desconfortante. Inclusive demonstrando que, em uma realidade colapsada, pouco valem os valores sociais atribuídos às diferentes classes sociais, condições físicas, etnias e até mesmo profissões de maior ou menor admiração.

A “rapariga dos óculos escuros” que, fora dos muros do manicômio, seria certamente julgada por se prostituir, desenvolve uma relação afetiva e trata com afeição maternal o rapazinho que se sente amedrontado sem a tutela da mãe. Longe das convenções sociais, evidenciam-se algumas virtudes da rapariga. Trabalha-se a ideia de que, em um ambiente desprovido de amarras sociais, todos os seres humanos são iguais: prostitutas, médicos, provedores de lar ou farmacêuticos têm o mesmo valor perante o grupo. A rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta vivem ainda uma bela história de amor, relacionamento que seria pouco provável em um contexto alheio ao cataclismo da cegueira.

Curiosamente, a mulher do médico, que perdoa seu marido e a rapariga com uma serenidade assustadora, também ganha contornos positivos ao longo do texto. É dessa personagem que trataremos a seguir.

2.3 O CAPITONÊ RUMO AO CLÍMAX

A mulher do médico, que mantém sua saúde visual intacta em meio a tantos cegos, chama a atenção do leitor não apenas por seu resistente sistema imunológico, mas também pela nobre postura que mantém durante todo o romance. Essa mulher, que está no manicômio por vontade própria para ajudar o esposo, não consegue ficar indiferente a uma situação tão extrema e sente-se no dever de ajudar a todos os que estão próximos. A personagem sente que é os olhos de toda uma comunidade, e enxerga todos os terrores que uma quarentena caótica pode proporcionar:

Agora, com os olhos fitos na tesoura pendurada na parede, a mulher do médico estava a perguntar-se a si mesma, De que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega, nada senão isso (SARAMAGO, 1995, p. 152).

Apesar de estar exposta a uma realidade vertiginosa, ela apresenta uma força extraordinária e se torna uma espécie de tutora do grupo:

Olhou-os com os olhos rasos de lágrimas, ali estavam, dependiam dela como as crianças pequenas dependem da mãe, Se eu lhes faltou, pensou, não lhe ocorreu que lá fora todos estavam cegos, e viviam, teria ela própria de cegar também para compreender que uma pessoa se habitua a tudo, sobretudo se já deixou de ser pessoa, e mesmo se não chegou a tanto (SARAMAGO, 1995, p. 218).

Com esse instinto maternal, a mulher do médico demonstrou ser uma guia para os cegos. Naturalmente sua postura e condição dentro da narrativa atraem a curiosidade do leitor. Por que ela é imune à cegueira? Segundo nosso ponto de vista, a personagem mulher do médico não é contaminada pela cegueira porque, para ela, os acontecimentos desencadeados durante a narrativa não têm o *status* da

instância Real, enquanto que para as outras personagens, a contemplação do colapso da realidade é ofuscante.

O texto se esforça por sugerir que são a generosidade e capacidade de altruísmo dela que garantem a imunidade, mas nada garante que seja assim. Ela testemunha a degradação do mundo "dessimbolizado", mas não sofre o trauma da cegueira, embora possa ter empatia pelo sofrimento que a cegueira provoca, pois sua capacidade de compreensão já assimilou as mazelas que, mesmo inerentes ao ser humano, tanto assombram os outros indivíduos da quarentena.

Isso pode ser evidenciado em diversos trechos que demonstram que, mesmo em um manicômio onde as situações mais abomináveis se tornaram rotina, a mulher permanece extremamente lúcida. Nem as experiências mais extremas fazem que tal personagem saia totalmente do eixo.

Em diversas passagens, é possível notar como essa personagem é dotada de uma lucidez refinada e de que maneira parece dominar claramente as leituras que podem ser feitas acerca do mundo em que vive. Aqui cabe demonstrar um trecho em que ela discorre sobre as diferenças e semelhanças entre dentro e fora da quarentena:

não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjeção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo, lá ainda tínhamos a desculpa da abjeção dos de fora, agora não, agora somos todos iguais perante o mal e o bem [...] perdoem-me a preleção moralística, é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o, e agora ponto final na dissertação, vamos comer (SARAMAGO, 1995, p. 262).

Fica evidente nesse trecho que a personagem possui uma capacidade de interpretação da realidade privilegiada e que tal capacidade não foi comprometida durante sua estada no manicômio. Nem mesmo a prática de um assassinato, que se fez extremamente necessário para que seu grupo continuasse a ter o que comer, foi tratado de forma diferente de como seria tratado outrora.

Para a personagem, matar, tirar uma vida, ainda era um fardo demasiado grande. Mesmo que tivesse seus motivos e que os achasse legítimos, compreendia que estava a viver ainda no mesmo mundo, com características diferentes por conta

da epidemia, mas que ainda era composto, entre outras coisas, por seres humanos e que tirar a vida de alguém ainda configurava um atentado muito grande contra suas concepções éticas e morais:

Afastou-se, deu uns quantos passos ainda firmes, depois avançou ao longo da parede do corredor, quase a desmaiar, de repente os joelhos dobraram-se, e caiu redonda. Os olhos nublaram-se-lhe, Vou cegar, pensou, mas logo compreendeu que ainda não ia ser desta vez, eram só lágrimas como nunca as tinha chorado em toda a sua vida, Matei, disse em voz baixa, quis matar e matei [...] As lágrimas continuavam a correr, mas lentas, serenas, como diante de um irremediável. Levantou-se a custo. Tinha sangue nas mãos e na roupa, e subitamente o corpo exausto avisou-a de que estava velha, Velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar (SARAMAGO, 1995, p. 188-9).

Interpretamos a personagem mulher do médico como um agente que tem a missão de conduzir para o campo Simbólico os que não podem enxergar devido ao choque provocado pela contemplação da instância Real. Essa mulher assume uma posição de agente ressocializador e, curiosamente, ela não tem sua condição Simbólica desestruturada, sendo capaz de decodificar nitidamente a realidade ao seu entorno:

Alguns, por muito que o quisessem, não puderam aguentar, como se de repente tivessem adormecido desmaiaram ali mesmo, valeu-lhes a mulher do médico, parecia impossível como esta mulher conseguia dar fé de tudo quanto se passava, devia ser dotada de um sexto sentido, uma espécie de visão sem olhos, graças a isso é que os pobres infelizes não se ficaram ali a cozer ao sol (SARAMAGO, 1995, p. 196).

Tendo qualidades positivas tais como caridade, caráter, fraternidade e sabedoria como traços característicos, a mulher do médico compreende muito bem o funcionamento do contexto no qual está inserida. Diferentemente das outras personagens, ela tem a capacidade de enxergar a realidade que paira sob a tênue capa de verniz social. Ela parece entender as engrenagens do sistema:

Agora somos todos iguais perante o mal e o bem, por favor, não me perguntem o que é o bem e o que é o mal, sabíamos-lo de cada vez que tivemos de agir no tempo em que a cegueira era uma exceção,

o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros (SARAMAGO, 1995, p. 262).

É interessante notar que as virtudes da mulher parecem mais próximas das características do suposto ser humano civilizado. A organização racional que rege suas atitudes afasta-a de uma condição instintiva. Ela ainda se situa como ser social, ainda se organiza de acordo com a gramática civil que constituíra o mundo antes do cataclismo, porém lida com a nova condição como quem compreende as nuances do sistema, quem já passou pelo processo de constituição social e quem domina a rede simbólica que rege sua realidade. Ou seja, ela se mantém dentro do Simbólico, tem os dois pés firmemente plantados nele.

Daí podemos fazer uma leitura na contramão da maioria das leituras desse romance: ela não é imune por ser melhor pessoa, mas é melhor pessoa, civilizada, sem egoísmo, e a imunidade à cegueira apenas lhe dá ocasião de demonstrar essa superioridade ética. Possivelmente, no “mundo normal”, ela era apenas uma dona de casa apagada.

Os traços com os quais o narrador constrói a personagem mulher do médico podem até parecer muito carregados em certas ocasiões, dando-lhe aspectos de uma representação inverídica. Porém, é curioso notar que Saramago teve o cuidado de não apresentar informações detalhadas sobre as personagens do romance. Não há menção sobre a vida das pessoas antes da cegueira. Temos apenas dicas ou notícias muito superficiais que podem insinuar alguma inferência sobre o passado de alguns membros do grupo. Logo, não há como acusar o narrador ou escritor de falhar com a verossimilhança de seu texto, pois não há elementos na própria narrativa que fragilizem o argumento de que a mulher do médico possa ter construído sua sabedoria, autocontrole e bondade ao longo de sua vida.

Embora a personagem deixe transparecer, ao longo da narrativa, seus momentos de fraqueza, sua exaustão e sua dor diante de tanto horror, a mulher do médico assume a condição de heroína e a responsabilidade de salvar todas as vidas que puder. O fato curioso aqui é que esse extremo ato de coragem e de heroísmo é protagonizado por uma pessoa sem nome, denominada apenas "mulher do médico", como se antes de ser ela mesma houvesse a existência do marido, dono de uma importante função social, a medicina. A mensagem que podemos retirar dessa reflexão é que a simbolização dos papéis sociais tem frequentemente sobreposto as

essências dos seres sociais e que nossa condição social tem dito mais sobre nós mesmos que nosso caráter.

Saramago deixa claro que retidão de caráter, força para superar as adversidades e compaixão nada tem a ver com posição ou função social e muito menos com gênero. Mais ainda, o papel heroico em uma situação extrema de crise pode ser assumido por uma mulher, ou ainda, por uma dona de casa, assim como por qualquer indivíduo, independentemente de sua posição, etnia, classe ou gênero.

Podemos também visualizar a mulher do médico como uma representação, dentro do romance, do capitonê lacaniano. No universo diegético da narrativa, ela simboliza tudo o que foi perdido pela humanidade naquele contexto de crise: a ideia de regência social baseada em racionalidade, organização, desenvolvimento, e a visão, que pode ser entendida metaforicamente como a habilidade de ler e interpretar o mundo em que vivemos. Ela se torna o último baluarte e a encarnação desses valores, dando uma concretude palpável a eles. Dentro do texto e, portanto, na estrutura da narrativa, ela se torna um capitonê.

