



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

Mayke Suênio Soares Matias

**O diagnóstico do mal na obra de Chuck Palahniuk: o léxico do grotesco como fio
transgressor – uma análise estilística sociológica**

versão corrigida

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

Mayke Suênio Soares Matias

**O diagnóstico do mal na obra de Chuck Palahniuk: o léxico do grotesco como fio
transgressor – uma análise estilística sociológica**

versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientadora: Profa. Dra. Elis de Almeida Cardoso Caretta.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de
Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M433d Matias, Mayke Suênio Soares
O diagnóstico do mal na obra de Chuck Palahniuk: o léxico do grotesco como fio transgressor - uma análise estilística sociológica / Mayke Suênio Soares Matias; orientadora Elis de Almeida Cardoso Caretta - São Paulo, 2022.
175 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.

1. Estilística Sociológica. 2. Campos Léxico-semânticos. 3. Grotesco. 4. Círculo de Bakhtin. 5. Estilística Lexical. I. Caretta, Elis de Almeida Cardoso, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Mayke Suênio Soares Matias

Data da defesa: _27___/___04___/___2022___

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof(a). Dr(a). Elis de Almeida Cardoso Caretta

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, _29___/___07___/___2022___

(Assinatura do (a) orientador (a))

Para Bia e Mara, meus dois amores duradouros. Vocês são o *Outro* que garante, diariamente, a humanidade em mim.

AGRADECIMENTOS

Para que este trabalho fosse possível muitas pessoas se fizeram presentes durante os anos de pesquisa, me prestando apoio, debatendo sobre os caminhos metodológicos que tomei, me dando toques e possibilitando abrir de olhos para alguns aspectos que não estava enxergando com muita nitidez. Mas este trabalho não seria possível somente com apoio intelectual, me foi necessário também apoio afetivo. Por isso, os meus agradecimentos serão para todos aqueles que, assim considero, foram importantes para seu desenvolvimento e conclusão.

Quero agradecer à professora Maria Inês Batista Campos por ter aceitado me orientar inicialmente e às aulas que tanto contribuíram para o aprofundamento da teoria que é a menina dos meus olhos, a teoria bakhtiniana. E junto dela aos colegas do grupo de pesquisa que desenvolve na Universidade de São Paulo, e que me são muito queridos. Em especial Mateus Moura e Nathália Mitsunari, obrigado pelas trocas e papos que tivemos antes e depois do mundo enlouquecer por conta de um ser microscópico, ainda tivemos tempo para abraços e choros presenciais, depois... de forma remota.

Agradeço também, e principalmente, à professora Elis de Almeida Cardoso, por ter aceitado assumir o exercício de paciência que é ser minha orientadora. Obrigado pelos toques, pelos papos, pelas aulas e pela orientação doce e amável. A sua forma de lidar comigo e a minha pesquisa no meio do apocalipse foi crucial para que eu conseguisse dar prosseguimento sem que enlouquecesse de vez. Muita gratidão.

Este parágrafo dedico aos amigos do GELEIA, amigos de longa data. Esse grupo foi mais que um grupo de pesquisa, foi uma segurança e um apoio no desespero. Sempre me ajudaram a manter aceso algo que por muitas vezes quase se apagou, pois desde 2018 vivemos tempos assustadores. São faíscas de esperança, além de mentes brilhantes. Ao Fabrício Oliveira, Aline Hessel, Beatriz Souza, Pedro Oliveira e Iago Nunes, as duas surpresas de amizade que esse grupo me proporcionou. E, acima de tudo, à Mayra Pinto, grande mentora e agitadora dessa turma de malucos e a pessoa que me jogou nesse mundo da pesquisa, desde que aceitou ser minha orientadora de Iniciação Científica para estudar a obra de um cara estranho nos tempos de IFSP. E à professora Ana Elvira Luciano Gebara, que fez apontamentos preciosos sobre minhas análises.

Durante o percurso da minha vida acadêmica, certos acontecimentos marcaram e mudaram meus rumos, bruscamente. E no entremeio desses acontecimentos conheci pessoas incríveis, que hoje são queridas. Acho justo que os lembre aqui, pois, queiram ou não, fizeram parte disso tudo. São pessoas que continuaram presentes e outras que já não fazem mais parte,

mas que foram importantes. Ao Caio Rocha, pelos muitos sorvetes nos diversos Sesc's às sextas-feiras. À Clara Regina, pela leitura atenta mesmo estando ocupada. Para Bruna Alencar, minha saramaguiana preferida e a genialidade em pessoa (te adoro e admiro, amiga). Ao Rodolfo Rottman, que muitas vezes me salvou com fotos do cachorro Paçoca. Ao Rafael Eloy, que precisa continuar aqui, para continuar *sendo*, porque todo mundo é palmeira, é grito que ninguém ouve no teatro, e para continuar um amigo. E, também, para toda a equipe do CHESP, que me conhece desde quando ainda estava aprendendo a lavar as mãos.

Agora aos amigos de Taubaté, cidade que me adotou e me fez mais um daqueles que dela fazem parte. À família Camargo Leite, uma paixão à primeira vista, agradeço os almoços de finais de semana, o acolhimento e exemplos de união. Ao Bruno Lopes, o de luz amarela, e a primeira e melhor acolhida dessa minha nova fase. Aos Josué Lobato e Felipe Benites, por terem me dado o direito à escuta. Ao Vitor Luiz, por ter a incrível capacidade de me assustar quase sempre, além de me surpreender com sua habilidade de tornar a palavra “engraçado” mais que polissêmica. Ao Fábio Siqueira, amigo querido, que sempre esteve nos momentos de maior desespero (a você gratidão é pouco). Ao Malco Oliveira, que nutre uma fixação absurda por bem-te-vis. À maravilhosa Caio de Biasi, que me levou a entender que ela não tem que ser um *ele* ou *ela*, porque ela simplesmente *é*, e isso basta. E ao Igor Paes e sua turma, por me fazerem entender que pessoas são incríveis, são tudo de bom.

E, acima de tudo, Bia e Mara, as duas outras partes de mim.

A todos estes deixo minha imensa gratidão.

Este não é um final feliz, não exatamente. Mas sempre há um final após o final. Aquele, eu disse.

Se você fosse meu aluno, eu pediria que você considerasse apenas mais uma possibilidade.

E se toda a nossa raiva e medo forem injustificados? E se os eventos mundiais estiverem se desenrolando em perfeita ordem para nos levar a uma alegria distante que não podemos conceber neste momento?

Por favor, considere que o próximo final será feliz. (PALAHNIUK, 2020)

RESUMO

Assombro: um romance de histórias foi originalmente publicado em 2005 pelo autor estadunidense Chuck Palahniuk (1962-). A obra possui uma complexa estrutura narrativa que parodia o *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, *Os contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer, e os *120 dias de Sodoma*, de Marquês de Sade. Ao emular os três autores, Palahniuk constrói sua narrativa no momento e no contexto em que nós, sujeitos da contemporaneidade, vivemos: pautados por um sistema capitalista neoliberal de consumo. Trata-se de um autor com uma produção artística polêmica, mas que, para além de chocar, tem um intuito maior: o de expor a ferida e diagnosticar o mal social a partir do que ele denomina Ficção Transgressiva. E *Assombro* seria uma das obras que mais representa esse diagnóstico, dada sua diversidade temática riquíssima. Para a análise do romance, optamos pelos escritos teóricos do Círculo de Bakhtin, com maior destaque para a sua *Teoria do romance* (2015, 2018, 2019) na qual o teórico busca apresentar uma estilística do romance, tomando-o pelo que é: um gênero literário com um discurso poético que o pesquisador deve analisar partindo de seu *especificum*, pois para o teórico o romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado — e sendo ele como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal. O objetivo é analisar o objeto aos olhos de uma poética sociológica, em que não se separam forma e conteúdo, já que são indivisíveis no discurso quando este é concebido como fenômeno social — social em todos os campos de sua vida e em todos os seus elementos. Sob esse prisma sociológico buscamos demonstrar, num primeiro momento, como o autor-criador constrói os discursos dentro do romance para mostrarmos que 1) o discurso dos personagens é a representação artística do discurso de um sujeito neoliberalizado; 2) a voz do narrador, pelos discursos indireto e indireto livre, cumpre a função de minar, por meio da parodização, esse discurso neoliberal, corroendo-o de dentro para fora de forma ambivalente. Em um segundo momento, tendo em mente que a transgressão é um dos elementos da produção artística do autor, estando ela presente na sua temática, no seu conteúdo e, principalmente, em sua estrutura linguística, passamos a analisar como o autor faz uso do campo léxico-semântico do âmbito do grotesco para fins estéticos específicos, sendo esse léxico um dos fios que tecem o que denominamos nesta pesquisa de véu transgressor.

Palavras-chave: Estilística Sociológica, Campos Léxico-semânticos, Grotesco. Círculo de Bakhtin, Chuck Palahniuk. Romance, Ficção Transgressiva, *Assombro*, Heterodiscurso, Estilística Lexical

ABSTRACT

Haunted: A Novel of Stories was originally published in 2005 by American author Chuck Palahniuk (1962-). The work has a complex narrative structure that parodies the *Decameron*, by Giovanni Boccaccio, *The Canterbury Tales*, by Geoffrey Chaucer, and *The 120 Days of Sodom*, by Marquis de Sade. By emulating the three authors, Palahniuk builds his narrative at the moment and in the context in which we, subjects of contemporaneity, live: guided by a neoliberal capitalist system of consumption. He is an author with a controversial artistic production, but which, in addition to shocking, has a greater purpose, that of: exposing the wound and diagnosing social evil from what he calls Transgressive Fiction. And *Haunted* would be one of the works that most represents this diagnosis, given its rich thematic diversity. For the analysis of the novel, we opted for the theoretical writings of the Bakhtin Circle, with greater emphasis on his *Theory of the novel* vol. I (2015), II (2018) and III (2019) since in it the theorist seeks to present a stylistics of the novel, taking it for what it is: a literary genre with a poetic discourse which the researcher must analyze starting from its *specificum*, since, for the theorist, the novel is an artistically organized social heterodiscourse, and being it as a verbalized whole, it is a pluristylistic, heterodiscursive and heterovocal phenomenon. The objective is to analyze the object in the eyes of a sociological poetics, in which form and content are not separated, since they are undivided in the discourse when it is conceived as a social phenomenon - social in all fields of its life and in all its elements. Under this sociological perspective we seek to demonstrate, at first, how the author-creator builds the discourses within the novel to show that 1) the characters' discourse is the artistic representation of the discourse of a neoliberalized subject; 2) the voice of the narrator, through indirect and free indirect discourse, fulfills the function of undermining, through parodization, this neoliberal discourse, corroding it from the inside out in an ambivalent way. In a second moment, bearing in mind that transgression is one of the elements of the author's artistic production, being present in his theme, in his content and, mainly, in his linguistic structure, we proceed to analyze how the author makes use of the field lexical-semantic scope of the grotesque for specific aesthetic purposes, this lexicon being one of the threads that weave what we call in this research the transgressive veil.