O curso em direção à ressimbolização se aproxima do fim quando a mulher do médico conduz os cegos para fora do manicômio. Essa cena é de suma importância na narrativa, pois é o momento em que os cegos abandonam o *status* de desajustados sociais.

Num primeiro momento, foi o mundo (no romance, o país) inteiro que sucumbiu; porém, como se verá depois, isso foi uma destruição de uma ordem corrupta para que se abrisse espaço para uma nova chance. A partir desse momento, os indivíduos estão aptos a se reintegrarem. Os sujeitos estão prestes a finalizar o processo de ressimbolização conduzido pela mulher do médico:

Então, para simplificar, aconteceu tudo ao mesmo tempo, a mulher do médico anunciou em altas vozes que estavam livres, o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitaram-se para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas. O portão está aberto de par em par, os loucos saem (SARAMAGO, 1995, p. 210).

Essa passagem pode ser lida também como o clímax da narrativa, por

configurar um momento extremamente tenso e de grande carga emocional para as personagens, pois, embora fosse desejo da maioria deixar a quarentena, não se sabia exatamente o que se encontraria fora dos muros do manicômio. Um misto de esperança e medo ronda o imaginário dos recém-libertos:

Diz-se a um cego, Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade (SARAMAGO, 1995, p. 211).

Apesar de altamente metafóricos os trechos acima demonstram que os problemas não se resolvem instantaneamente. Igualmente gradativo é o processo de ressimbolização. Do clímax ao desfecho, há um caminho de reconstrução que fatalmente culminará na ressimbolização.

Uma vez fora da quarentena, a busca por uma reorganização é constante. A cidade está em ruínas e os traços da destruição estão por toda a parte. Diante desse novo desafio, o grupo, que permanece guiado pela mulher do médico, tenta sobreviver e recomeçar em um mundo devastado.

É nessa luta por sobrevivência que a mulher do médico protagoniza uma passagem de grande beleza, quando, após encontrar alimento, levava sacos pesados de comida para o novo abrigo do grupo:

Estava a chover torrencialmente quando alcançou a rua, Melhor assim, pensou, ofegando, com as pernas a tremer, vai sentir-se menos o cheiro. Alguém tinha deitado a mão ao último farrapo que mal a tapava da cintura para cima, agora ia de peitos descobertos, por eles, lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, não era a liberdade guiando o povo, os sacos, felizmente cheios, pesam demasiado para os levar levantados como uma bandeira (SARAMAGO, 1995, p.225).

A chuva tem um papel basilar na reconstrução do ciclo de ressimbolização dentro da narrativa, fundamentalmente por se tratar de um banho – o primeiro recebido após a saída do manicômio –, que auxiliará na limpeza do corpo e da alma, deixando escorrer pelo corpo as águas que caem do céu e, como consequência, as

impurezas contraídas no hospício.

Além disso, a chuva traz consigo a simbologia do batismo e da esperança, pois fecunda a terra para que essa possa gerar seus frutos novamente. Profundamente ligada a ciclos, a chuva compõe diretamente o ciclo da água e, por conseguinte, da vida. No contexto de nossa interpretação, podemos aproximá-la também do ciclo da ressimbolização, pois a chuva vai lavar os corpos, apagando as memórias físicas da experiência no manicômio, e também é a chuva que cai, poeticamente, quando a mulher do médico finalmente encontra comida para alimentar o seu grupo.

Não é à toa que o narrador sutilmente relaciona a mulher do médico à *Liberdade Guiando o Povo* de Eugène Delacroix. Se, na representação pictórica do contexto da Revolução de 1830 na França, o povo era guiado pela Liberdade para um mundo melhor, em *O Ensaio Sobre a Cegueira*, o grupo é guiado pela mulher do médico para começar um ciclo de nova esperança.

3 O SIMBÓLICO EM COLAPSO EM *FIGHT CLUB*

Os fatos narrados no romance de Chuck Palahniuk dão conta da rotina de um homem que se percebe extremamente infeliz e vazio, vivendo em uma sociedade de aparências, com regras sem sentido que dificultam um autêntico desenvolvimento humano. Durante a leitura do romance, constantemente encontramos denúncias referentes à condição vazia na qual o narrador vive.

Pouco a pouco, ele apresenta suas angústias por meio de pesadas críticas ao estilo de vida no qual está inserido. A sobreposição da tecnologia em relação à essência humana é frequentemente denunciada na narrativa, como podemos perceber no trecho a seguir:

You buy furniture. You tell yourself, this is the last sofa I will ever need in my life. Buy the sofa, then for a couple years you're satisfied that no matter what goes wrong, at least you've got your sofa issue handled. Then the right set of dishes. Then the perfect bed. The drapes. The rug. Then you're trapped in your lovely nest, and the things you used to own, now they own you (PALAHNIUK, 1996, p. 44).¹¹

Não só a condição da escravidão mercadológica intriga e desagrada esse homem: ele parece insatisfeito com a maneira como a sociedade à sua volta é organizada e estruturada. As regras de funcionamento do lugar onde vive o desagradam profundamente, pois ele acredita que essas regras impossibilitam o conhecimento da vida em sua totalidade. Em outras palavras, o universo simbólico no qual esse indivíduo está inserido deixa várias lacunas que são constantemente percebidas por ele. O protagonista parece perceber a fragilidade da rede simbólica que rege seu modo de viver e parece estar atento às fissuras que escapam ao controle de seu sistema simbólico.

Essa busca desenfreada por bens de consumo, frequentemente relatada no

¹¹ Você compra móveis. E diz a si mesmo, este é o último sofá que vou comprar na vida. Compra o sofá, e por alguns anos fica satisfeito porque, aconteça o que acontecer, ao menos tem o seu sofá. Depois um bom aparelho de jantar. Depois uma cama perfeita. As cortinas. O tapete. Então cai prisioneiro de seu adorável ninho, e as coisas que antes lhe pertenciam passam a possuir você. (PALAHNIUK, 1996 p.72, tradução nossa)

romance, pode ser melhor compreendida por meio daquilo que Lacan chamou de *objet petit a*. Silva (2009), quando discorre sobre a proibição paterna original responsável pela instauração da instância simbólica na vida psicológica do indivíduo, explica que

essa ruptura se cristaliza como “falta”, percebida numa falsa memória como um tempo e espaço ideal, no qual todas as necessidades e desejos eram atendidos sem que houvesse sequer necessidades e desejos de formulá-los. O indivíduo, a partir daí, projeta o sonho da integração absoluta em objetos diversos, que Lacan chamou de “objeto a” (*objet petit a*), os quais funcionam, simultaneamente, como objetos de desejo e como signos torturantes da ruptura, da falta assimilada à castração, sendo a um só tempo fascinantes e assustadores (SILVA, 2009, p.20).

A partir daí podemos compreender porque as personagens de *Fight Club* estão constantemente em busca de objetos que possam satisfazer seus desejos. Ao mesmo tempo, fica claro que a aquisição e consumo desses objetos não é suficiente para que os indivíduos se sintam satisfeitos, sendo sempre necessária uma nova aquisição para renovar a esperança de plenitude e completude que, por sua vez, é frustrada rapidamente, logo após a aquisição do objeto em foco.

Isso ocorre porque o *objet petit a* não é capaz de suprir a falta gerada pela castração simbólica. O *objet petit a* não é o objeto físico em si, ele é um desejo que depositamos em qualquer coisa que julgamos poder nos completar de alguma forma. Mas, assim que se passa algum tempo após a nova aquisição, o indivíduo percebe que isso não é suficiente para instaurar uma comunhão com o universo. Em outras palavras, o sujeito nunca alcançará plenamente o *objet petit a*, pois o desejo sempre será transferido a um novo alvo.

Portanto, podemos interpretar a castração recorrente na narrativa como um acontecimento simbólico, que retrata a eterna frustração e sentimento de perda com a qual as personagens se habituaram a viver, o que transforma o consumismo em uma alternativa – provisória – ao sentimento de desamparo e solidão.

Esse panorama de frustração tem grande influência para que o narrador busque uma ruptura com a realidade artificial que o desagrada. O desejo pelo desconhecido e a desconfiança da existência de uma perspectiva mais significativa servem, assim, de combustível na busca por uma realidade mais concreta.

3.1 A IMINÊNCIA DA MORTE COMO CONTEMPLAÇÃO DO REAL

A partir de seu descontentamento constante, o protagonista passa a procurar ajuda profissional e busca um médico, o qual não consegue ajudá-lo por meio da técnica. O homem passa, então, a frequentar grupos de apoio a pessoas que sofrem de patologias em estado avançado, nos quais se reúnem pessoas que estão fatalmente à beira da morte. Nessas reuniões, a personagem descobre um novo sopro de vida: tais grupos, para os quais a ciência médica tornou-se impotente, estão em busca de conforto puramente humano e espiritual. Em um contexto no qual os seres humanos têm sua morte praticamente anunciada, os indivíduos são capazes de compreender a vida de uma forma despida de amarras sociais e a consciência da finitude terrena faz com que os participantes relativizem e/ou deixem de lado por boa parte do tempo suas preocupações superficiais.

É nesse contexto que o narrador encontra alento para sua latente angústia. Nas reuniões, ele presencia testemunhos sinceros e distantes de ações performáticas. As demonstrações de humanidade aproximam os indivíduos de suas essências e a iminência da morte confere aos sujeitos um entendimento muito mais maduro de suas existências.

At almost every meeting since then, Big Bob has made me cry. I never went back to the doctor. I never chewed the valerian root. This was freedom. Losing all hope was freedom. If I didn't say anything, people in a group assumed the worst. They cried harder. I cried harder. Look up into the stars you're gone. Walking home after a support group, I felt more alive than I'd ever felt. I wasn't host to cancer or blood parasites; I was the little warm center that the life of the world crowded around (PALAHNIUK, 1996 p.22).¹²

Podemos ler esse panorama como o fenômeno da paixão pelo Real. Uma vez

¹² Em quase todas as reuniões desde então, Bob me fez chorar. Eu nunca mais voltei ao médico. Eu nunca mastiguei raiz valeriana. Era liberdade. Perder toda esperança era liberdade. Se eu não dissesse nada, as pessoas do grupo presumiriam o pior. Eles choravam muito. Eu chorava muito. Você olha para uma estrela e desaparece dentro dela. Ao voltar para casa depois do grupo, sentia-me mais vivo que nunca. Não tinha câncer nem parasita de sangue; Eu era um pequeno centro de calor em torno do qual a vida se concentrava. (PALAHNIUK, 1996 p.22, tradução nossa)

que os indivíduos reestruturam sua realidade simbólica após passar por algum trauma que explicita o Real, o processo de ressimbolização recobre as fissuras expostas. Esse processo de “cicatrização”, entretanto, gera aquilo que Žižek denomina virtualização da realidade. Fabreti (2013) explica o acontecimento da seguinte forma:

A Realidade Virtual, citada por Žižek frequentemente, refere-se ao ciberespaço e às mídias de massa, mas também abarca a Realidade Simbólica, pois como visto anteriormente, o conjunto de regras inerente à simbolização “virtualiza” ou “artificializa” a vida social por si só. A promiscuidade cada vez maior entre mercado e Estado, assim como o esgarçamento do tecido social, que ocorrem desde o princípio da modernidade, completam o quadro da paixão pelo Real - a busca pelo evento traumático não é mais evitada, e sim explorada para criar uma espécie de gozo (*jouissance*), em resposta à virtualização da realidade - uma tentativa de atingir o “núcleo duro” e autêntico dos acontecimentos, envoltos pela “camada extra” de imagens e símbolos oferecida pela própria virtualização. Nesse contexto, a paixão pelo Real ultrapassa os limites físicos do corpo e dos tabus sociais. Atingir o evento traumático gera prazer e dor máximos (a essência da *jouissance*), mas ao mesmo tempo, faz o indivíduo retornar à realidade (FABRETI, 2013, p.51).

Desse modo, o protagonista do romance, insatisfeito com a experiência virtual e superficial com a qual tem lidado, busca uma condição mais autêntica e verdadeira. A personagem quer se sentir viva, ou ainda, quer ter a certeza de que existe como indivíduo real num contexto onde a importância das pessoas e das relações interpessoais tem sido superada por relações superficiais e objetificadas.

Žižek (2013) descreve como esse desejo ocorre nos sujeitos:

Vejamos o exemplo das pessoas, geralmente mulheres, que sentem uma necessidade irresistível de se cortar com lâminas ou de se ferir de outras formas; trata-se de um paralelo exato da virtualização do nosso ambiente: representa uma estratégia desesperada de volta ao Real do corpo. O ato de se cortar pode ser comparado, em si, às inscrições tatuadas no corpo, que simbolizam a inclusão daquela pessoa numa ordem simbólica (virtual) – o problema das pessoas que se cortam é exatamente o oposto, ou seja, a afirmação da própria realidade. [...] o corte é uma tentativa radical de (re) dominar a realidade, ou, o que é outro aspecto do mesmo fenômeno, basear firmemente o ego na realidade do corpo contra a angústia insuportável de sentir-se inexistente. Essas pessoas geralmente afirmam que, ao ver o sangue quente e vermelho correr do ferimento autoimposto, sentem-se novamente vivas, firmemente enraizadas na

realidade. [...]. Hoje encontramos no mercado uma série de produtos desprovidos de suas propriedades malignas: café sem cafeína, creme de leite sem gordura, cerveja sem álcool... [...] o sexo virtual, o sexo sem sexo; da doutrina de Colin Powell de uma guerra sem baixas, [...] a guerra sem guerra, da redefinição contemporânea da política como a arte da administração competente, a política sem política; [...] a Realidade Virtual simplesmente generaliza esse processo de oferecer um produto esvaziado de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real – assim como o café descafeinado tem o gosto e o aroma do café de verdade sem ser o café de verdade, a Realidade Virtual é sentida como a realidade sem o ser. Mas o que acontece no final desse processo de virtualização é que começamos a sentir a própria “realidade real” como uma entidade virtual (ŽIŽEK, 2003, p. 26-7).

Para o protagonista do romance, a experiência com a morte é, ao mesmo tempo, traumática e sedutora, pois apresenta uma nova rede de significações e simbologias às concepções do protagonista, o qual, em face de tão devastadora realidade, passa a contemplar uma nova rede de sentidos, algo que é difícil de ser explicitado em palavras. A estruturação dessa nova condição leva tempo e o protagonista passa a frequentar os grupos de ajuda mútua diariamente.

Entretanto, sua presença nos grupos o torna um farsante, pois ele não possui nenhuma debilidade física. Esse fato não o incomoda até o aparecimento de outra personagem, Marla Singer. Outra farsante, Marla atrapalha e desestrutura sua tranquilidade nos grupos de auxílio mútuo. Marla também não sofre de nenhuma patologia física e, como o protagonista, participa dos grupos em busca de alívio para suas angústias.

Marla funciona como um espelho que reflete as mentiras do narrador, já que ela o impossibilita de viver confortavelmente suas falsas doenças e, conseqüentemente, sua falsa cura. Marla pode ser lida nesse momento também como o Grande Outro aos olhos do protagonista, pois, para ele, ela enxerga e sabe a verdade que, enquanto esteve encoberta, não causava constrangimento ao protagonista:

In this moment, Marla's lie reflects my lie, and all I can see are lies. In the middle of all their truth. Everyone clinging and risking to share their worst fear, that their death is coming head-on and the barrel of a gun is pressed against the back of their throats. Well, Marla is smoking and rolling her eyes, and me, I'm buried under sobbing carpet, and all of a sudden even death and dying rank right down there with plastic flowers on video as non-event (PALAHNIUK, 1996,

p.23).¹³

Desse modo, Marla impossibilita que ele se aproxime do Real e se afaste do Simbólico. Por meio de sua mentira, Marla representa (ou, mais apropriadamente, *encena*) a mentira dele e, conseqüentemente, torna o gozo dele impossível. Essa reintrodução do tema da castração (e, conseqüentemente, da emersão do Simbólico) traz à tona os códigos morais e éticos que norteiam a organização e civilidade do ser humano ideal. Por trás da mentira, ou acompanhado dela, há a verdade, a maneira como ele deveria agir. Em outras palavras, Marla dá o exemplo não por meio de sua postura, mas pela suposta postura que deveria ter de acordo com os preceitos de honestidade e civilidade. Ela é o exemplo que não deve ser seguido, mas que conseqüentemente traz consigo implicitamente o modo ideal de ser e agir.

3.2 A PAIXÃO PELO REAL EM FIGHT CLUB

Incomodado pela presença de Marla nos grupos, o narrador vai em busca de outra válvula de escape e conhece Tyler Durden, personagem extremamente despojado que intriga e aguça a curiosidade do protagonista. Os dois tornam-se amigos e compartilham desconfortos e ideias sobre a vida cotidiana. Testando os limites da organização social, os novos amigos fundam o Clube da luta, um grupo formado basicamente por homens, que se reúnem em lugares secretos organizando lutas, homem a homem, sem intervenção de terceiros e sem auxílio de armas ou qualquer outra coisa que não seja os próprios punhos. Essas reuniões, curiosamente, chamam a atenção de um número cada vez maior de homens, que se tornam seguidores. O clube passa a ter filiais que crescem e proliferam rapidamente em várias cidades ao redor do país. Nesse ponto, o narrador já tem sua vida modificada, o Clube da luta lhe traz uma saciedade de vida que ele nunca havia

¹³ Nesse momento, a mentira de Marla reflete a minha mentira e eu só vejo mentiras. Em meio a tanta verdade. Todos se abraçando e se arriscando a revelar seus maiores medos, a morte se aproximando e o cano de uma arma encostado na garganta. Bom, Marla está fumando e revirando os olhos, eu estou enterrado sob um tapete soluçante, e a morte está bem ali, tão sem importância quanto flores de plásticos no vídeo. (PALAHNIUK, 1996 p.23, tradução nossa)

experimentado.

You aren't alive anywhere like you're alive at fight club. When it's you and one other guy under that one light in the middle of all those watching. Fight club isn't about winning or losing fights. Fight club isn't about words. You see a guy come to fight club for the first time, and his ass is a loaf of white bread. You see this same guy here six months later, and he looks carved out of wood. This guy trusts himself to handle anything. There's grunting and noise at fight club like at the gym, but fight club isn't about looking good. There's hysterical shouting in tongues like at church, and when you wake up Sunday afternoon you feel saved (PALAHNIUK, 1996 p. 51).¹⁴

O clube da luta parece afastar os sujeitos de sua existência inautêntica, parece revelar o que de mais inato há em cada indivíduo. A prática das brigas ritualizadas faz com que os participantes se sintam genuinamente vivos e proporciona uma verdadeira sensação de existência real. Os clubes funcionam como uma encenação controlada das fantasias masculinas de dominação do mundo por meio dos próprios punhos. Apesar de possuírem regras muito respeitadas, as lutas que se desenvolvem no clube propiciam aos homens a sensação do ápice de sua virilidade. Nesse espaço ritualizado, os sujeitos podem sentir a experiência de lutar, literalmente, pela manutenção da sua existência, o que aproxima os indivíduos de suas características mais instintivas.

Essa vontade de experimentar os limites de sua força viril, que tem sido podada pela socialização e civilização dos indivíduos, encontra espaço nos clubes e ainda permite a esses homens continuarem suas existências banais e opressivas participando secretamente dos rituais. Esse *status* de seita secreta, garantido pela primeira regra do Clube da luta (*you do not talk about fight club*¹⁵), não impede que os participantes sigam as suas vidas comuns, e ainda proporciona a saciedade

¹⁴ Você não se sente tão vivo em nenhum outro lugar como no clube da luta. Quando estão só você e o outro cara embaixo da lâmpada e toda aquela gente assistindo. *Clube da luta* não tem nada que ver com ganhar ou perder lutas. *Clube da luta* não tem nada que ver com palavras. Quando um cara chega ao clube da luta, a bunda dele é uma massa de pão branco. Vê o mesmo cara seis meses depois, e ele parece esculpido em madeira. Esse cara se sente seguro para fazer qualquer coisa. No clube da luta você ouve barulhos e grunhidos como em qualquer academia, mas ninguém está preocupado em ficar bonito. Há gritos histéricos e línguas estranhas como nas igrejas, mas quando você acorda no domingo à tarde se sente salvo. (PALAHNIUK, 1996 p.51, tradução nossa)

¹⁵ Você não fala sobre o clube da luta. (Tradução nossa)

existencial.