Keywords: Sociological Stylistics, Lexical-semantic Fields, Grotesque, Bakhtin Circle, Chuck Palahniuk, Novel, Transgressive Fiction, *Haunted*, Heterodiscourse, Lexical Stylistics

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Crachá de Chuck Palahniuk da Portland Truck	13
Figura 2 - Chuck Palahniuk	21
Figura 3 – Capa de <i>Mais Estranho que a Ficção</i>	22
Figura 4 – Poema escrito na infância	23
Figura 5 – Capa Estadunidense de <i>Assombro</i>	32
Figura 6 – Primeira (Rocco, 2007) e segunda (Leya, 2016) edições brasileiras de <i>Assombro</i>	40
Figura 7 – Cartaz da peça <i>Crônicas Palahniuk</i>	41
Figura 8 – Atuação das forças centralizadoras e descentralizadoras	69
Figura 9 - A Rescue Annie, modelo de treinamento de primeiros socorros	114
Figura 10 – Máscara mortuária da afogada desconhecida do Sena	116
Figura 11 – Campos Associativos da Palavra “Escravidão”	136
Figura 12 – O grotesco e suas ramificações em <i>Assombro</i>	142
Figura 13 – A inter-relação das vozes em <i>Assombro</i>	142
Figura 14 – O funcionamento do campo do grotesco para efeito de sentido em “Tripas”	150
Figura 16 – O funcionamento do campo do grotesco para efeito de sentido em “Êxodo”	158
Figura 17 – A inter-relação entre as palavras e sua relação com a violência	159

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Obras de Chuck Palahniuk	26
Tabela 2 – Nomes dos personagens	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - INSPIRE: ELE QUER NOS ASSOMBRAR	21
1.1 Chuck [Pó-la-nic].....	21
1.2 A gênese de <i>Assombro</i> : das tripas veio à luz.....	27
1.3 O romance ganhou corpo: <i>Assombro</i>	30
1.4 Sobre Palahniuk, o artista	42
CAPÍTULO II - CHUCK PALAHNIUK E SEU DIAGNÓSTICO DO MAL.....	52
2.1 Para uma estilística sociológica: caminhos metodológicos	55
2.2 A poética sociológica.....	57
2.3 <i>Assombro, um romance de histórias</i> – a forma composicional e a forma arquitetônica da prosa romanesca de Chuck Palahniuk.....	61
2.4 Texto e contexto	73
2.5 Os sujeitos atrofiados neoliberais: os personagens de <i>Assombro</i>	91
2.6 Sr. Whittier, nosso deus, nosso diabo: o personagem ideólogo palahniukiano ...	103
2.7 As vozes e os discursos em <i>Assombro</i>	106
CAPÍTULO III - O LÉXICO GROTESCO NA FICÇÃO TRANSGRESSIVA DE CHUCK PALAHNIUK.....	126
3.1 A palavra e sua função social	127
3.2 Os campos associativos para uma análise do léxico grotesco no romance <i>Assombro</i>	132
3.3 O âmbito do grotesco.....	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS	170

INTRODUÇÃO

Após uma suposta derrocada da literatura, renunciada por diversos teóricos, alguns até bem radicais, como Roland Barthes (2005, v.1, p 17) - “Algo ronda nossa História: a Morte da literatura” -, o que se constata é que ela não morreu, mas, como defende Leyla Perrone-Moisés (2016), passou por grandes mutações. O debate acerca do que se tem produzido no que comumente se denomina contemporaneidade tornou-se fecundo e exaustivo (tanto no meio acadêmico como no meio mais prosaico). Fica claro que ainda existem critérios para “separar o joio do trigo”, ou seja, dividir os bons dos maus autores, e nem sempre se entra em comum acordo; às vezes os pecados que acometem as obras são contraditórios, já que algum autor pode apresentar um estilo mais rebuscado e valorizado pela tradição e outro pode ser demasiado *pop*. Ou seja, quais são os critérios? Quem define o que é a boa literatura contemporânea? Perrone-Moisés (2016) afirma:

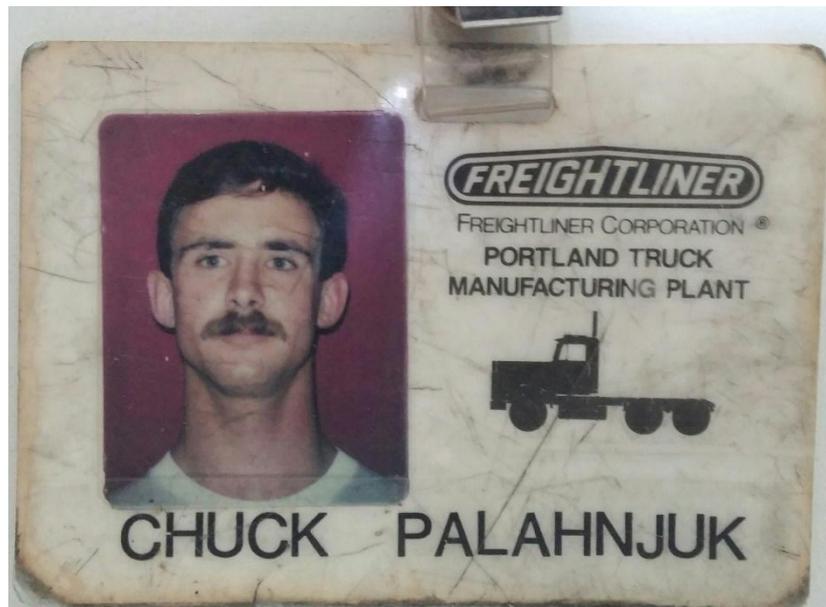
O julgamento da obra literária não pode, portanto, ser apenas uma questão de gosto, e seu valor não pode ser medido em termos de consumo, tomando como critério sua vendagem ou sua publicidade. Isso é particularmente importante no mundo atual, em que o valor de um indivíduo é medido pelo número de seus seguidores na internet, e o valor das coisas é identificado ao seu preço no comércio. Na cultura atual, dominada por um mercado que trata as obras de arte como produtos vendáveis, a literatura pode inserir-se como mercadoria, ou pode resistir, como bem imaterial. Em nossa sociedade consumista e utilitária, a poesia pode continuar sendo um “inutilidade” (Leminski), e a ficção pode continuar sendo um convite à crítica ou à evasão dessa sociedade. A literatura é, assim, um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 30-31).

Entrar nesse terreno minado já é muito complexo, visto que a gama de questionamentos que este tema propõe. Mas a questão a ser levantada aqui está mais a rés-do-chão, dado que o tipo de literatura que esta pesquisa pretende analisar parece ser pouco estudada nas cadeiras da academia¹, ou seja, aquele tipo de literatura que causa repulsa, enoja, satiriza, provoca, assusta, faz rir, escandaliza, uma literatura *transgressora*, tanto em seu conteúdo quanto em sua forma. Literatura em que o feio e o grotesco são mais queridos do que o belo - para fazer jus a Victor Hugo no prefácio de *Cromwell* (2010).

¹ Mesmo sabendo que autores como Rabelais, Poe, Sade, Chaucer, Bataille e etc. são estudados e fazem parte da rotina acadêmica de Letras, ainda se nota uma espécie de preconceito quando se trata de autores contemporâneos, ainda mais se este autor for de cunho satírico. Ao escolher Chuck Palahniuk para ser meu autor de iniciação científica, o problema maior foi encontrar quem me orientasse sem “torcer o nariz” para a literatura que ele produz. Enfim encontrei alguém que acolheu com carinho (não à toa, minha orientadora trabalhava com a teoria do humor) a pequena sátira que analisei. A ela devo meus agradecimentos e a minha persistência.

Um dos autores que mais representam hoje essa literatura é o estadunidense Chuck Palahniuk (1962 -). Charles Michael Palahniuk, de ascendência ucraniana, nasceu em Pasco, Washington, em 21 de fevereiro de 1962. Formou-se em jornalismo, mas largou a carreira para se dedicar a atividades um tanto quanto diferentes das de sua formação (mecânico de caminhões, por exemplo).

Figura 1 – Crachá de Chuck Palahniuk da Portland Truck²



Fonte: Site *Plotspoiler*

Palahniuk é uma figura curiosa (assim como suas obras) do meio literário, a ponto de chamar a atenção da crítica toda vez que produz algo novo, claro que nem sempre agradando. Uns o denominam dono de uma mente criativa e em constante metamorfose, outros, um autor que desperdiça seu talento com o grotesco, cômico e o escatológico (e haja escatologia), isto é, elementos do feio. Ou, como diz Umberto Eco, em *História da feiura*:

[...] É feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, tremendo, monstruoso, horrível, hórrido,

² A grafia do nome do autor está incorreta. Ele mesmo salienta e zomba este fato em uma crônica chamada “Here We Go Again: The First Day on a New Job is Always Scary”. Disponível em: <https://chuckpalahniuk.substack.com/p/here-we-go-again>. Acesso em 12 de Nov. de 2021.

horripilante, nojento, terrível, terrificante, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime). (ECO, 2007, p.16-19)

Porém, Palahniuk não parece se preocupar muito em agradar, pelo contrário, o desgosto o encanta e o alcança utilizando sua maior arma: a ficção transgressiva, menina de seus olhos³. Em suas mãos ela deixa de ser um elemento desagradável e transforma-se em uma forma de falar sobre problemas reais sem que o leitor desista de enfrentá-los, uma catarse, como ele mesmo salienta numa entrevista em que trata de seu romance *Adjustment Day* (2018): “Minha esperança é que o livro ajude as pessoas a ter uma experiência catártica de separatismo racial e sexual e, assim, expresse seu desejo por isso. Vamos entrar na fantasia e tirá-la do nosso sistema coletivo” (PALAHNIUK, 2018).

Podemos tomar a ficção deste preterido autor como “má” literatura, justamente por conter elementos “desagradáveis” como o baixo material e corporal, a explanação desenfreada do corpo de forma grotesca, a linguagem simples e chula e, principalmente, por se tratar de uma produção com elementos humorísticos, satíricos, paródicos e do horror? Palahniuk dissecou a podridão do mundo de forma potente e criativa: quando nos choca, ele nos educa; quando nos faz rir, ele nos educa; quando nos dá nojo, ele nos educa, pois essa é a forma sob a qual ele enxerga a transgressão, e a que ele utiliza parece ser infernal, mas, como diz Foucault (2019, p.34) “ela é o avesso solar da denegação satânica: tem uma ligação com o divino, ou melhor, ela abre, a partir desse limite que indica o sagrado, o espaço onde atua o divino”. Para essa literatura transgressiva não é a beleza que salvará o mundo, e sim o mais horrendo das criações, é o oposto do Míchkin dostoiévskiano.

M. Keith Booker em *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque* (1991) salienta que “de acordo com um dos mitos centrais da cultura judaico-cristã, a existência humana como a conhecemos começou em um ato fundamental de transgressão, na expulsão de Adão e Eva do Jardim após sua violação da ordenança de Deus contra a ingestão do fruto proibido”(p.1 – tradução nossa), mas ele acrescenta depois que não foi o ato de comer o fruto o causador da expulsão, e sim, citando o Adão dantesco, o fato de ter transgredido uma ordem estabelecida. Palahniuk está a todo

³ Sua “poética” se define nisso, como explora em “Caro Sr. Levin”, crônica-tese em que trata da ficção transgressiva. In: *Mais estranho que a ficção* (2011).

momento em seus textos transgredindo ordens pré-estabelecidas socialmente, suas obras lidam com o mais abjeto da condição humana, seus personagens estão sempre no limite da loucura e da violência. Mas o que mais choca nessas figuras é que essas *personas* praticamente quase inverossímeis não passam de representações do nosso comportamento, mas daquele que não gostamos de apresentar: “Nada do que escrevo é sobre política. É sobre o comportamento humano básico. Leia um jornal centenário e verá como ainda estamos resolvendo os mesmos problemas que tínhamos naquela época” (PALAHNIUK, 2018 – tradução nossa). Há uma espécie de “mote para a ação” inserido em suas obras. Isso está de acordo com o que Booker (1991) fala sobre o caráter revolucionário da transgressão na literatura:

[...]Todas as obras da literatura têm algum potencial transgressivo, mesmo quando aparentam estar totalmente de acordo com as ideologias dominantes. Como a literatura tende a exagerar os efeitos e ideias que importa de seu contexto sociocultural, tais obras podem expor contradições e ‘rachaduras’ em ideologias dominantes que em outro caso talvez não fossem aparentes. Além disso, estudos comparativos de tais obras são úteis para acentuar, por meio do contraste, o poder de obras que são efetivamente transgressivas em um sentido mais direto. [...] Dada a dificuldade de iniciar qualquer mudança social verdadeira, críticos politicamente engajados devem se valer de toda a ajuda possível. (BROOKER, 1991, p. 17-18, apud REBELO, 2017).