Há ainda uma atmosfera de desajuste das normas sociais, que parece eliminar as convenções que não agradam o personagem. O protagonista passa a enxergar no Clube da luta a possibilidade de ter uma existência mais verdadeira e sentir-se menos frustrado com sua vida:

Most guys are at fight club because of something they're too scared to fight. After a few fights, you're afraid a lot less. A lot of best friends meet for the first time at fight club. Now I go to meetings or conferences and see faces at conferences tables, accountants and junior executives or attorneys with broken noses spreading out like an eggplant under the edges of bandages or they have a couple stitches under an eye or a jaw wired shut. These are the quiet young men who listen until it's time to decide (PALAHNIUK, 1996, p. 54).¹⁶

O tempo, posteriormente, traz uma evolução ao clube, que passa a não se resumir mais a lutas entre homens. Os membros, agora liderados por Tyler, tornam-se peças de um ambicioso projeto que pretende abalar profundamente os pilares de uma sociedade pautada na aparência, na escravidão monetária e na falta de vida genuína. O novo projeto recebe o nome de *Project Mayhem*, e basicamente tem como objetivo principal destruir a sociedade para construir algo melhor no lugar. Quando buscamos a definição da palavra *mayhem* no *Longman Dictionary of Contemporary English* (2011), o que encontramos é a seguinte descrição: “*an extremely confused situation in which people are very frightened or excited.*”¹⁷ Curiosamente, o conceito que nomeia o *Project Mayhem* parece se aproximar ainda mais do efeito ofuscante do Real, misturando emoções traumáticas e apaixonantes.

Para Tyler, o que aproxima o homem de sua existência autêntica é a destruição daquilo que ele concebe como vida cotidiana superficial, necessária para se atingir o núcleo duro de sua realidade. Tyler flerta com o Real e busca-o de maneira visceral, deixando transparecer em seus atos a paixão pelo Real.

¹⁶ A maioria do pessoal vai ao clube da luta porque morre de medo de lutar por alguma coisa. Algumas lutas depois, o medo já é bem menor. Você faz boas amizades no clube da luta. Hoje, vou a reuniões e conferências e encontro pessoas, administradores, executivos e advogados com o nariz quebrado escapando como berinjela por baixo do curativo, alguns pontos embaixo do olho, o maxilar amarrado. São aqueles rapazes quietos que ficam escutando até a hora de tomar a decisão. (PALAHNIUK, 1996 p.54, tradução nossa)

¹⁷ Uma situação extremamente confusa na qual pessoas estão muito amedrontadas ou entusiasmadas. (Tradução nossa)

A respeito de tal paixão pelo Real, Žižek (2003) aponta que

a verdadeira paixão do século XX por penetrar a Coisa Real (em última instância, o Vazio destrutivo) através de uma teia de semblantes que constitui a nossa realidade culminou assim na emoção do Real como o “efeito” último, buscado nos efeitos especiais digitais, nos *realities shows* da TV e na pornografia amadora, até chegar aos *snuff movies*. Esses filmes, que oferecem a verdade nua e crua, são talvez a verdade última da Realidade Virtual. Existe uma ligação íntima entre a virtualização da realidade e a emergência de uma dor física, infinita e ilimitada, muito mais forte que a dor comum (ŽIŽEK, 2003, p. 28, grifos do autor).

Tyler não contribui para a imposição do Real apenas na vida do protagonista. Outras pessoas sofrem influência de Tyler durante a narrativa. Em uma passagem extrema, Tyler interpela violentamente outra personagem, com a qual trava um diálogo provocante. Dessa vez, seu interlocutor é um comum atendente de mercado que, supostamente, passa sua vida desenvolvendo tarefas medíocres; segundo o ponto de vista de Tyler, um jovem que desistiu dos seus sonhos. Nesse trecho, Tyler utiliza uma arma para ameaçar o garoto, no intento de fazê-lo experimentar uma proximidade vertiginosa com a morte.

But after that, how did you want to spend your life? If you could do anything in the world. Make something up [...] You could be in school working your ass off, Raymond Hessel, or you could be dead. You choose [...] I know who you are. I know where you live. I'm keeping your license, and I'm going to check on you, mister Raymond K. Hessel. In three months, and in six months, and then in a year, and if you aren't back in school on you way to being a veterinarian, you will be dead (PALAHNIUK, 1996, p. 154).¹⁸

Tyler provoca o jovem chamando sua atenção para a brevidade da vida humana. Podemos entender que o narrador, tendo Tyler como parte de si, quer que outros indivíduos tenham a mesma ruptura das regras da vida superficial que se

¹⁸ Mas depois disso, como você quis viver sua vida? Se você pudesse fazer qualquer coisa no mundo. Faça algo grandioso [...] Você poderia estar na escola dando duro, Raymond Hessel, ou você poderia estar morto. Você escolhe [...] Eu sei onde você mora. Vou ficar com sua carteira de motorista, e vou ficar de olho em você senhor Raymond K. Hessel. Por três meses, e seis meses, e depois um ano, e se você não estiver de volta à escola no seu caminho para ser um veterinário você morrerá. (PALAHNIUCK, 1996, p. 154, tradução nossa)

tornou tão comum para o ser humano. Porém, cabe frisar aqui que Tyler cobra uma atitude mais enérgica por parte do jovem, não para que ele estude e torne-se um profissional respeitado, pois isso seria, enquanto ascensão social, um reforço positivo que evidenciaria o sucesso do modelo social vigente (o ideal de um burguês, ver o filho formado e com uma “boa” profissão).

Pelo contrário, Tyler está incitando o jovem a desafiar uma ordem social perversa e esmagadora. Em um país onde o custo para se estudar em uma universidade é altíssimo, as possibilidades de um jovem caixa de supermercado realmente ingressar no ensino superior são remotas.

Nesse sentido, Tyler está impelindo o garoto a não apenas fantasiar com a possibilidade de cursar o sonhado curso, mas de fato lutar e concretizar seu desejo. Logo, podemos inferir que Tyler está agredindo a fantasia escapista de um jovem imerso em uma realidade social prosaica e acachapante. A revolução que Tyler propõe ao garoto é também o desajuste do *status quo*, no qual um jovem sem condições está virtualmente excluído dos bancos das universidades.

Retomando o raciocínio acerca do autoflagelo que buscamos em Žižek há pouco, podemos inferir que Tyler e, conseqüentemente, o narrador, após experimentarem a brutalidade do clube da luta, não sentem mais a saciedade real de existência que buscam com tanta paixão em tais eventos: desse modo, faz-se necessária outra busca por uma existência concreta.

Nesse momento, Tyler passa a pretender que não apenas ele e os membros dos clubes da luta tenham o enfrentamento com a realidade traumática. Em outras palavras, Tyler quer que toda a sociedade, de modo coletivo, sangre, como as pessoas que se mutilam em busca de seu núcleo genuíno, e que esse ferimento possa explicitar de maneira radical a fragilidade e a humanidade que os grupos sociais passaram a substituir virtualmente por elementos materiais. Ou seja, Tyler pretende retirar da sociedade o elemento que, em seu ponto de vista, mais a afasta de sua essência: o poder da mercadoria e do consumismo.

Curiosamente, Tyler também possui uma estreita relação com o mundo cinematográfico. Uma de suas ocupações profissionais é projetar filmes num cinema local, e em uma das passagens do romance, Tyler confessa que costuma adulterar os filmes incluindo imagens de pornografia,

What else a projectionist shouldn't do: Tyler makes slides out of the best single frames from a movie. The first full frontal movie anyone can remember had the naked actress Angie Dickinson [...] You're a projectionist and you're tired and angry, but mostly you're bored so you start by taking a single frame of pornography collected by some other projectionist that you find stashed away in the booth, and you splice this frame of a lunging red penis or a yawning wet vagina close-up into another feature movie. This is one of those pet adventures, when the dog and cat are left behind by a traveling family and must find their way home. In reel three, just after the dog and cat, who have human voices and talk to each other, have eaten out of a garbage can, there's the flash of an erection. Tyler does this. A single frame in a movie is on the screen for one-sixtieth of a second. Divide a second into sixty equal parts. That's how long the erection is. Towering four stories tall over the popcorn auditorium, slippery red and terrible, and no one sees it (PALAHNIUK, 1996 p. 29-30).¹⁹

Tyler parece dialogar com o Real. Podemos entender metaforicamente os filmes como as próprias narrativas da vida comum que, em seu desenvolvimento, apresentam nuances que nem sempre enxergamos ou percebemos. Tyler insinua que as pessoas passam desatentas pelas fissuras que a realidade apresenta, assim como os espectadores, que desconhecem ou ignoram as imagens pornográficas que ele coloca nos filmes. O teor das imagens que Tyler reproduz também demonstra sua obsessão pelo Real, seu desejo de alcançar o excesso indizível e obsceno que se encontra fora da nossa capacidade de representação.

Tyler acredita que seja necessário destruir essa constituição de existência limitada para que outra condição surja. Além disso, ele entende que esse processo é complexo e até mesmo dolorido. Em um momento extremo de autoflagelo, Tyler derruba ácido na mão do protagonista, objetivando levar o novo amigo à destruição da virtualidade à sua volta:

¹⁹ Eis mais uma que um projecionista não deve fazer: Tyler faz slides das melhores cenas dos filmes. Ninguém se esquece daquele primeiro nu frontal da atriz Angie Dickinson. [...] Você é projecionista, está cansado, nervoso, mas principalmente entediado, então encontra um quadro de pornografia que deixou perdido na cabine e emenda o close de um pênis vermelho ou de uma vagina molhada em outro filme. Este é uma dessas aventuras com animais; um cachorro e um gato são deixados para trás pela família que viajou e querem voltar para casa. No terceiro rolo, o cão e o gato, que têm vozes humanas e conversam entre si, estão procurando comida na lata de lixo e, de repente, o flash da ereção. Tyler faz isso. Cada quadro fica na tela por sessenta-avos de segundo. Um segundo dividido em sessenta partes iguais. É quanto dura a ereção. Ergue-se numa altura de quatro andares sobre a plateia comedora de pipoca, vermelha, viscosa e terrível e ninguém a vê. (PALAHNIUK, 1996 p.29,30, tradução nossa)

“Listen to me,” Tyler says. “Open your eyes. “In ancient history,” Tyler says, “human sacrifices were made on a hill above a river. Thousands of people. Listen to me. The sacrifices were made and the bodies were burned on a pyre. “You can cry,” Tyler says. “You can go to the sink and run water over your hand, but first you have to know that you’re stupid and you will die. Look at me (PALAHNIUK, 1996 p. 76).²⁰

A caminhada do protagonista em sua busca interior passa a se confundir com a doutrina de Tyler. Pouco a pouco, passamos a entender que, na verdade, Tyler não é outra pessoa, mas sim o próprio protagonista. Outra faceta do próprio narrador, apenas mais despojada que aquela apresentada inicialmente e, talvez, sua maneira de ser mais próxima de sua existência autêntica. A personagem busca então entender melhor sua condição no mundo e, ao realizar essa autoanálise, percebe o quão importante foi sua imersão nessa nova contemplação da sua realidade.

Por meio de sua própria angústia pessoal, ele alcança uma interpretação mais nítida do mundo. E, conseqüentemente, consegue enxergar que não apenas ele próprio vivia uma realidade superficial, mas que vários homens e mulheres à sua volta também estavam inseridos numa realidade relativa, uma película da espessura de uma pele de pêssago, sustentada por fantasias, sempre exposta à ameaça perturbadora da Coisa Má que traduz a proximidade do Real.

You have a class of Young Strong men and women, and they want to give their lives to something. Advertising has these people chasing car and clothes they don’t need. Generations have been working in jobs they hate, just so they can buy what they don’t really need (PALAHNIUK, 1996 p. 49).²¹

A contemplação de tão devastadora realidade contribuiu para que o protagonista fosse em busca de sua libertação. Além do Clube da luta, ele e sua

²⁰ “Me ouça,” diz Tyler. “Abra seus olhos. “Na história antiga,” diz Tyler, “sacrifícios humanos eram feitos em uma colina acima de um rio. Milhares de pessoas. Ouça. Os sacrifícios eram feitos e os corpos eram queimados em uma pira. “Pode chorar” diz Tyler. “Pode ir até a pia e deixar a água correr na sua mão, mas antes precisa saber que você é um estúpido e que vai morrer. Olhe para mim. (PALAHNIUK, 1996 p.76, tradução nossa)

²¹ Você tem uma classe de mulheres e homens jovens e fortes que estão dispostos a dar a vida por alguma coisa. A publicidade persegue essa gente com carros e roupas desnecessários. As gerações vêm trabalhando em empregos que odeiam, comprando o que não têm a menor necessidade. (PALAHNIUK, 1996 p.49, tradução nossa)

outra parte, Tyler, organizaram seus seguidores em vários comitês que tinham como objetivo desestabilizar as organizações da sociedade. Diversos planos são colocados em prática e o que se iniciou como um processo de autoconhecimento pessoal torna-se algo muito maior.

É a partir desse momento que percebemos que, na verdade, aquilo que o narrador julgava ser libertação torna-se uma prisão: no intento de levar a cabo suas empreitas, o narrador forja situações para extorquir seus patrões, a fim de continuar recebendo seus salários sem trabalhar, o que possibilitaria uma dedicação integral ao Clube da luta.

The first thing the hotel manager said was I had three minutes. In the first thirty seconds, I told how I'd been peeing into soup, farting on crème brûlées, sneezing on braised endive, and how I wanted the hotel to send me a check every week equivalent to my average week's pay plus tips. In return, I wouldn't go to the newspapers or the public health people with a confused, tearful confession (PALAHNIUK, 1996 p. 114).²²

Essa postura revela que, na verdade, quando o narrador acredita estar se distanciando de sua existência superficial, ele está apenas reforçando as relações sociais já existentes. O dinheiro, talvez o maior alvo de sua ira, aquilo que é colocado como grande vilão e sequestrador de sua verdade, é justamente o que ele busca com sua atitude.

Posteriormente, na organização de seus comitês, novamente o narrador contradiz sua busca pela verdade. A imposição de suas regras sobre seus seguidores e as conjunturas de seus planos extrapolam a ideia inicial do projeto. Se o Clube da luta possibilitava experiências de pura libertação e de contemplação do Real aos participantes, o engajamento nos projetos posteriores apenas os alienam mais e os arrastam progressivamente de volta ao Simbólico, tornando-os simples brinquedos de seu líder Tyler. Isso nos faz lembrar Žižek quando nos diz que:

²² A primeira coisa que o gerente do hotel disse foi que eu tinha três minutos. Nos primeiros trinta segundos, contei que tinha mijado na sopa, peidado no *creme brûlées*, escarrado nas endívias ao vapor, e agora queria que o hotel me mandasse um cheque semanal equivalente à média do meu salário mais gorjetas. Em troca, eu sumiria de vista, não procuraria os jornais nem a saúde pública com uma confissão confusa e chorosa. (PALAHNIUK, 1996 p.114, tradução nossa)

Isso quer dizer que a dialética do semblante e do Real não pode ser reduzida ao fato elementar de que a virtualização de nossas vidas diárias, a experiência de vivermos cada vez mais num universo artificialmente construído, gera a necessidade urgente de “retornar ao Real” para reencontrar terreno firme em alguma “realidade real”. O Real que retorna tem o *status* de outro semblante: *exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal), e portanto somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico* (ŽIŽEK, 2003, p. 35-36, grifos do autor).

Entretanto, a busca por seu caminho existencial não foi descartável. Com o desenvolver da narrativa, o narrador, que vive sob a oscilação de suas facetas, enxerga como Tyler passa a influenciar totalmente sua maneira de ser. Ele entende também que as contribuições que Tyler oferece à sua formação pessoal são muito ricas, mas que há certa radicalidade nessas doutrinas. Dessa forma, o narrador passa a compreender que seu crescimento só pode ser completo quando, além de traçar sua existência com autenticidade, ele puder também aprimorar sua habilidade de lidar com os outros indivíduos, entendendo ainda que é necessário respeitar as individualidades.

3.3 MARLA COMO AGENTE RESSIMBOLIZADOR

Há um elemento da narrativa que pode ser lido como essencial na caminhada de ressimbolização do narrador de *Fight Club*, algo que influencia diretamente o processo de reconstituição da realidade colapsada: a personagem Marla Singer. Ela assume, ao longo da narrativa, uma função de destaque, sendo responsável pelo restabelecimento de um canal que mantém o narrador em contato com a sua realidade simbolizada.

Marla frequentemente desestabiliza as criações mentais do narrador, gerando certo atrito entre ele e aquilo que o aproxima da instância Real, além de, direta ou indiretamente, assumir uma posição vigilante frente as experiências de libertação do protagonista. Ela passa a sugerir que as novas experiências vividas pelo narrador não podem ser mantidas e que a insistência em tais experiências poderia levar o indivíduo a autodestruição e colapso mental. Marla, gradativamente, passa a se tornar necessária para o equilíbrio psíquico do narrador. Se as instâncias Real,

Simbólico e Imaginário coexistem de forma interdependente, assim também passa a ser a relação triangular entre narrador, Tyler e Marla, “*We have sort of a triangle going here. I want Tyler. Tyler wants Marla. Marla wants me*” (p. 14) que se faz cada vez mais necessária para que o protagonista se equilibre de alguma forma e evite seu colapso mental.

Além de Marla Singer dificultar suas experiências nos grupos de autoajuda no início da narrativa, a personagem provoca frequentemente a percepção do narrador acerca de seu distanciamento do elemento simbólico durante todo o texto.

A presença de Marla torna-se tão significativa em sua vida psíquica que o narrador, ainda confuso sobre a relação triangular com Tyler e Marla, passa a questionar a sua sanidade mental e a existência física das outras personagens,

I'm starting to wonder if Tyler and Marla are the same person. Except for their humping, every night in Marla's room. Doing it. Doing it. Doing it. Tyler and Marla are never in the same room. I never see them together (PALAHNIUK, 1996, p. 65).²³

Nesse momento, a reflexão do narrador o recoloca fora das alucinações com as quais passou a conviver. Esse pensamento o traz de volta a um contexto simbolizado onde, por meio das palavras, ele organiza o pensamento de forma sistematizada e coerente. Se ele passa a considerar que Marla e Tyler possam ser a mesma pessoa, então ele já está a caminho de compreender que um dos dois não existe de fato. Portanto, Marla também contribui indiretamente para seus lapsos de lucidez.

Conseqüentemente, sendo Tyler uma parte do narrador, ele passa a temer qualquer aproximação com Marla, pois prevê a ameaça que ela representa por, gradativamente, contribuir para a ressimbolização da experiência reveladora do narrador. Um dos caminhos para a ressimbolização após o encontro traumático com o Real é organizar a experiência por meio da fala, e Tyler tenta evitar que isso aconteça impedindo que o narrador converse com Marla sobre sua existência.

²³ Estou começando a me perguntar se Tyler e Marla são a mesma pessoa. Exceto por sua transa, todas as noites no quarto de Marla. Fazendo. Fazendo. Fazendo. Tyler e Marla nunca estão no mesmo cômodo. Eu nunca os vejo juntos. (PALAHNIUK, 1996, p.65, tradução nossa)

“I need you to do me another favor,! Tyler says. This is about Marla isn't it? “Don't ever talk to her about me. Don't talk about me behind my back. Do you promise? Tyler says. I promise. Tyler says, “If you ever mention me to her, you'll never see me again” (PALAHNIUK, 1996, p. 72).²⁴

O narrador sente que a existência de Tyler está em perigo porque compreende que se conversar com Marla sobre sua outra faceta fatalmente terá de enfrentar o fato de que essa existência é ilusória e virtual.