Agora, o que entende por literatura transgressiva o nosso autor? Em uma crônica presente em um livro de não-ficção, intitulado *Mais estranho que a ficção* (2011), Palahniuk escreve um texto-homenagem a um outro escritor estadunidense, Ira Levin⁴, mas, mais importante do que qualquer tributo laudatório, Palahniuk disserta, exemplificando com obras de Levin, acerca da importância da escrita transgressiva. Ele exemplifica com uma lembrança de sua época de faculdade, em que teve que ler um texto sobre um experimento que consistia em mostrar, a três grupos, fotografias de doença de gengiva. O objetivo era averiguar como as imagens afetariam as pessoas em relação aos cuidados com os próprios dentes: “Um grupo recebeu fotos com gengivas e dentes pouco estragados. O segundo grupo viu gengivas moderadamente estragadas. O terceiro grupo recebeu bocas horrivelmente enegrecidas, com gengivas retraídas, inchadas e sangrando, dentes marrons ou faltando” (PALAHNIUK, 2011, p. 222). O resultado do estudo foi que o primeiro grupo manteve os mesmos cuidados com os

⁴ “Caro Sr. Levin”: PALAHNIUK, Chuck. *Mais estranho que a ficção*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 222-230.

dentes, o segundo passou a cuidar mais e “o terceiro parou de escovar, de passar fio dental, apenas esperando os dentes ficarem pretos” (p.222). A isso, Palahniuk faz uma comparação com o efeito que causa a escrita transgressiva:

A esse efeito, o estudo chamou de “narcotização”. Quando o problema parece grande demais, quando vemos realidade em excesso, tendemos a desligar. Nós nos resignamos. Deixamos de tomar qualquer providência porque o desastre parece inevitável demais. Estamos encurralados. Isso é narcotização. Numa cultura em que as pessoas ficam assustadas demais para curar uma doença de gengiva, como fazer para que elas encarem qualquer coisa? Poluição? Igualdade de direitos? E como estimulá-las a lutar? (2011, p. 222)

A essa “missão” o autor atribui usar como arma a ficção transgressiva, ou seja, tratar de questões gritantes que permeiam a vida em sociedade expondo-a acidamente. Para exemplificar o poder combativo da *ficção transgressiva* Palahniuk utiliza uma das obras mais conhecidas de Ira Levin, *O bebê de Rosemary*, que trata, resumidamente, de uma mulher que tem seu corpo oferecido ao diabo, pelo próprio marido, por meio de um pacto, para que gere um “filho do demônio”. Parece um enredo banal de uma típica história de terror feita para entretenimento, mas, como o próprio Palahniuk (2011, p. 223) afirma, “seus livros não são tanto histórias de horror, mas sim fábulas admonitórias”. E diz mais:

O apavorante é que são os problemas que o público americano está a anos de vir a enfrentar. Mas cada um deles, em cada livro, o senhor nos prepara para uma batalha que vê se aproximar. E até hoje esteve sempre certo. Em *O bebê de Rosemary*, publicado em 1967, a batalha é pelo direito de uma mulher controlar o próprio corpo. O direito a um bom serviço de saúde. E o direito de escolher o aborto. Ela é controlada pela religião, pelo marido, pelo melhor amigo e pelo obstetra, que também é homem. (PALAHNIUK, 2011, p. 223)

Por mais que Palahniuk não acredite que a literatura, mesmo que feita por engajamento, como os romances abertamente panfletários, não resolva nossos problemas, ela escancara aquilo que não é dito. A literatura tem, para ele, um poder, uma força e uma importância que outros meios de representação da vida não possuem, pois “livros catalisam revoluções. De *A cabana do pai Tomás* à *Bíblia* ao *Mein Kampf*. Cite um filme que derrubou um governo. Vá em frente. Diga um. Por isso, senão por nenhum outro, os livros sobreviverão e permanecerão importantes” (PALAHNIUK, 2018 – tradução nossa).

O autor oscila muito sobre o que ele acredita ser o “objetivo” da ficção transgressiva. Mas uma coisa está clara, sua grande preocupação é a de tocar nas questões sociais mais emergentes. Novamente, em *Consider This* (2020), ele salienta a urgência de se tocar nos problemas sociais que não estão resolvidos e trabalhá-los por meio da ficção. Resolverá? Não sabemos, mas ao menos eles serão trazidos para o debate e isso já é algo extremamente forte, porque “[...] os leitores respondem fortemente, sem entender por quê” (PALAHNIUK, p. 103 – tradução nossa). Esta outra característica é mais um elemento que torna a literatura do autor de *Sobrevivente* e *Clube da Luta* tão interessante e desafiador. Em suas obras ele sempre apresenta ao leitor algum embate ético, moral e ideológico, e muitas das vezes esses embates causam um grande desconforto. Em entrevista para a mídia, Palahniuk afirma não condenar abertamente os comportamentos representados em seus romances e contos, “esta é a razão pela qual descrevo um comportamento questionável em meu trabalho, mas me recuso a endossá-lo ou condená-lo. Por que impedir a maravilhosa energia do debate público?” (p. 130 – tradução nossa). Mas quando ele, enquanto autor-criador, está em sua posição exotópica, enquanto instância criadora, ele acaba assumindo um viés, e esse viés é perceptível no uso artístico do discurso alheio.

A transgressão, a nosso ver, está também intimamente ligada a uma literatura carnavalizada. Não podemos ignorar o fato de ser Palahniuk herdeiro de toda uma tradição paródico-satírica. E as imagens, o estilo, e todos os outros elementos presentes em sua obra estão intrinsecamente relacionadas a este tipo de literatura. Talvez por isso não agrade tanto grande parte da crítica. Ao ler seus romances e contos o leitor dará de cara com situações extremamente grotescas, no mais alto grau do termo. Toma contato com descrições de sabonetes feitos com gordura retirada de clínicas de estética que fazem lipoaspiração (*Clube da Luta*), descrições precisas de um corpo se decompondo (*Assombro*), descrições precisas e nada romantizadas do ato sexual (*Snuff*, *Clímax* e outros.), descrições de um inferno que é composto por todo o material corpóreo que “desperdiçamos” em vida, desde fezes, unhas, suor, sêmen, urina, caspa e etc. (*Condenada*) e assim sucessivamente. São imagens desagradáveis e demasiadamente escatológicas, porém, imagens importantíssimas que fazem parte de toda uma tradição literária, e que chegaram vivíssimas e modificadas na literatura contemporânea.

Objetivamos nesta pesquisa apresentar uma análise de *Assombro: um romance de histórias* (2005). A obra é um romance híbrido estruturado por um enredo-moldura de 24 capítulos que narra o que se passa dentro de um retiro de escritores, 21 poemas-apresentação

que descrevem os 19 personagens que dele fazem parte e, entremeados ao enredo, 22 contos que narram um momento específico da vida destes personagens, com exceção do último conto, “Obsoletos”. Buscamos, a partir da materialidade do discurso do romance, compreender como Chuck Palahniuk constrói esteticamente sua produção artística para alcançar certa finalidade estética. Tal construção permite que Palahniuk, por intermédio da sua ficção transgressiva, apresente aos leitores, e por meio de suas “pérolas metafóricas horripilantes”, os males causados pelo capitalismo neoliberal de consumo e as consequências do que se pode considerar uma espécie de atrofia cultural que tal sistema causa no indivíduo. Não pretendemos apresentar uma análise ampla e completa, que se envereda em um aprofundamento de outros aspectos analíticos, mas, ao menos, dar os primeiros passos para observar, no discurso e em sua materialidade, como se regula a vida estilística concreta do autor e sua obra no que tange a sua produção artística, passando pela composição do discurso até chegarmos nas escolhas lexicais. Não é de interesse desta pesquisa tratar de conto por conto, poema por poema. Nosso recorte, além de trechos do enredo moldura, será composto por três contos presentes no romance, a saber: “Tripas”, “Favelando” e “Êxodo”. Isso porque esses três contos ilustram bem o motivo apresentado na obra: a apresentação de sujeitos que estão completamente embebidos em valores neoliberais que os atrofiam e acaba por destruir qualquer aspecto de humanidade neles. Em todos os três contos há diferentes temáticas que são desenvolvidas por meio da transgressão, culminando na violência e na destruição, seja na de si ou do outro.

Dado o escopo ora apresentado, esta pesquisa divide-se em duas partes. A primeira pretende tratar do romance sob o prisma da estilística sociológica. Para tal, buscamos observar os elementos que, segundo essa vertente analítica, são importantes para a composição do estilo do autor, tais como o gênero discursivo e as características estilísticas que este gênero carrega, as relações axiológicas presentes na obra, a inter-relação entre autor, personagem e leitor, além do trabalho artístico com a palavra e com os discursos. Ou seja, buscamos compreender como a obra é construída arquitetonicamente por Palahniuk, considerando sempre o gênero literário ao qual pertence a obra: o romanesco. O que almejamos, acima de tudo, é demonstrar, partindo do próprio objeto estético, como Chuck Palahniuk não é um mero ideólogo, mas um artista. O interesse aqui é denotar como as categorias estéticas apresentadas por nós se dão na materialidade do discurso e, com isso, contribuir com a produção crítica que busca analisar a obra do referido autor. No decorrer da análise, trataremos de observar como se dá a construção dos personagens como sujeitos éticos e estéticos e sua relação com o fazer artístico de Palahniuk, como se compõe a obra e a importância do gênero romanesco como forma

composicional e em que contexto ele foi criado, e como se estrutura a construção artística das vozes do narrador e dos personagens na organização de seus discursos.

A segunda parte será voltada para a questão do léxico no âmbito do grotesco. Partindo das discussões feitas pelo grupo de pensadores do comumente conhecido Círculo de Bakhtin sobre a problemática que envolve a análise de uma obra de arte verbal, buscamos, nos apoiando em sua *estilística sociológica* (ou *poética sociológica*), demonstrar como essas escolhas lexicais baixas não são meros elementos aleatórios que são utilizados com o simples intuito de chocar, mas sim elementos constituintes da produção artística do autor, como parte do todo que compõe sua construção artística. O olhar reflexivo sobre esses campos léxico-semânticos se faz necessário, pois acreditamos que neste romance o autor, por meio da transgressão, faz uma crítica à sociedade estadunidense regida por um regime capitalista neoliberal de consumo. E, para além de criticar, ele traça um diagnóstico do mal social e da atrofia moral, ética e filosófica que tal sistema causa no indivíduo neoliberalizado. Ao analisarmos a obra, pensamos a transgressão, considerando como o autor a concebe e qual sua “utilidade” artística, como uma metáfora que nos ajudará a compreender a teleologia⁵ da criação de Palahniuk. Nomeamos este efeito artístico de “véu transgressor”, uma estratégia artística que é tecida por diversos elementos discursivos presentes em sua obra. Dentre estes elementos que o tecem, consideraremos em nossa análise um em especial, o léxico grotesco.

Acreditamos que o léxico pertencente ao âmbito grotesco seja um dos fios desse véu transgressor, tão importante quanto os outros elementos da obra como as temáticas, o conteúdo e a forma que toma a obra, ou seja, o léxico faz parte do conjunto de marcas estilísticas que se dão a partir da materialidade do discurso. Para o trabalho com as questões lexicais, nos apoiaremos também em trabalhos de teóricos que analisaram a questão deste léxico “baixo”, tais como Dino Preti (1984), Elis de Almeida Cardoso (2018), José Lemos Monteiro (1986), Keith Allan e Kate Buridge (2007) e Mansur Guérios (1979).