Além disso, o narrador percebe gradativamente que sua aproximação com Marla toma contornos cada vez mais fortes. Ele, a princípio, reluta e resiste, mas gradativamente começa a entender que está desenvolvendo um forte sentimento afetivo por ela.

Me, when I go to the beach, I always sit with my right foot tucked under me. Australia and New Zealand, or I keep it buried in the sand. My fear is that people will see my foot and I'll start to die in their minds. The cancer I don't have is everywhere now. I don't tell Marla that. There are a lot of things we don't know about the people we love. (PALAHNIUK, 1996, p. 106)²⁵

O narrador tenta proteger sua crença em Tyler, racionalizando sua necessidade de não ser confrontado por Marla caso mencionasse o “amigo” onipresente a ela. Dessa forma, ele crê que Tyler tenta afastá-lo dela. Desse modo ela estaria, novamente, impedindo a *jouissance* dele se o fizesse tomar consciência de que Tyler não existe. A relação entre as duas personagens oscila, mas se mantém e se intensifica no decorrer da narrativa.

Auxiliado pela intervenção de Marla em sua vida, o narrador passa a reorganizar seus pensamentos e percebe que está sendo conduzido por Tyler ao caos irreversível. A partir de então, o narrador passa a lutar para retomar o domínio

²⁴ “Eu preciso de você para me fazer outro favor! Tyler diz. É sobre Marla não é? “Nunca fale com ela sobre mim. Não fale sobre mim nas minhas costas. Você promete? Tyler diz. Eu prometo. Tyler diz, “Se você falar com ela sobre mim, você nunca mais me verá novamente.” (PALAHNIUK, 1996, p.72, tradução nossa)

²⁵ Eu, quando eu vou à praia, eu sempre sento com meu pé direito dobrado debaixo de mim. Austrália e Nova Zelândia, ou eu o mantenho enterrado na areia. Meu medo é que as pessoas vejam o meu pé e eu começarei a morrer em suas mentes. O câncer que eu não tenho está em todas as partes agora. Eu não conto a Marla. Há muitas coisas que nós não sabemos sobre pessoas que amamos. (PALAHNIUK, 1996, p. 106, tradução nossa)

dos próprios atos. Percebendo que Tyler vinha tomando várias decisões sem o seu conhecimento, o narrador pede auxílio para Marla que, mais uma vez, toma uma posição vigilante para o reequilíbrio da situação.

From now on, I tell Marla, she has to follow me everywhere at night, and write down everywhere I go. Who do I see. Do I castrate anyone important. That sort of detail. I take out my wallet and show Marla my driver's license with my real name. Not Tyler Durden. "But everyone knows you're Tyler Durden," Marla says. Everyone but me (PALAHNIUK, 1996, p. 172).²⁶

Marla auxilia o narrador em sua reconstrução da realidade, que havia sido desconfigurada completamente com a chegada de Tyler. Sua ajuda é fundamental para que o narrador compreenda que Tyler é parte dele e que ele está sob domínio dessa parte extremista.

Gradativamente, o narrador compreende que Tyler é nocivo para sua existência. Embora esse motivo seja suficiente para que ele confronte sua faceta doentia, há outro motivo maior que traz sentido para sua vida: seu afeto por Marla.

Mais uma vez, Marla age como agente ressimbolizador, trazendo o narrador para a realidade simbolizada, mostrando a ele que há razões para a organização e restauração de uma vida normal que possibilite o relacionamento entre o casal.

Por meio do clichê, o romance de Palahniuk mostra que o amor entre Tyler e Marla pode restaurar a normalidade da vida cotidiana abalada pelas inquietações do narrador e pelo surgimento de Tyler.

O narrador passa então a combater Tyler e, no clímax da narrativa, toma uma decisão extrema no intento de eliminar sua faceta doentia. Com uma arma apontada para si dentro de sua própria boca o narrador dispara contra si mesmo, num ato simbólico da destruição de Tyler.

I yell, go. Get out of here. This building is going to explode. Marla yells, We know." This is like a total epiphany moment for me. I'm not killing myself, I yell. I'm killing Tyler. I am Joe's Hard Drive. I

²⁶ A partir de agora, eu digo a Marla, ela tem que me seguir por toda parte durante a noite, e anotar todos os lugares para onde vou. Quem eu vejo. Se eu castro alguém importante. Esse tipo de detalhe. Eu tiro minha carteira e mostro para Marla minha carteira de motorista com meu nome verdadeiro. E não é Tyler Durden. "Mas todo mundo sabe que você é Tyler Durden", diz Marla. Todo mundo, menos eu. (PALAHNIUK, 1996, p. 172, tradução nossa)

remember everything. "It's not love or anything," Marla shouts, "but I think I like you, too." One minute. Marla likes Tyler. "No, I like you," Marla shouts. "I know the difference" (PALAHNIUK, 1996, p. 205).²⁷

A essa altura, o projeto Mayhem já havia dado cabo de seu plano mais impactante, a destruição dos edifícios que guardavam as informações sobre cartões de crédito, um golpe contra aquilo que representava a prisão consumista do ser humano.

Embora não tenha conseguido frear a explosão dos edifícios, o narrador conseguiu evitar sua própria destruição. A ressimbolização de sua realidade simbólica transparece no texto em suas reflexões acerca da sua existência, como exposto no trecho a seguir:

I look at God behind his desk, taking notes on a pad, but God's got this all wrong. We are not special. We are not crap or trash either. We just are, and what happens just happens. And God says, "No, that's not right." Yeah. Well. Whatever. You can't teach God anything (PALAHNIUK, 1996, p. 207, tradução nossa).²⁸

Sua fala traduz a restauração de suas angústias, agora abrandadas pelos efeitos de seu encontro com o Real. O narrador compreende que sua posição não é diferenciada e se declara descrente. O "Deus" que ele menciona está totalmente errado e ele afirma a existência pura, sem julgamento divino, pecado ou santidade – we just are. Deus não aprende nada e ele simplesmente passa a ignorar Deus – yeah. Well. Whatever.

²⁷ Eu grito, vá. Saia daqui. Este edifício vai explodir. Marla grita, "nós sabemos." Isto é como um momento total de epifania para mim. Eu não estou me matando, Eu grito. Eu estou matando Tyler. Eu sou o Disco Rígido do Joe. Lembro-me de tudo. "Não é amor ou algo assim," Marla grita, "mas eu acho que gosto de você, também." Um minuto. Marla gosta de Tyler. "Não, eu gosto de você", grita Marla. "Eu sei a diferença." (PALAHNIUK, 1996, p. 205, tradução nossa)

²⁸ Eu olho para Deus atrás de sua mesa, tomando notas em sua caderneta, mas Deus entendeu tudo errado. Nós não somos especiais. Nós também não somos porcaria ou lixo. Nós apenas somos, e o que acontece simplesmente acontece. E Deus diz, "Não, isso não está certo." Sim. Bem. Tanto faz. Você não pode ensinar nada a Deus. (PALAHNIUK, 1996, p.207, tradução nossa)

4. FIGHT CLUB, O ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E A REFLEXÃO SOBRE UM MUNDO EM CRISE

Uma vez discutidos alguns pontos referentes ao funcionamento das narrativas a partir das possibilidades interpretativas oferecidas pelas ferramentas do materialismo lacaniano, acreditamos poder ler os dois romances comparativamente sob o prisma do mesmo aparato teórico. E fá-lo-emos por motivos nada óbvios, pois tratam-se de dois romances oriundos de contextos literários diferentes e que não haviam ainda sido relacionados em uma pesquisa dessa natureza.

Aliás, é intrigante o fato de que dois autores que se encontravam geograficamente distantes e que, aparentemente, não haviam dialogado diretamente tenham criado textos que podem ser relacionados de forma indireta, porém coerente. Entretanto, se levarmos em conta a própria trajetória literária dos escritores, podemos perceber que há, em ambas as obras, uma característica marcante: a denúncia da degradação da espécie humana. Tanto José Saramago quanto Chuck Palahniuk marcaram suas carreiras literárias com a crítica, direta ou indireta, ao modo superficial e deficiente como os sujeitos da pós-modernidade têm conduzido suas relações uns com os outros e, conseqüentemente, consigo mesmos.

Tal crítica torna-se um eixo que coloca os dois escritores em um diálogo visceral, realista e, ao mesmo tempo, pessimista acerca das relações humanas. Esse diálogo, entretanto, ganha contornos mais precisos quando lançamos mão do materialismo lacaniano para ler e analisar as obras, uma vez que percebemos que, a partir dessa teoria, as personagens e as estruturas das duas narrativas convergem para um mesmo ciclo, que vai do colapso à reorganização das estruturas que sustentam suas vidas.

Nesse sentido, se no *Ensaio Sobre a Cegueira* o foco é uma cidade que tem seus pilares organizacionais abalados e destruídos por uma epidemia de cegueira desconhecida, em *Fight Club* essa destruição é buscada, inicialmente, por um indivíduo descontente com seu modo de vida e, posteriormente, por seus seguidores, que comungam em segredo as suas inquietações.

Adicionalmente, o romance *O Ensaio Sobre a Cegueira* concede seus três capítulos iniciais para a apresentação da epidemia de cegueira. Nesse início, ainda nos é apresentado um mundo organizado, no qual o Estado precisa intervir para

tentar barrar o avanço da desconhecida epidemia e tentar conhecer as causas e consequências do problema. Apesar da situação ser intrigante, parece haver certo controle e “normalidade” no universo diegético. A seguir, são apresentados mais dois capítulos que relatam as primeiras experiências dos infectados na quarentena. Embora nesse ponto algumas cenas já possam promover certo desconforto no leitor, os acontecimentos ainda parecem emular condições viáveis numa epidemia no mundo extratextual: os internos ainda trazem consigo muitas de suas características do “mundo de fora”, tratando-se de um período de adaptação ao novo local.

A partir do sexto capítulo, as condições passam a se tornar gradativamente mais degradantes e as experiências, cada vez mais traumáticas e violentas. Os sete capítulos subsequentes apresentam os horrores da quarentena: nesse momento os indivíduos se distanciam quase que por completo das existências sociais que mantinham antes da cegueira. Há a formação dos grupos, a luta entre eles por comida, estupros, assassinatos e tantos outros episódios extremos que explicitam a fragilidade da civilidade humana em um contexto de ausência ou de carência de infraestrutura. Durante esses acontecimentos, o grupo que recebe mais atenção por parte do narrador segue conduzido pela mulher do médico, a qual os auxiliará até a fuga do antigo manicômio.

Os dois capítulos seguintes descrevem o choque com a realidade fora dos muros do manicômio. É nesse momento que o grupo toma conhecimento do que houve com a cidade em que viviam e descobre que, durante a epidemia de cegueira, aquilo que eles conheciam como organização social foi destruído.

Finalmente, nos últimos três capítulos, o romance narra o caminho de reconstrução da realidade esfacelada. Esse processo culmina no retorno da visão, na suposta cura e na solução final, se não do problema proposto pelo texto, ao menos de seu nó narrativo.

Em *Fight Club*, a disposição dos capítulos não respeita a uma ordem cronológica e vários são os *flashbacks* incluídos durante toda a narrativa, os quais se misturam aos momentos vividos no presente narrativo pelo protagonista. Porém, assim como em *O Ensaio Sobre a Cegueira*, podemos fragmentar a narrativa em quatro pontos principais.

O primeiro deles seria a vida entediante e superficial descrita pelo narrador, que sofria com problemas derivados da insônia e sentia-se extremamente

incomodado com o modelo de vida no qual estava imerso.

O segundo momento pode ser apontado como aquele no qual o narrador passa a buscar soluções não triviais para os seus problemas, inicialmente visitando como um turista os grupos de ajuda mútua e, posteriormente, conhecendo Tyler Durden, bem como o surgimento e desenvolvimento dos Clubes da luta.

No terceiro momento, temos um narrador em conflito, disputando espaço com o próprio Tyler, como se esse não fosse uma parte de si. É nesse contexto que o próprio narrador começa a emergir enquanto sujeito e apresentar sua força. Aqui explora-se a luta na qual o narrador enfrenta Tyler pelas rédeas da própria vida.

Essa luta culminará no desfecho, que lemos aqui como o quarto momento, no qual o narrador consegue ressimbolizar sua realidade após ter buscado passionalmente o colapso de sua medíocre existência.

Logo, nossa leitura propõe que os dois romances, quando fragmentados em quatro momentos mais significativos, podem marcar gradualmente: um momento de normalidade simbolizada, um momento seguinte de emersão da instância Real na vida das personagens centrais, a contemplação desse Real ofuscante e visceral e, por fim, a ressimbolização das suas redes de significados. E, entendendo os textos literários como representações artísticas da existência humana, propomos que, seja num universo pessoal, individual ou coletivo, seja numa cidade, num estado ou no mundo todo, as crises exploradas nas duas narrativas são a reprodução de alguns dos conflitos que permeiam o mundo na pós-modernidade.

Essa ideia é reforçada pelo tom de universalidade que paira sobre os dois textos. A construção dos espaços nos dois romances evita a especificação de tempo e espaço e, embora o narrador de *Fight Club* mencione algumas cidades e aeroportos situados na América do Norte, os dois romances permitem que os conflitos e acontecimentos de seus universos se apliquem a diversos contextos geográficos ao redor do mundo.

Além disso, a não denominação das personagens principais contribui para que qualquer leitor, situado em qualquer um dos contextos possíveis, se identifique mais facilmente com suas histórias, fato que é reforçado em *Fight Club* por sua narração autodiegética. Já em *O Ensaio Sobre a Cegueira*, nenhuma das personagens recebe nomes tradicionais, sendo chamadas pelo narrador apenas como “médico”, “mulher do médico”, “rapariga dos óculos escuros” etc.

Em outras palavras, os dois romances mostram que as crises narradas nos dois textos são fenômenos globais, que não encontram fronteiras geográficas ou culturais. A superficialização das relações humanas, a fragilidade da vida baseada no consumo e o egoísmo latente não são características exclusivas de uma região ou de um povo. Essa interpretação torna-se mais palpável por meio do materialismo lacaniano, pois os conceitos de Real, Simbólico e Imaginário nos auxiliam a compreender melhor as relações entre o ser humano individual e a coletividade.

Outro fator estrutural que aproxima os dois romances é a linguagem. As duas narrativas trabalham com construções frasais que aproximam o texto da oralidade, dando um tom mais livre e dinâmico aos seus relatos. Os pensamentos, ou fluxo de consciência, que ambos os narradores compartilham com seus interlocutores têm um tom informal e despreocupado com a pontuação tradicional, no caso de *O Ensaio Sobre a Cegueira*, ou despojado e sem receios do uso de expressões cotidianas, palavrões ou gírias, no caso de *Fight Club*.

Os dois romances nos mostram que os defeitos, os quais constantemente tentamos ocultar ou neutralizar, estão em nós, mesmo que nossa frágil construção de seres civilizados tenha tentado mantê-los domesticados ao longo dos séculos. Os romances mostram que os aspectos mais obscuros dos seres humanos podem emergir radicalmente, ou ainda, serem buscados passionadamente, e instaurados por meio de acontecimentos críticos. Nos dois romances, a dificuldade em enxergar as complexas engrenagens do sistema é combustível para o surgimento e crescimento do estado crítico.

A cegueira não é característica apenas das personagens do romance saramaguiano: as personagens de *Fight Club* também têm grandes dificuldades para ver e interpretar a realidade que fora posta fora de cena, mas que existe, latente e pulsante. O protagonista de *Fight Club* tem sérias dificuldades para enxergar Tyler Durden como uma parte de si; Tyler é a figuração literal do excesso (de si mesmo!) que, a princípio, fá-lo encontrar um caminho para lidar com suas frustrações mas que, num segundo momento, torna-se ameaçador, devendo ser eliminado.

Além disso, toda a sociedade criticada pela narrativa tem dificuldade para enxergar que está supervalorizando itens de decoração, mobília e objetos em geral, em detrimento da genuína existência humana. As personagens de *Fight Club* não passam por uma epidemia de cegueira branca, mas são tão incapazes de enxergar

seu entorno que mal percebem as condições de suas vidas, enredados no sonho do consumismo e do fetiche da mercadoria.

Além disso, cabe frisar que muito desse consumo exagerado existe para que os holofotes iluminem os objetos ao invés dos indivíduos, que não querem mostrar suas fragilidades, suas fraquezas e seus sentimentos. É curioso o modo como o narrador e Marla relutam em assumir o que sentem um pelo outro e também chama a atenção como o narrador recebe com espanto a espontaneidade com a qual os membros dos grupos de autoajuda se revelam e se abrem para outras pessoas.

De certo modo, o consumo também contribui para que os sujeitos possam esconder frustrações e medos. E essa denúncia também pode ser notada pelas sabotagens que Tyler faz nos rolos de filmes, que podem ser interpretadas como uma espécie de metáfora do discurso ideológico: atrás das imagens “família”, organizadas, que não ofendem ninguém, está o excesso obsceno que não deve ser percebido, mas que é explicitado por Tyler e pelo narrador ao longo da narrativa.

Já em *O Ensaio Sobre a Cegueira*, a falta de visão se materializa de modo mais explícito e material, tanto que impede que as personagens enxerguem o óbvio, e não vejam as mazelas que afastam o ser humano das condições ideais de racionalidade e civilidade construídas ao longo do tempo. Nesse contexto, a cegueira surge como uma realidade escancarada e ofuscante para quem ingenuamente construiu uma imagem diferente de sociedade, que ignorava os traços mais egoístas da humanidade.

Em ambos os romances paira a denúncia, que provoca o leitor menos atento, e que deposita nas entrelinhas chamadas de atenção que nos convidam a refletir até que ponto não somos telespectadores dos filmes sabotados por Tyler, ou até que ponto o mundo real se distancia da quarentena vivida pelas personagens de *O Ensaio Sobre a Cegueira*.

Chuck Palahniuk e José Saramago depositaram em seus narradores a angústia trazida por um *Zeitgeist*, um espírito de época, que parece não encontrar barreiras para cruzar o Atlântico. Seja nos Estados Unidos da América, seja na Península Ibérica, o que os autores deixam transparecer em suas narrativas é a denúncia de uma crise.

Porém, é curioso notar como o tom pessimista dos dois textos é abrandado pela presença marcante de duas mulheres. São elas que tomam para si a importante

responsabilidade de atuar como uma espécie de capitonê nos dois romances. A mulher do médico e Marla Singer são responsáveis por conduzir outras personagens para a ressimbolização de suas realidades colapsadas.

Em *O Ensaio Sobre a Cegueira*, a mulher do médico, que não cega diante do estranho fenômeno, torna-se uma brava tutora e heroína de um grupo de cegos. Em *Fight Club*, é Marla Singer a responsável por salvar o protagonista de sua autodestruição. Em ambos os textos, as mulheres são encarregadas da restauração da ordem e reorganização do caos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, os dois romances em questão podem ser relacionados a partir de alguns prismas comuns. A temática que envolve a construção das duas narrativas pode se aproximar e, a partir dessa aproximação, podemos observar algumas similaridades nas críticas explícitas e implícitas que personagens e narradores realizam dentro dos textos.

O que une os dois romances é a denúncia da falência das estruturas da sociedade pós-moderna, que fracassa em múltiplos níveis: nessas obras, sequer há protagonismo de indivíduos à margem, habitantes das periferias. Temos protagonistas de classe média em seus respectivos contextos e que não são poupados da angústia e da sensação de vazio e de falta de sentido causadas pela estruturação da sociedade neoliberal, que frequentemente tem suas falhas ocultadas pela banalização dos problemas cotidianos. A fortuna crítica ajudou a olhar mais criteriosamente e focalizar os acontecimentos centrais dos romances, bem como as estruturas textuais e as formas de conduzir a narração.