No primeiro capítulo deste trabalho focamos no autor, em sua produção artística e no romance *Assombro*. Nele apresentamos uma breve biografia do autor-pessoa, levando em conta o contexto de sua formação como escritor. Buscamos também ressaltar a gênese do nosso objeto de análise e de suas traduções para o português brasileiro. Ainda neste capítulo, traçamos um importante apanhado de algumas produções críticas sobre a literatura de Chuck Palahniuk, haja

⁵ Ficando na linguagem da fundamentação teórico-metodológica que utilizamos aqui, a bakhtiniana, toda obra artística possui uma teleologia, ou seja, é construída a partir de elementos formais, éticos e estéticos que têm como intuito alcançar uma finalidade estética.

vista acreditarmos ser necessário um diálogo com o que já foi dito sobre suas outras obras. Visamos um apanhado panorâmico, pois os elementos apresentados pelos teóricos e críticos aparecem em toda produção artística do autor, inclusive em *Assombro*.

O segundo capítulo é voltado para o romance enquanto objeto estético. Nele objetivamos apresentar parte do pensamento teórico-metodológico desenvolvido pelo Círculo de Bakhtin para a elaboração de uma estilística sociológica, mas uma estilística necessariamente voltada ao gênero romanesco. Buscamos analisar o romance arquitetonicamente a partir deste prisma, focando nos seguintes elementos que são, segundo a teoria em que estamos nos apoiando, constituintes do estilo de um autor: o gênero literário, o enfoque do acabamento material dado pelo artista (a palavra/discurso), o aspecto social e dialógico do enunciado concreto, a inter-relação, também dialógica, que há entre o autor, seus personagens e o leitor, e pelas relações axiológicas e contextuais presentes em uma obra literária.

No terceiro capítulo buscamos também mostrar como as escolhas lexicais transgressoras contribuem para compor arquitetonicamente a produção artística do escritor e, com isso, compreender como os efeitos expressivos do campo léxico-semântico do grotesco são importantes para, na interrelação entre o ético e o estético, caracterizar o estilo de Palahniuk e sua obra. Para tal, buscamos inicialmente a compreensão do que seria a palavra como um dos elementos da materialidade do discurso para pensarmos nas escolhas lexicais feitas pelo autor, pautados no pensamento do Círculo de Bakhtin. Em seguida, buscamos construir uma metodologia de análise para observarmos as escolhas do léxico grotesco e sua importância para a obra por meio de campos associativos, pensando o campo semântico do grotesco como algo que se ramifica, fazendo parte dele subcampos que se inter-combinam para formar um todo: o grotesco. Mas antes de qualquer análise, achamos necessário sintetizar o que entendemos por grotesco, visando defender a ideia de que se trata de grotescos, no plural, sendo o grotesco monstruoso o que melhor se encaixa na criação artística de Chuck Palahniuk. Para tal reflexão nos apoiamos em Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) e, para pensarmos em um grotesco “local”, pois estamos lidando com um autor estadunidense, trazemos as reflexões de James Goodwin (2009). Em seguida, analisamos alguns recortes de três contos presentes no romance de Chuck Palahniuk: “Tripas”, “Favelando” e “Êxodo”, a fim de mostrar como as escolhas lexicais no âmbito do grotesco coadunam com o todo discursivo e com o fazer artístico do autor de *Assombro*.

CAPÍTULO I

INSPIRE: ELE QUER NOS ASSOMBRAR

1.1 Chuck [Pó-la-nic]

“Nada em mim é original. Eu sou um esforço combinado de todos os que eu já conheci um dia.” (Chuck Palahniuk, 1999)

Chuck Palahniuk⁶ é a assinatura de Charles Michael Palahniuk, autor estadunidense de ascendência ucraniana. Nasceu em Pasco, Washington, em 21 de fevereiro de 1962, filho de Fred e Carol Palahniuk. A trajetória biográfica deste autor é um assunto curioso que pode ajudar a entendermos, ou não, quem é este homem e o que ele escreve.

Figura 2 - Chuck Palahniuk



Fonte: site oficial do autor (“The cult”)

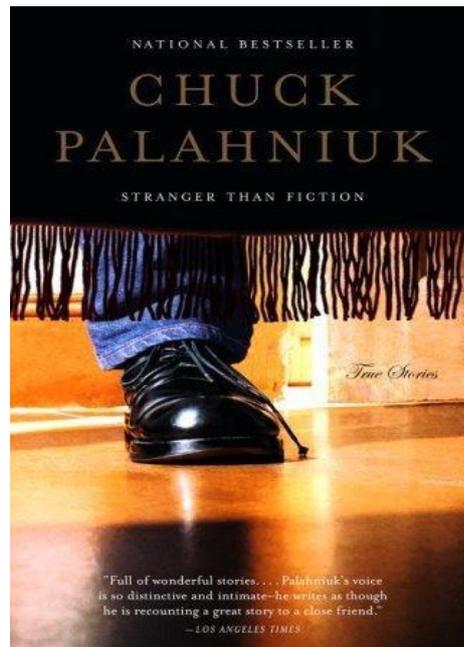
⁶ Pronuncia-se “Póla-nic”.

Chuck passou sua infância vivendo em *motorhomes* com seus pais até que foi, aos seus quatorze anos de idade, morar com seus três irmãos na fazenda de sua avó materna, após o divórcio dos seus progenitores.

Abrimos um parêntese para relatar dois fatos, um da vida de seu pai e outro de sua própria vida, que foram uma espécie de divisor de águas, um catalizador e demonstrativo do drama que é viver.

Um dia seu avô por parte de pai, Nick Palahniuk, se alterou com sua esposa Paula Palahniuk. A discussão teria sido por conta do preço de uma máquina de costura. Com medo, o pai de Chuck (com três anos de idade nesta época) escondeu-se debaixo da cama. O motivo? Viu o pai atirar em sua mãe. Após procurar Fred pela casa e não o encontrar, Nick atirou em si mesmo. A história é relatada em *Mais Estranho que a Ficção* (2004), e a cena em que seu pai está escondido debaixo da cama é emulada na capa da edição estadunidense do livro.

Figura 3 – Capa de *Mais Estranho que a Ficção*



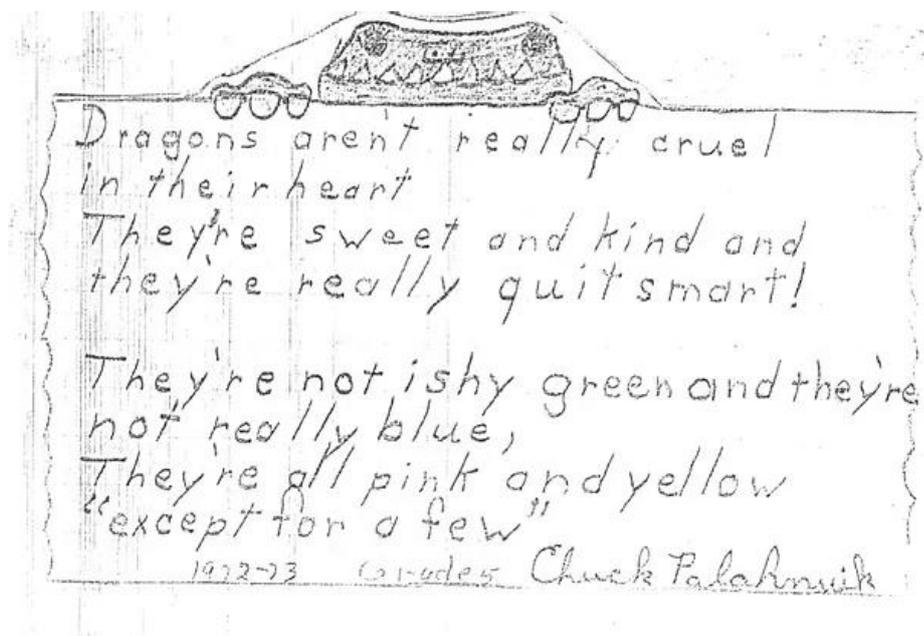
Fonte: Página do autor (“The Cult”)

Infelizmente as tragédias na vida de seu pai não se resumiriam a esta de sua infância. Em 1999, Fred foi assassinado a tiros por um ex-namorado de sua companheirade então. O autor dos disparos foi a julgamento e, considerado culpado, foi condenado à pena de morte dois anos após o ocorrido. Nesse período, Chuck escreveu *Cantiga de Ninar* (2002), cujo tema — a

obtenção de algum nível de poder — foi inspirado por este momento da sua vida, conforme foi salientado por ele mesmo em diversas entrevistas.

Sua paixão pela escrita vem desde a mais tenra infância. O autor relata em entrevistas que desde jovem escrevia contos e poemas, como, por exemplo, “Dragons aren't really cruel”, escrito na quinta série:

Figura 4 – Poema escrito na infância⁷



Fonte: site oficial do autor (“The cult”)

Chuck formou-se na Columbia High School, em Burbank — Califórnia. Recebeu da escola o prêmio de “aluno mais espirituoso” por sua capacidade com a escrita, ao que muitos indicam ter sido este acontecimento que motivou seu gosto pela ficção literária. Entretanto, o próprio autor afirmou que a inclinação é mérito de seu professor da quinta série. O Sr. Olsen ao ver o talento do pequeno Chuck para a escrita e disse-lhe: “Chuck, you do this really well. And this is much better than setting fires, so keep it up.”⁸

⁷ Dragões não são realmente cruéis/ no coração deles/ eles são doces e gentis e/ eles são realmente espertos! /Eles não são muito verdes e são /não são realmente azuis, / eles são todos rosa e amarelos/ "exceto alguns" – tradução nossa.

⁸ “Chuck, você faz isso muito bem. E isso é muito melhor do que atear fogo, então continue assim.” - tradução nossa.

Após terminar o ensino básico, cursou jornalismo na Universidade de Oregon, formando-se em 1986. Entretanto, a profissão desagradou-o muito, além de não conseguir tirar dela seu próprio sustento. Como carreira substituta, Palahiuk passou a trabalhar em oficina mecânica de caminhões. O tempo de trabalho era dividido entre consertar caminhões e escrever manuais técnicos⁹. Neste mesmo período Chuck passou a cuidar de pacientes terminais em clínicas psiquiátricas (seu frequente contato com a morte vem desta época). Seu interesse em se tornar escritor aumentou durante esse período de sua vida, e Chuck recebeu de um amigo a recomendação de participar de um workshop de escrita com Tom Spanbauer. Destes encontros surgiram seus dois primeiros textos literários: *Negative Reinforcement* e *The Love Theme of Sybil and William*. O workshop deu origem também ao seu primeiro trabalho romanesco *If You Lived Here, You'd be Home Already*. O romance tinha aproximadamente 700 páginas e foi rejeitado pelas editoras às quais ele enviou os manuscritos originais; posteriormente partes dele foram incluídas em *Clube da Luta* (1996). Em seguida, Chuck escreveu um outro romance intitulado *Manifesto*¹⁰, mas este também foi rejeitado: os editores o consideraram muito obscuro e perturbador.

Após algumas tentativas frustradas, o editor da WW Norton, Edward Hibbert, convenceu os chefes da editora a publicar um trabalho do autor, e assim veio a público *Clube da Luta* (1996). Entretanto, o romance não fez sucesso, não de forma imediata. *Clube da Luta* só saiu do anonimato graças a David Fincher, que o adaptou para o cinema em 1999. E, ainda assim, o filme não angariou público, sendo um fracasso de bilheteria. O maior interesse pelo filme só veio quando foi lançado em DVD, tornando-se, hoje, uma espécie de “clássico cult” que influenciou (e influencia) gerações. A partir dessa popularização inesperada, cresceu o interesse pelo autor e sua obra. Hoje ele já é reconhecido como um dos grandes nomes da literatura norte-americana contemporânea, mas este fato não o poupa de receber uma enxurrada de críticas negativas. O teórico David MacCraken (2016), crítico de literatura americana e literatura contemporânea, tem sido um dos grandes defensores de Chuck no mundo acadêmico. MacCraken relata em *Chuck Palahniuk parodist: postmodern irony in six transgressive novels* (2016) que:

⁹ É interessantíssimo notar que, em suas obras, Palahniuk insere diversas informações técnicas, como, por exemplo, fazer sabão caseiro, limpar sangue das roupas de cama, o processo de decomposição do corpo, evitar queimaduras químicas com vinagre, ou, até mesmo, produzir uma bomba com materiais caseiros.

¹⁰ *Manifesto* foi publicado, depois de *Clube da Luta* (1996) e *Sobrevivente* (1999), mas com o título de *Monstros invisíveis* (1999), e, ainda assim, Chuck teve que alterar muito o manuscrito original para amenizar o trabalho e torná-lo “aceitável”. Em 2012, já consagrado como autor considerável e de público formado, a obra foi republicada da forma que o autor queria que fosse. Trata-se de *Invisible Monsters Remix* (sem tradução para o português).

Enquanto eu me preparava para ler um artigo sobre o *Snuff* de Chuck Palahniuk em uma conferência acadêmica há alguns anos, ouvi alguém sentado não muito longe do pódio dizer em voz alta que Palahniuk era "antitético a tudo que é academicamente moral". Lembro-me dessas palavras exatamente porque elas instantaneamente aumentaram meu nervosismo, que já gerava suor, ao ler um artigo que tratava de um recorde de *gang bang*. (2016, p. 2 – tradução nossa)

Mas o crítico insiste que mesmo com a marginalização e desprezo por sua literatura, “[...] Palahniuk é um importante autor contemporâneo cuja ficção transgressiva inevitavelmente estabelecerá seu lugar na tradição literária americana” (MACCRAKEN, 2016, p. 4 – tradução nossa).

Conhecido por seu estilo inconfundível, filho de uma cultura letrada minimalista e enxuta, comum a diversos escritores tidos como pós-modernos¹¹, Chuck é autor de uma obra abrangente e inusitada. Suas temáticas romanescas são vastas, uma representação do homem pós-moderno, ou líquido, se optarmos pela vertente baumaniana. Seus romances são sobre “pessoas solitárias que buscam alguma forma de se conectar aos demais” (PALAHNIUK, 2011, p. 9). Filhos do parto do mundo burguês, da “evolução” capitalista, de uma América sonhadora (sonho transmutado em pesadelo) pois, “de certo modo, é o oposto do Sonho Americano” (PALAHNIUK, 2011, p. 9) que descreve o nosso grande mal-estar contemporâneo, nossa tendência individualista: “Depois de sofrer bastante, como o narrador em seu condomínio no *Clube da luta*, ou a narradora isolada pelo seu próprio rosto bonito em *Monstros invisíveis*, destruimos nosso adorável ninho e nos obrigamos a voltar para o mundo maior” (PALAHNIUK, 2011, p. 9).

E tudo isso entretecido pela sua adorada Ficção Transgressiva, que é a grande marca de sua “poética”. Irônico, cínico, satírico, brincalhão, maldoso, boca-suja, inconveniente, despudorado, imoral, perverso, pervertido — e assim por diante. São alguns adjetivos altamente elogiosos que podemos utilizar para nos referirmos ao autor e à sua obra. Ele capta a essência viva do que nós somos, do que nos tornamos. Sua lírica individual, como diz Adorno (2012, p. 77), se movimenta na “corrente subterrânea coletiva” frenética e desenfreadamente. É um autor presente em seu presente, e isso o torna capaz de produzir contos e romances incrivelmente

¹¹ Podemos citar John Barth, Kurt Vonnegut, Robert Cover, Rudolph Wurlitzer, William H. Gass, Raymond Federman, Ishmael Reed, Thomas Pynchon, David Foster Wallace, Toni Morrison, Rikki Ducornet, Clarence Major, Paul Auster, Kathy Acker, John Edgar Wideman, Bill T. Vollmann, Gerald Vizenor, Percival Everett, Carole Maso e Susan Daitch.

pujantes. Até o momento Palahniuk publicou uma obra extensa e significativa, tendo conquistado o gosto do público com suas temáticas e estilo. Se antes os leitores se chocavam com a ousadia de sua literatura, atualmente esperam sempre que ele os surpreenda mais. E hoje, aos seus 60 anos de idade, depois de muito experimentar, parece ter alcançado uma harmonia artística perceptível se compararmos seu primeiro livro, *Clube da Luta* (1996), com alguns de seus romances mais recentes, *Adjustment Day* (2018) e *The Invention of Sound* (2020). Nós não podemos dizer com certeza o que nos espera a cada vez que o autor anuncia um trabalho novo. Apresentamos abaixo o rol de obras publicadas até a apresentação desta pesquisa:

Tabela 1 – Obras de Chuck Palahniuk

Ficção	
<i>Fight Club</i> , 1996.	<i>Clube da Luta</i>
<i>Survivor</i> , 1999.	<i>Sobrevivente</i>
<i>Invisible Monsters</i> , 1999.	<i>Monstros Invisíveis</i>
<i>Choke</i> , 2001.	<i>No Sufoco</i>
<i>Lullaby</i> , 2002.	<i>Cantiga de Ninar</i>
<i>Diary</i> , 2003.	<i>Diário</i>
<i>Haunted</i> , 2005.	<i>Assombro</i>
<i>Rant</i> , 2007.	Não há tradução
<i>Snuff</i> , 2008.	<i>Snuff</i>
<i>Pygmy</i> , 2009.	Não há tradução
<i>Tell-All</i> , 2010	Não há tradução
<i>Damned</i> , 2011.	<i>Condenada</i>
<i>Doomed</i> , 2013.	<i>Maldita</i>
<i>Beautiful You</i> , 2014.	<i>Clímax</i>
<i>Burnt Tongues Anthology</i> , 2014	Antologia de contos editada pelo autor – não há tradução
<i>Make Something Up: Stories You Can't Unread</i> , 2015.	<i>Invente Alguma Coisa: Histórias que você deve ler custe o que custar</i>
<i>Fight Club 2</i> , 2015-16 - (graphic novel com Cameron Stewart).	<i>Clube da Luta 2</i>
<i>Bait: An Off-Color Stories for You to Color</i> , 2016	Não há tradução

<i>Legacy: An Off-Color Novella for You to Color</i> , 2017.	Não há tradução
<i>Adjustment Day</i> , 2019.	<i>Não há tradução</i>
<i>Fight Club 3</i> , 2019 - graphic novel com Cameron Stewart.	<i>Não há tradução</i>
<i>The Invention of Sound</i> , 2020.	Não há tradução
<i>Greener Pastures</i> , 2021-, romance seriado com capítulos publicados semanalmente.	Não há tradução

Não-ficção

<i>Fugitives and Refugees: A Walk in Portland, Oregon</i> , 2003.	Não há tradução
<i>Stranger Than Fiction: True Stories</i> , 2004.	<i>Mais Estranho que a Ficção</i>
<i>Consider This: Moments In My Writing Life After Which Everything Was Different</i> , 2020.	Não há tradução
<i>People, Places, Things</i> , 2021.	Não há tradução

Feito este breve levantamento acerca da produção artística do autor, tratemos agora do nosso objeto de análise, o romance *Assombro*.

1.1 A gênese de *Assombro*: das tripas veio à luz

“E então eu escrevi ‘Tripas’. Uma das mais de vinte histórias que alternariam com poemas e capítulos de um livro, reunindo dezenas de histórias em grande parte verdadeiras. Todas elas, mais ou menos... perturbadoras.” – *The guts effect: an afterword (or warning) of sorts*, Chuck Palahniuk

Para que se compreenda o que vem a ser *Assombro* (*Haunted*), devemos buscar a sua “origem embrionária”. Em “The guts effect: an afterword (or warning) of sorts” (PALAHNIUK, 2006), texto presente na edição estadunidense de *Assombro*, Palahniuk relata a experiência de ler para uma plateia, pela primeira vez, “Tripas” (“Guts”), o conto que viria a ser o primeiro do romance. A leitura foi realizada para um grupo de amigos que, desde 1991,

faziam parte de uma espécie de oficina de escrita da qual ele participava: “Toda semana, eu lia outra das histórias curtas que planejava incluir em um romance chamado *Assombro*. Meu objetivo era criar horror em torno de coisas muito comuns: cenouras, velas, piscinas. Pipoca de micro-ondas. Bolas de boliche” (2006, p. 405). Palahniuk diz que inicialmente houve silêncio e atenção por parte dos colegas, entretanto, ao fim, todos deram risada. O autor relata que outro conto, conhecido hoje por “Êxodo” causou mais impacto naquele grupo de escritores, fazendo com que uma das participantes tivesse uma crise de choro intensa.

Isso foi melhor do que na terça-feira anterior, quando minha história chamada “Êxodo” enviou uma amiga para o meu banheiro, onde chorou trancada atrás da porta pelo resto da noite. Mais tarde, seu terapeuta pediria uma cópia da história para ajudar em sua psicanálise. (2006 p. 405 – tradução nossa).

As reações mais amenas, por assim dizer, dos colegas ao lerem “Tripas”, quando de sua primeira leitura em público, não ressoariam de igual forma com outros ouvintes.

Em 2003, enquanto fazia uma turnê para divulgar seu mais recente romance, *Diário*¹², Palahniuk leu o mesmo conto para uma plateia em uma livraria de Portland, Oregon. Ao fim, teve uma surpresa: duas pessoas desmaiaram durante a leitura. O curioso é que durante a turnê, é o que reza a lenda, desmaiaram mais de 60 pessoas, e outras tantas tiveram reações diversas¹³. O que havia de tão horrível no conto a ponto de fazer as pessoas desmaiarem? Palahniuk afirma que:

Até a turnê, eu só ouvia rumores sobre pessoas desmaiando com as histórias que ouviam. A maioria ocorreu enquanto Charles Dickens leu a cena do crime de *Oliver Twist*. Aquela cena de estrangulamento mandaria damas vitorianas com espartilhos para o chão. Na história recente, as mulheres desmaiaram enquanto John Irving lia uma cena de aborto na mesa da cozinha de seu romance *Ciderhouse Rules*. (2006, p. 408 – tradução nossa)

A revista *Playboy*, inicialmente, recusou-se a publicar “Tripas”, por achá-lo demasiado chocante. Mas quando o editor da época, ao presenciar uma dessas leituras, viu a reação do público ao ouvir a história, decidiu publicar. Em 2004, “Tripas” podia ser lido em uma das “revistas masculinas” mais consumidas dos Estados Unidos. Outros contos que futuramente fariam parte do romance permaneceram exclusivos naquele *workshop* de escrita, e somente seus

¹² *Diary*. Hoje esgotado no Brasil, foi publicado pela Rocco em 2007.

¹³ As reações foram registradas em um documentário intitulado *Postcards from the Future: The Chuck Palahniuk Documentary* (2003).

colegas tiveram a oportunidade de lê-los. Destes, apenas “Tripas” veio a público, os outros contos esperariam mais três anos para serem lidos no conjunto do romance: “[...] 'Tripas' não é de modo algum a história mais sombria, engraçada ou perturbadora do romance *Assombro*. Alguns, eu não ousei ler em público” (PALAHNIUK, 2006, p. 411 – tradução nossa).