Alguns dos aspectos mais recorrentes nas análises críticas do *Ensaio Sobre a Cegueira* são: a questão da cegueira como fenômeno intrigante e a participação singular da mulher do médico na narrativa. Já em *Fight Club*, as análises têm se centrado mais comumente nas questões de autenticidade e inautenticidade, além das críticas ao consumismo desproporcional e à desvalorização das relações humanas.

Essas análises contribuíram para que desenvolvêssemos uma leitura mais atenta aos textos, e também incitou outros questionamentos, como a curiosidade de compreender por outro prisma o fenômeno da cegueira e os acontecimentos radicais na vida do protagonista, de Tyler e de seus seguidores em *Fight Club*. Para chegarmos às respostas dessas questões utilizamos os conceitos desenvolvidos por Lacan relidos por Žižek, como a tríade Real, Simbólico e Imaginário, O Grande Outro e o Capitonê.

Tais ferramentas nos deram subsídios para entender a possível relação entre romances provenientes de contextos de produção distintos. Tanto em *O Ensaio Sobre a Cegueira* quanto em *Fight Club*, as personagens centrais passaram por um colapso de suas relações com o mundo.

A cegueira branca descortinou uma série de características negativas da humanidade, as quais haviam sido postas fora de cena devido a um equilíbrio precário que permitia a manutenção, ao menos em aparência, de convenções sociais “civilizadas” e à idealização dessa mesma sociedade civilizada. A cegueira trouxe à tona o que os indivíduos recusavam a admitir sobre si mesmos – e a visão do próprio cerne foi demasiado ofuscante para a maioria das pessoas. Não é casual que os cegos “maus” sejam aqueles que, aparentemente, eram “espontâneos”: sabiam o que desejavam e assumiam suas vontades. Contrariamente ao discurso da propaganda, essa “espontaneidade” já foi apontada por Žižek como perigosa, como a realização do moto “ele sabe muito bem o que está fazendo e ainda assim o faz” (2013, p. 26). Nesse momento, não é a injunção ética que obriga a agir corretamente apesar do dano que isso venha a acarretar ao indivíduo, e sim o cinismo mais descarado.

Os cegos “vítimas”, ao contrário, tateiam não apenas nos caminhos não vistos, mas também no labirinto de seus próprios desejos – como faz o médico ao deitar-se com a rapariga dos óculos escuros. Mas a mulher do médico – a guia de todos, e a responsável por ressimbolizar o mundo, retoma a atitude de “saber o que faz e ainda assim fazê-lo” ao assumir a responsabilidade atroz de matar o líder da camarata exploradora. O ato não é prazeroso, ela sabe que carregará a culpa e a dor por ter tirado uma vida, mas ela o faz pelas outras mulheres. O ato hediondo é consumado por força da injunção ética, por uma pessoa que não seria minimamente atraída ou gratificada por ele.

Em *Fight Club*, o evento traumático não ocorreu espontaneamente e o narrador, com auxílio de Tyler e farto de uma vida superficial e consumista, busca passionalmente a destruição da sua realidade, na esperança de reconstruir algo melhor no lugar. Entretanto, o narrador perde o controle da situação e, mesmo sendo Tyler parte de si, tem que lutar contra ele para reconstruir a sua própria existência. A sociedade baseada na produção e no consumo desenfreado de móveis, eletrodomésticos, eletroeletrônicos etc. produziu, como um acréscimo obsceno de sua plenitude material, um tédio e um vazio intoleráveis. Tyler é a resposta para esse acréscimo obsceno, mas, ao iniciar uma luta não mais contra o tédio (por meio dos rituais do Clube da luta) mas contra a sociedade que o causou, coloca o protagonista em risco: e é Marla quem norteará seus passos rumo a um possível final que não

seja ingenuamente feliz nem totalmente pessimista.

Os dois episódios traumáticos, cada um dentro de sua própria estrutura, trabalham com a destruição da relação simbólica dos sujeitos com o mundo à sua volta, com a gradual reconstrução dessas relações. As personagens dos dois romances passam de uma condição estável para um contexto crítico e, ao longo das narrativas, vão recuperando a estabilidade de suas existências e relações simbólicas com a sociedade que habitam – relações simbólicas essas que não podem deixar de existir. Por isso o risco que o narrador de *Fight club* corre e a necessidade de que ele seja reconduzido ao mundo simbólico, sob pena de se perder para sempre na loucura. E por isso também a necessidade narrativa de que, ao final de o *Ensaio Sobre a Cegueira*, os cegos voltem a enxergar, mesmo que sem explicação: o retorno ao espaço simbólico é fundamental.

Além dessas, outras características dos romances harmonizam-se, como as próprias estruturas dos textos e a ordem dos acontecimentos da fábula, a linguagem próxima da oralidade e a presença ácida dos narradores.

Há ainda a questão coincidente das personagens femininas, que têm uma função primordial e bastante positiva dentro das narrativas, sendo a mulher do médico e Marla Singer as responsáveis por auxiliar outras personagens no caminho rumo à ressimbolização e reestruturação de suas personalidades e também como canal de contato com o mundo após os eventos traumáticos.

Assim, nosso trabalho apresentou e analisou uma possibilidade de interpretação das duas obras sob o prisma dessa ferramenta teórica denominada materialismo lacaniano, por havermos percebido, com o conhecimento da teoria mencionada e na leitura dos textos em questão, que a profundidade das obras e seus sutis pontos de contato poderiam ganhar maior ênfase quando vistos sob essa interpretação. Entretanto, nem teórico ou teoria e nem o autor do presente estudo visam o fechamento estanque das discussões. Pelo contrário, espera-se que este trabalho possa instigar e contribuir para futuras discussões acerca dos temas centrais aqui abordados.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Fátima Martin Rodrigues Ferreira. “*Com Brasileiro, Não Há Quem Possa!*”: futebol e identidade nacional em José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. *A Visualidade Cega: o olhar saramaguiano sobre a sociedade contemporânea*. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades. Volume V, número XVII, Abril - Junho, 2006. ISSN 1678-3182. Artigo IV.

_____. *O Não-Lugar da Escritura: uma leitura de ensaio sobre a cegueira, de José Saramago*. Sincronía Invierno 2001. Año 6. Número 21, Diciembre, 2001 – Marzo, 2002.

CONRADO, Iris Selene. *Considerações Sobre o Romance: José Saramago e perspectivas contemporâneas*. Olho d’água, São José do Rio Preto, 4(1) pp. 1-163, 2012.

COSTA, Leda Maria da. *Os Vilões da Derrota da Seleção Brasileira. A Importância do Resultado nas Narrativas Jornalísticas sobre Futebol*. In: XIII Encontro de História Anpuh-Rio, nº 13, p.1-8, 2008.

DA SILVA BARROS, Antonio Claudio & CARVALHO, Cássia Torres de. *A Sociedade de Consumo e a Cultura de Massa no Mundo Pós-Moderno de Clube da Luta*. Revista eletrônica pensar. Vol. 1, nº 1, JUL 2011. ISSN 2237-2032

ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FABRETI, Ariane. *Traumas e Paixões da Modernidade: O Materialismo Lacaniano lê Madame Bovary*. Maringá, 2013. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013.

FRANCO Jr., Arnaldo. *Operadores de leitura da narrativa*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana. *Teoria literária: abor-dagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Editora da UEM, 2003. p.33-56

LEONARDO, Devalcir. *As Máscaras da Modernidade: Uma Leitura do Ser e do Poder no Romance A Caverna*, de José Saramago. PLE, UEM. Maringá, 2008.

MARTINS, Frederick Posselt. *Correio do povo e a copa de 1950: uma análise do maracanazo sob o ponto de vista da imprensa gaúcha*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Curso de Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo. 2011.

MINÁRIK, Michal. *Writing of Chuck Palahniuk: development and popular aspects*. Master's diplomas thesis. Supervisor: Stephen Paul Hardy, ph.D. Masaryk University, Department of English and American Studies - Faculty of Arts. Czech Republic, 2011.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 35. ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2008.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

QUEVEDO, Carindia do A. Marques. *A Singularização Através de Símbolos Religiosos no Romance Caim de José Saramago*. INLETRAS – XII Seminário Internacional em Letras. 2012. Disponível em: <<http://www.unifra.br/eventos/inletras2012/Trabalhos/4620.pdf>>

SARAMAGO, José. *O Ensaio Sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHAFFER, Margareth; FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges. *Aventuras do sentido: psicanálise e linguística*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SILVA, Flávia Belo Rodrigues da. *Entre a Cegueira e a Lucidez: a tentativa de resgate da essência humana nos "ensaios" de José Saramago*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 2006, 115 p.

SILVA, Luís Claudio Ferreira. 2010. *A Personagem Feminina em Saramago*. II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: Diversidade, Ensino e Linguagem. UNIOESTE - Cascavel / PR. ISSN 2178-8200.

_____. *Identidades Nacionais Fraturadas no Quebec e em Portugal: Jacques Poulin e José Saramago à Luz do Materialismo Lacaniano*.

Maringá, 2012. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012.

SILVA, Marisa Corrêa. *Materialismo Lacaniano*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

_____. *O percurso do Outro ao mesmo: Sagrado e profano em Saramago e em Helder Macedo*. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

TIEGHEM, Paul Van. *La Littérature Comparée*. Paris: Armand Colin, 1951. Apud: NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

TOMÁŠEK, Filip. *Introducing Generation X: The Main Themes in Douglas Coupland's Generation X and Chuck Palahniuk's Fight Club*. Ústí nad Labem, Czech Republic, November 2003. Diploma thesis.

WENLEY, Stephen. *Existential Thought in American Psycho and Fight Club*. Victoria University of Wellington. Thesis submitted to Victoria University of Wellington in fulfilment of the degree of Master of Arts in English Literature. 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. *Alguém disse totalitarismo? cinco intervenções no (mau) uso de uma noção*. Trad. Rogério Bettoni. SP: Boitempo, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. Tradução: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Tradução: Maria Luzia X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.