O efeito “Tripas” não se limitou apenas às leituras feitas pelo próprio autor, durante sua turnê. Outros casos que se tornaram famosos. Cinco anos depois, em 2009, o professor Greg Van Voorhis, que lecionava inglês na Escola de Direito e Finanças do Bronx, em Marble Hill, distribuiu o conto para seus alunos, que estavam passando por um período extenso e cansativo de estudo para um importante teste final. Van Voorhis foi denunciado pela direção da escola e suspenso¹⁴ em seguida, agradando aos pais e corpo docente, e desagradando os alunos, que o defenderam com afinco. O curioso é que o motivo que levou o professor a ser suspenso foi justamente a crítica central do texto: o hipócrita moralismo puritano dos estadunidenses. O conto apresenta as tentativas de um adolescente de obter, por meio da masturbação, técnicas para se chegar a um orgasmo perfeito: “Um amigo meu, quando tinha 13 anos, ouviu falar de *pegging*. É quando o cara enfia um consolo na bunda. Dizem que se a próstata for estimulada com força suficiente, é possível ter um orgasmo arrasador sem usar as mãos” (PALAHNIUK, 2016, p. 20). A grande questão é que esse culto hedonista e narcísico do prazer vai trazer aos adolescentes do conto consequências inimagináveis.

Por trás desse conto de linguagem violenta, chula, que faz uso constante do “baixo” material e corporal (e a mistura desses elementos causa um grande desconforto ao leitor), temos um problema real sendo tratado, um problema comum da contemporaneidade: a negação e o apagamento da sexualidade na adolescência, a forma como a sociedade evita falar sobre o tema, fazendo-o parecer errado e vergonhoso para ignorar que ela exista, e assim torná-la um tabu. A todo momento no conto os pais só estão preocupados em manter uma aparência, evitar falar de qualquer coisa que trate do corpo nesse período da puberdade, já que “algumas coisas são tão vis que nem merecem um nome. Tão baixas que nem vale a pena comentar” (p. 22).

O que vemos nesse turbilhão caótico é a hipocrisia da família média estadunidense – não muito diferente da nossa “família tradicional brasileira” – em viver na base de aparências, em que a preocupação maior é o que vão pensar: “No fim das contas, o que acontece contigo nunca é o que te preocupa” (p. 25).

¹⁴ Ver notícia em: <https://nypost.com/2009/11/09/teacher-suspended-for-giving-self-pleasure-reading-to-students/>

Com a preocupação em se ter uma imagem familiar perfeita – a família nuclear– as ações que ocorrem no âmbito privado deste núcleo fazem com que os pais dos garotos silenciem o que acontece com eles. Na fachada: integrantes bem estruturados, um pai provedor, uma mãe que cuida, um casal de filhos felizes e sadios (criados com base nos pilares da ideologia neoliberal de consumo, daquele que obtém sucesso pelo mérito), uma bela casa aconchegante, um cão – imagens que são presentes no imaginário conservador de grande parte da população estadunidense média, herdada da década de 50, o tão famoso *American way of life*. Nas entranhas: raiva, vergonha, controle, humilhação, autoritarismo, desespero, silenciamento, apagamento, busca por atenção, enfim: o horror familiar. É disso que se trata “Tripas”. Ou, nas palavras do próprio autor: “A história, chamei de “Tripas”. Superficialmente, a história é chocante, mas seu poder está em como retrata a alienação que sentimos quando nossa sexualidade em formação nos afasta de nossos pais” (PALAHNIUK, 2019, p. 109 – tradução nossa). “Tripas” já abre o romance com “o pé no peito”, um preparo prévio para o que ainda está por vir no restante da obra. O que o autor escreve busca sempre causar um certo grau de desconforto no leitor, mas não só. Chuck Palahniuk adora provocar reações físicas em seu público:

A maioria das histórias envolve a mente ou o coração do leitor, seu intelecto ou emoções, mas poucas também atraem todo o corpo do leitor. Histórias que provocam uma reação física - horror, pornografia - são vistas como cultura inferior. Mas se você fosse meu aluno, eu perguntaria: por que uma história de alta cultura não pode envolver a mente, o coração e o corpo? (PALAHNIUK, 2019, p. 66 – tradução nossa)

1.2 O romance ganhou corpo: *Assombro*

Assombro: um romance de histórias foi originalmente publicado em 2005 e, segundo Douglas Keeseey, em seu livro *Understanding Chuck Palahniuk* (2016), o romance faz parte de uma trilogia de horror composta pelas obras *Cantiga de ninar* (2002), *Diário* (2003) e *Assombro* (2005). De acordo com ele, elas refletiram uma mudança na escrita de Palahniuk devido aos ataques de 11 de Setembro nos Estados Unidos. Conforme salienta Keeseey:

Depois de 11 de setembro de 2001, Palahniuk se afastou da "escrita transgressiva", em que havia pessoas fazendo coisas ilegais - coisas extremas - mas por razões mais nobres " - coisas como sequestrar aviões (*Sobrevivente*) ou conspirar para derrubar arranha-céus (*Clube da luta*). Como ele observou, após o ataque terrorista às Torres Gêmeas, “meu telefone tocou o dia todo.

Pessoas de todo o mundo dizendo 'Você foi responsável por isso?'" Escrever sobre violência estava sendo confundido com a própria violência: "No momento, qualquer tipo de desobediência civil ou terrorismo cultural - de [ficção como] *The Gang Wrench Gang* a *Trainspotting* - está sendo agrupado juntos e condenados como terrorismo", disse Palahniuk, "e, portanto, esses livros não estão sendo publicados pelos editores; os editores estão se autocensurando" (2016, p. 50 – tradução nossa).

Como ele mesmo salienta, a estratégia de Palahniuk, inspirado em romances de terror que fazem críticas sociais por meio de metáforas e alegorias, é tratar dos problemas da sociedade capitalista de consumo. Grande parte das mazelas sociais estão em suas histórias, envoltas por um fino tecido metafórico cuja transparência permite ver um pouco do que está por trás. Este tipo de narrativa não escapa do que Palahniuk define por transgressão, pois, apesar de mais sutil, a transgressão permanece presente na obra, como ele mesmo defende em uma espécie de texto-homenagem que dedica ao autor Ira Levin (1929-2007), publicado em *Mais estranho que a ficção* (2011), intitulado "Caro senhor Levin". Neste texto Palahniuk afirma que esse tipo de ficção funciona como uma espécie de fábula admonitória moderna, que tem como premissa advertir, ensinar e censurar de forma menos direta os problemas que permeiam a sociedade, ou seja, no seu bojo possui uma espécie de abordagem moralizante¹⁵.

¹⁵ Moralizante, não moralista.

Figura 5 – Capa Estadunidense de *Assombro*



Fonte: site oficial do autor, “The cult”.¹⁶

Assombro: um romance de histórias (2016 [2005]) narra a história de dezenove pessoas que decidem participar de um retiro para escritores, na expectativa de que lá, numa espécie de promessa balzaquiana, possam produzir suas *magna opera*. Porém, ao chegarem, descobrem que eles estão servindo de cobaias para um experimento social patrocinado por um (não tão) velho sádico. O enredo lembra muito os estudos comportamentais de Staley Milgran (1933-1984) e Philipp Zimbardo (1933-) sobre a natureza do mal¹⁷.

O romance apresenta para os participantes o seguinte anúncio que eles encontram em um jornal convidando-os para o retiro:

RETIRO DE ESCRITORES:

ABANDONE SUA VIDA DURANTE TRÊS MESES.

Simplesmente suma. Deixe para trás tudo que impede você de criar sua obra-prima. Seu emprego, sua família e seu lar, todas as obrigações e distrações, deixe tudo em espera por três meses. Viva com gente que pensa como você, num ambiente que dá apoio à imersão total em seu trabalho. Comida e abrigo de graça para aqueles que se qualificarem.

¹⁶ Disponível em: < <https://starryeyesfilm.com/pictures/international-book-covers/us-trade-5>> Acesso em 29 de abr. de 2020.

¹⁷Esses experimentos tinham como intuito compreender o que levava os sujeitos, em ambientes controlados, a cometer o mal contra outro.

Aposte uma fração mínima da sua vida na chance de criar um novo futuro como poeta, romancista ou roteirista profissional. Antes que seja tarde demais, viva a vida com a qual sempre sonhou. Vagas extremamente limitadas (PALAHNIUK, 2016, p. 110).

O que é produzido lá dentro não deixa de ser, realmente, a “obra de suas vidas”: são histórias risonhas, assombrosas e terríveis, histórias que destrincham as faltas, os crimes e os pecados de cada participante. São textos que, como salienta Medviédev (2016), sobre o reflexo do meio ideológico no “conteúdo” de uma obra literária: “refrata[m], à sua maneira, a existência socioeconômica em formação” ao mesmo tempo em que, “em seu ‘conteúdo’, reflete[m] e refrata[m] as reflexões e as refrações de outras esferas ideológicas (ética, cognitiva, doutrinas políticas, religião e assim por diante), ou seja, (...) reflete[m], em seu ‘conteúdo’, a totalidade desse horizonte ideológico, do qual ela [a obra] é uma parte” (MEDVIÉDEV, 2016, p. 59-60).

Entremeado ao enredo, tem-se a compilação de 23 contos, dos quais 22 tratam de um acontecimento da vida de cada participante do suposto retiro. O romance propõe-se a ser uma releitura dos livros em que indivíduos fogem de um contexto de caos e vão a uma espécie de *locus amoenus*, à *Decameron*, para se divertirem e contar histórias – em *Decameron* temos jovens fugindo da peste e do desespero causado por ela; em *Assombro*, o caos a se fugir é a pior das pestes: o capitalismo em sua vertente neoliberal. “Tripas”, conforme anunciamos, é um desses contos.

Palahniuk, além de ser um autor criativo, é um leitor ávido e não abre mão de homenagear seus autores favoritos em suas obras. A lista é extensa, mas fiquemos somente com o caso de *Assombro*. A obra tem início com uma epígrafe de *A máscara da Morte Vermelha*, de Edgar Allan Poe: “There was much of the beautiful, much of the wanton, much of the bizarre, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust.”¹⁸ (POE, 1842). Essa epígrafe já adianta o que encontraremos no livro. É um aviso a quem ousar prosseguir na leitura.

Outra referência importante para que melhor se compreenda o romance é a da misteriosa reunião em Villa Diodati frequentada pelo famoso grupo formado por Lord Byron, John

¹⁸ “Havia muito de beleza, muito de libertinagem, muito de *extravagância* [bizarro], algo de terrível e um tanto daquilo que poderia despertar repulsa.”

William Polidori, Percy Shelley, Mary (futuramente Shelley) e sua meia-irmã Claire Clairmont¹⁹.

Até mesmo a própria festa tinha se tornado uma lenda. Às margens do lago Léman, os hotéis colocaram telescópios nas janelas com vista para o lago, de forma que os hóspedes pudessem assistir ao que todos dizem ter sido uma orgia incestuosa. Turistas da classe média, entediados durante as férias de verão, deixaram seus maiores medos sob o teto de Lord Byron. Eram só alguns jovens tentando viver longe das milhões de regras da nossa cultura, enquanto gente os espionava por telescópios, na expectativa de ver monstros.

Ali, éramos o equivalente moderno do povo de Villa Diodati.

Éramos a versão moderna da Mesa Redonda do hotel Algonquin.

Apenas pessoas contando histórias umas para as outras. (PALAHNIUK, 2016, p. 108-109)

Sem contar, também, a referência a outro famoso grupo, o formado no Hotel Algonquin²⁰. É interessante pensar essa dialogicidade²¹ na aura mítica que o autor dá às suas obras. Comparemos um excerto da introdução de Mary Shelley para *Frankenstein* com um posfácio escrito por Palahniuk para *Assombro*:

Eu, de minha parte, ocupava-me em pensar uma história – e uma história que rivalizasse com aquelas que nos havia incentivado ao desafio. Uma história capaz de falar aos misteriosos temores de nossa natureza e de despertar um horror arrepiante – uma história que fizesse o leitor ter medo de olhar à sua volta, que congelasse seu sangue nas veias e lhe acelerasse as batidas do coração. (SHELLEY, 2015 [1831], p. 68)

¹⁹ Nesse encontro, o grupo, para escapar do tédio, decide ler histórias de terror alemão, até se darem conta de quão horríveis e mal escritas eram essas histórias, quando eles mesmos poderiam criar algo melhor. Dessa reunião nasceu o que viria a ser o “primeiro Drácula”, de Polidori e, nada mais, nada menos, do que o *Frankenstein*, de Mary Shelley.

²⁰ “O Hotel Algonquin foi o local das famosas reuniões da Távola Redonda nos anos 20. Um grupo de escritores, críticos e atores, a Távola Redonda — incluindo nomes como Robert E. Sherwood, Dorothy Parker, George F. Kaufman e Edna Ferber — se encontravam todos os dias para almoçar e debater sobre tudo, desde literatura até política. Eles contribuíam para uma revista chamada *No Sirree!* para dar uma forcinha na carreira hollywoodiana do colega de Távola Redonda Robert Benchley. O grupo foi também o responsável por fundar o *The New Yorker*, que é gratuito para os hóspedes do hotel. O Algonquin também hospedou muitas outras mentes literárias notáveis — como um dos primeiros hotéis a aceitarem mulheres solteiras como hóspedes, o Algonquin hospedou nada menos que Gertrude Stein e Maya Angelou. William Faulkner escreveu seu discurso de agradecimento pelo Prêmio Nobel em 1949 no saguão do hotel.”. In: <https://www.oyster.com/pt/new-york-city/hotels/roundups/literary-hotels-in-new-york-stay-where-your-favorite-authors-lived-and-wrote/>. Acesso em 11 de fev. de 2022.

²¹ As relações dialógicas com outras obras estão presentes em qualquer texto, pois é a retomada do discurso alheio, como afirma Bakhtin (1895-1975). A questão das relações dialógicas com outros textos daria um outro trabalho riquíssimo. Aqui, entretanto, não nos aprofundaremos nessa questão, talvez em algum artigo futuro.

Meu objetivo era apenas escrever uma nova forma de história de terror, algo baseado no mundo comum. Sem monstro sobrenatural ou magia. Seria um livro que você não gostaria de manter próximo à sua cama. Um livro que seria um alçapão em algum lugar escuro. Um lugar que só você poderia ir, sozinho, quando abrisse a tampa. (PALAHNIUK, 2006, p. 410 – tradução nossa)

Basta pensarmos mais uma vez sobre a importância do retiro do qual Mary Shelley participou e de como ele ecoa no romance de Palahniuk como um todo, tornando-se um elemento importantíssimo na tessitura da obra. Isto faz parte da capacidade parodística do autor, como salienta David McCracken em *Chuck Palahniuk parodist: postmodern irony in six transgressive novels* (2016):

[Chuck Palahniuk] está plenamente ciente dos benefícios literários de parodiar a cultura popular americana, bem como textos dentro do cânone literário ocidental tradicional. Palahniuk não aplica paródia da mesma maneira como, por exemplo, James Joyce imita a *Odisseia* através de *Ulysses*, mas ele está mais de acordo com a forma como o épico de Homero é refeito através do filme *E Aí, Meu Irmão, Cadê Você?* ou até mesmo como é reformulado através do outro Homero, Homer Simpson, em *Os Simpsons*. Considerando a aversão de Palahniuk ao mainstream acadêmico, ele provavelmente ignoraria qualquer referência à "Tradição e o Talento Individual" de T. S. Eliot, mas certamente ele extrai da herança literária canônica de grandes livros estabelecidos para elaborar grande parte de sua ficção. Em *Monstros Invisíveis*, Shannon McFarland comenta: "Nada de mim é original. Eu sou o esforço combinado de todos que eu já conheci". Palahniuk é inegavelmente um pensador original, com uma imaginação única, que escreve em um estilo idiossincrático, e ele tem indiscutivelmente uma abordagem de marca registrada universalmente reconhecida em relação a assuntos frequentemente ignorados. Palahniuk é, sem dúvida, um criativo inovador americano. (MCCRACKEN, 2016, p. 6 – tradução nossa)

Contudo, voltando ao enredo do romance, no retiro não há diversão, não há um local leve e bucólico para que essas histórias se desenvolvam. Os personagens são destituídos de nomes e meramente apelidados por algo que remeta a seus horrores – como ficamos sabendo no poema inicial, "Cobaias": "Nomes que fizemos por merecer, com base em nossas histórias. Os nomes que dávamos uns aos outros, / com base em nossa vida, em vez de em nossas famílias; / 'Lady Mendiga'. / 'Agente Fuxico'. / Nomes baseados em nossos pecados, em vez de em nossos empregos: / 'São Sem-Pança'" (PALAHNIUK, 2011, p. 8).

O ambiente é sim propício – mas não um propício bom, agradável – para que produzam algo, obras de suas vidas, literalmente. E do retiro sairão histórias extremamente insanas, apresentadas a partir de quebras de narrativas entre o enredo principal e um poema-apresentação

de cada personagem, e aqui o jogo é com Chaucer²². Os personagens têm outro objetivo com suas histórias: a fama, o sucesso, o dinheiro, o reconhecimento (talvez o que mais é almejado por um autor), ou seja, a vedete não é o conto referente a cada um, e sim uma terceira história, inventada por eles mesmos, uma história que venda e gere lucros.

Vemos que há a todo momento um jogo rotatório de inversão de papéis necessário para que a história forjada por eles possa fazer sucesso e valer a pena no mundo de fora, que chegue à massa e retorne como lucro e fama; não as histórias dos contos, essas são muito íntimas, mas uma história nova, algo criado com base naquilo que as pessoas gostam de ver, de ler, de assistir, de consumir, algo que se torne um *best-seller*, um *blockbuster* de sucesso, não importa se tecido em cima de mentiras. Não há erros, “neste mundo líquido e variante, onde todos estão certos e qualquer ideia é certa no momento em que você a coloca em prática, [...] a única certeza é o que você promete” (PALAHNIUK, 2016, p. 82), nem que isso leve a automutilações, assassinato, canibalismo, não há preceitos éticos e morais, tudo vale, sobretudo a barbárie.

Os personagens do romance fazem parte desse terreno sem deus, sua psicologia é demoníaca: é a alpinista social às avessas, a oprimida que repassa a opressão, o assassino que regula a indústria do mundo da arte, o homem atrofiado pelo moralismo exacerbado e hipócrita de sua família, o repórter sensacionalista destruidor de vidas, o cozinheiro chantagista etc.; essas são algumas das poucas características que encontramos nesses dezenove personagens que fazem do seu retiro uma experiência de autossabotagem. Regressando ao ambiente, vemos, em um contexto extremamente claustrofóbico, o espírito do meio em que vivem: competitividade e uma suposta racionalidade utilitarista que beira ao insano. É a caricatura do que a sociedade do consumo do capitalismo neoliberal faz das pessoas: tudo está à venda, até eles estão, não há espaço para os *losers*, o tema central do romance:

Agente Fuxico, ele diz: – Os americanos são os melhores do mundo em trabalhar.
Em estudar e competir.
Mas a gente é horrível quando chega a hora de relaxar.
Não tem lucro. Nem troféu.
Não dão nada nos Jogos Olímpicos para o Atleta Mais Descontraído.
Não tem patrocínio para o Mais Preguiçoso em qualquer coisa
(PALAHNIUK, 2016, p. 347).

²² Geoffrey Chaucer (1343-1400), autor de *Os contos da Cantuária*.

O romance – tanto o relato que emoldura os poemas e os contos, quanto os contos em si – é narrado por um “eu” impessoal, o que o torna enigmático, já que não sabemos ao certo quem está narrando de fato. Só sabemos que se trata de um “eu” que participou de tudo e se mantém presente. Não sabemos se estamos lidando com histórias que foram escritas e publicadas pela mesma pessoa após os acontecimentos do retiro, ou se os contos são as produções originais dos próprios personagens que foram reunidas e vieram a público no todo do romance. Palahniuk tem muito desse jogo metalinguístico com o fazer literário.

A crítica da época recebeu o romance com certo desdém, o que sempre ocorre tratando-se de Chuck Palahniuk. David MacCraken (2016) afirma que “na maioria das vezes, os críticos de revistas e jornais parecem não entender o que Palahniuk está tentando realizar em seus escritos” (p. 24). O que é um fato, até hoje. A crítica toma o autor como alguém imbuído de um grande talento, porém o desperdiça com o tipo de obras que escreve. Ainda segundo MacCraken (2016):

As análises iniciais de *Assombro*, de Chuck Palahniuk, geralmente não são positivas. Ken St. Andre escreve: “Palahniuk deixa de lado todas as restrições nesta saga distorcida de antagonistas sem protagonista. Os contos funcionariam se tomados individualmente e em intervalos, mas juntos eles se tornam um catálogo de atrocidades. Palahniuk é um escritor inteligente e inventivo, mas este livro é recomendado apenas para leitores de bibliotecas públicas com estômagos fortes e disposições mórbidas.” Para um resenhista do *Publisher's Weekly*, “Palahniuk conta sua história com tanto desprezo por esses personagens que é difícil não desejar que ele tivesse dispensado o romance por completo e publicado, em vez disso, os 23 contos que aparecem ao longo do livro”. Um comentarista da *Kirkus Reviews* adverte: “Um horror que agita o estômago, que exige muita alegria em suas maquinações diabólicas”. Em um comentário acadêmico, Sidney Sondergard reconhece as intenções sociopolíticas do autor, mas afirma: “*Assombro*, então, apresenta o elenco de personagens menos desenvolvido individualmente por Palahniuk”. (p. 23-24)

Porém, quem mais se interessa pelo romance de Palahniuk é realmente o leitor, também criticado por gostar de uma literatura considerada de tão mau gosto. *Assombro* foi traduzido para diferentes idiomas como japonês, italiano, francês, turco, romeno, alemão, polonês e muitos outros. No Brasil, ele foi publicado pela primeira vez em 2007 pela editora Rocco, com tradução de Paulo Reis, não havendo reedição, o que o tornou artigo de luxo para todos aqueles que possuíam uma cópia. Em 2016, ele foi republicado pela editora Leya, com nova tradução de Érico Assis. Em 2010, alguns contos presentes no romance foram adaptados para teatro pela

companhia Teatro Fuerte em uma coprodução entre Espanha, Chile e Venezuela, ficando em cartaz até 2019. A peça foi dirigida por Vladimir Vera e se intitulava *Crônicas Palahniuk*.

Para nossa análise é importante que justifiquemos a escolha que tomamos quanto ao nosso corpus: a tradução. Por se tratar de um trabalho que busca analisar aspectos linguísticos de um autor que escreve em inglês, recorreremos às duas traduções existentes. Naturalmente cotejamos com o texto original, pois estamos analisando o estilo de um autor que não produz em português, logo, precisamos ter acesso e contato com o original para podermos observar algumas estratégias dos tradutores no que tange às suas escolhas lexicais, principalmente para não cairmos em erros grosseiros. Isso é necessário pelos seguintes motivos: os tradutores são de formações distintas, de épocas distintas e de valores distintos. E tudo isso influencia nas escolhas feitas por eles. Contudo, adiantemos que esta pesquisa não trata de um trabalho de análise de tradução, mas sim de uma análise estilística sociológica. Apesar das traduções não serem o foco, acreditamos ser relevante tocarmos brevemente no que se refere a elas, justificando nossas escolhas.

Para exemplificar a importância desse aspecto lexical, no conto “Êxodo” temos a descrição de uma boneca que é utilizada para treinamento de ressuscitação cardiopulmonar. Palahniuk gosta muito de trabalhar com a musicalidade do inglês estadunidense. Quando ele descreve a boneca, é isto que lemos: “The dummy is a **Breather Betty** Model, just a torso with a head” (PALAHNIUK, 2005, p. 155). Os tradutores tentaram recuperar essa sonoridade com o jogo de palavras, as aliterações e as assonâncias. Paulo Reis traduziu da seguinte forma “O manequim é uma **boneca Betty Beijo**: só um tórax com uma cabeça” (PALAHNIUK, 2007, p. 153). Ele conseguiu manter as aliterações, mas perdeu força na assonância, comprometendo a musicalidade e o ritmo. Já Érico Assis parece conseguir manter a musicalidade, mas isso exigiu uma adaptação, que por sua vez criou até um jogo livre de palavras: “A boneca é uma **Ressusci Tânia**, só um torso, com a cabeça” (PALAHNIUK, 2016, p. 197). Pelos motivos já expostos não vamos pormenorizar este elemento na nossa pesquisa, dado não ser o foco da nossa análise. Mas, sempre que for pertinente, levantaremos essa questão. O que sabemos sobre os tradutores é o que obtivemos a partir do trabalho de Lorena Melo Rabelo, *Transgressão e tradução: o elemento transgressivo no texto literário e o caso de Chuck Palahniuk*²³.

Agora, achamos importante contextualizar o leitor de quem são os tradutores do romance para o português brasileiro.

²³ Caso haja interesse em saber mais sobre a questão tradutológica de Palahniuk, ver a pesquisa completa de Rabelo disponível em: < <https://repositorio.unb.br/handle/10482/24203>>.

Paulo Reis e Érico Assis são, se considerarmos o número de trabalhos, os que mais traduziram Palahniuk para o português. No início de sua tradução para o português Palahniuk foi traduzido, majoritariamente, por Paulo Reis, quando suas obras eram publicadas pela editora Rocco. Sobre Reis Rabelo (2017) levanta os seguintes dados:

Paulo Sérgio Moraes Rego Reis, segundo a biografia da Enciclopédia Itaú Cultural, nascido em 1952, é um ator e diretor carioca que se destacou nos anos 80 ao dirigir espetáculos do Pessoal do Despertar, grupo que fundou com a atriz Maria Padilha. Ao longo dos anos ele esteve envolvido em diversos projetos cênicos, com textos clássicos que variavam desde *O despertar da primavera*, de Frank Wedekind, que montou com Maria Padilha e Miguel Falabella em 1979, a *Julius Cesar*, de William Shakespeare, na qual participou como assistente de direção de Ron Daniels na montagem de 1983 da Royal Shakespeare Company.

[...]

É curioso ver que em todas as reportagens que elogiam sua atuação no universo cênico ou promovem suas peças mais recentes, seu trabalho como tradutor nunca é mencionado. Na verdade, quase não há informação alguma sobre suas traduções e a única ligação que temos entre o Paulo Reis tradutor de Nick Hornby, Irvine Welsh, Chuck Palahniuk e David Ebershoff e o Paulo Reis de *Vamp*, *Rainha da sucata* e *Os dez mandamentos* é uma matéria da edição online da revista *Época*, escrito por Joana Monteleone em 2010. No texto, intitulado “O sentido da palavra”, a autora fala dos erros e acertos dos tradutores e do mercado de traduções no Brasil, em constante crescimento, mencionando tradutores como Boris Schnaiderman, José Paulo Paes e os irmãos Campos. (RABELO, 2017, p. 40)

Já de Érico Assis temos disponíveis muito mais informações, visto que Assis mantém um blog pessoal no qual trata dos seus trabalhos de tradução²⁴. Após a saída de Palahniuk da Rocco para a editora Leya, Assis assumiu as traduções das obras de Chuck no Brasil, chegando até a retraduzir textos já traduzidos por Paulo Reis. Sobre Érico Assis, Rabelo levanta os seguintes dados:

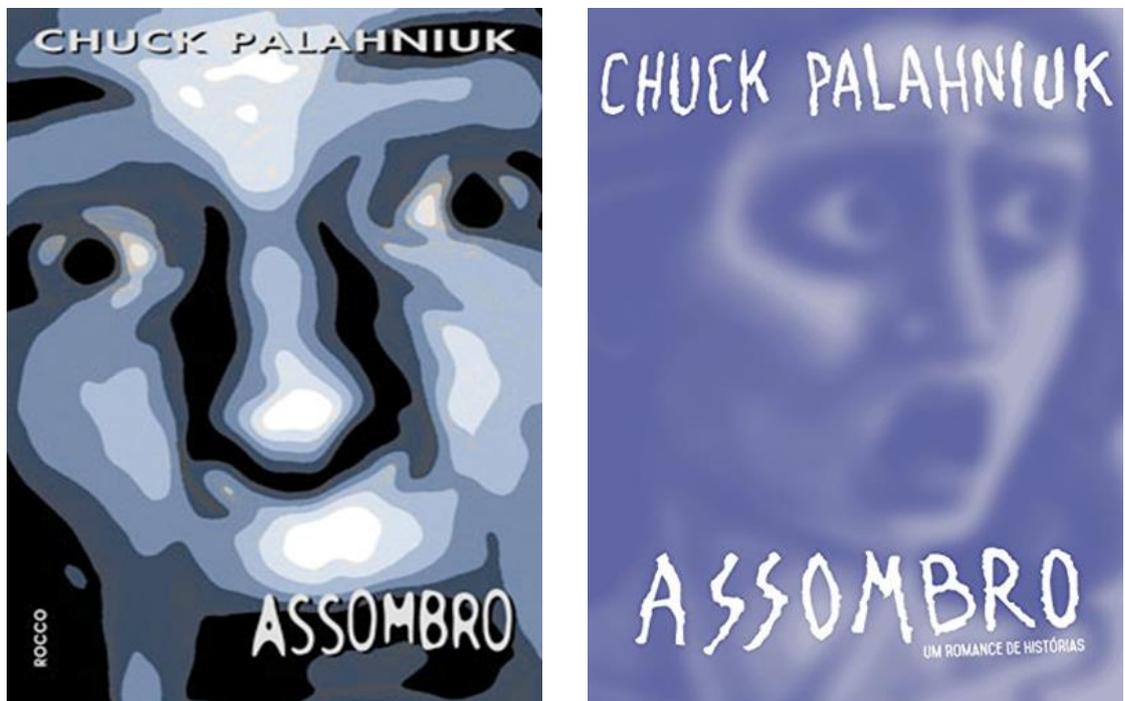
O outro tradutor que tem trabalhado constantemente com as obras de Chuck Palahniuk é Érico Assis. Diferentemente do caso de Paulo Reis, sobre as traduções de Assis há inúmeras informações, de diversas fontes, seja em seu próprio site profissional, entrevistas para sites, jornais, revistas, artigos acadêmicos publicados por ele ou nos quais é mencionado etc. Ele possui título de bacharel em Jornalismo e em Publicidade e Propaganda, ambos pela Universidade Católica de Pelotas (1998-2002), mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2004-2006) e é doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (2014-atualmente), sob orientação do

²⁴ Ver: < <https://ericoassis.com.br/> >.

Prof. Dr. Ronaldo Lima, onde estuda a tradução de quadrinhos. Iniciou sua carreira de tradutor em 2008, com publicações a partir de 2009, e desde então tem atuado de forma bastante prolífica na área. (RABELO, 2017, p. 41)

Esses são os tradutores de *Assombro* em língua portuguesa. Ao cotejarmos cada uma das traduções com o original, observamos que Assis é o que mais busca manter uma proximidade com o texto fonte. Por exemplo, em certos momentos, Palahniuk utiliza alguns ortofemismos ou eufemismos, e Reis, ao traduzir, opta por disfemismos, o que compromete o sentido artístico do texto, pois para a finalidade estética de Palahniuk uma palavra eufêmica ou ortofêmica causa um efeito artístico de sentido mais potente do que o mero choque de um disfemismo²⁵. Já Assis mantém mais, em suas escolhas, o texto original. Feitas estas ressalvas, é com a tradução de Érico Assis que trabalharemos, além de ser, atualmente, a única disponível no mercado.

Figura 6 – Primeira (Rocco, 2007) e segunda (Leya, 2016) edições brasileiras de *Assombro*

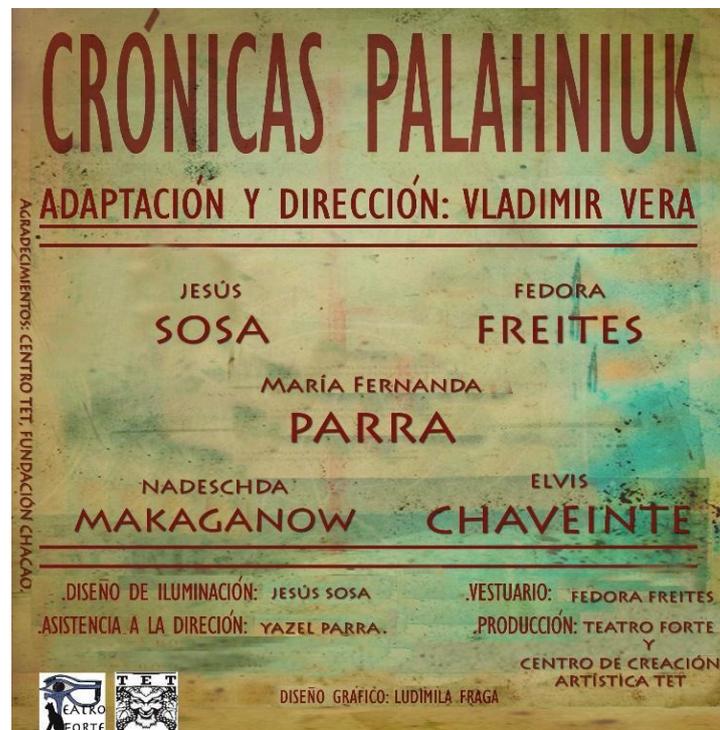


Fonte: site oficial do autor, “The cult”²⁶ e site da editora Leya.

²⁵ Isso será observável no terceiro capítulo quando tratarmos do léxico do âmbito grotesco.

²⁶ Disponível em: <<https://starryeyesfilm.com/pictures/international-book-covers/brazil-2>>. Acesso em 29 de abr. de 2020.

Figura 7 – Cartaz da peça *Crónicas Palahniuk*



Fonte: site Globedia: el diário colaborativo.²⁷

Palahniuk apresenta em *Assombro* (2016) toda a sua potência criativa quando oferece suas histórias escandalosas, como as que lemos nesse livro, e seus personagens tão detestáveis (detestáveis porque temos medo de nos identificarmos com eles). Não é só um romance sobre vísceras, bonecas anatomicamente corretas violentadas, ódio e amor a heróis, histeria de morte coletiva e um velho não tão velho; é um romance também metalinguístico, que está a todo momento discutindo questões da e sobre a literatura, sobre o “gênio”, sobre autoria; ao mesmo tempo em que discute sobre a sociedade pós-moderna/líquida, sobre consumo e nossa condição humana em um sistema econômico que nos enterra até o pescoço e nos sufoca, fazendo com que nos tornemos essas criaturas assombrosas que somos.

²⁷ Disponível em: <<http://ve.globedia.com/cronicas-palahniuk-risas-algo>>. Acesso em 29 de abr. de 2020.

1.3 Sobre Palahniuk, o artista

Para que possamos localizar criticamente a nossa análise, precisamos, antes de mais nada, nos ater um pouco sobre o que já foi dito ou feito acerca da literatura de Chuck Palahniuk, e buscar um diálogo com essas produções. Não almejamos esgotar a discussão, mas acreditamos ser necessário ouvir o que críticos levantaram sobre o autor e apontaram sobre a obra, de preferência os críticos que tratam do mesmo objeto, o romance *Assombro*: Eduardo Mendieta (2005), Andrew Slade (2009), Cynthia Khun e Lance Rubin (2009), Shery R. Truffin (2009), Claudio Vescia Zanini (2012), W. Julián Aldana Nieto (2014), David MacCraken (2016), Douglas Keeseey (2016), Anna Warsó (2017). Acreditamos que conhecer o fazer artístico do autor por meio de outros vieses analíticos enriquecerá a nossa pesquisa.

Faremos aqui o caminho inverso. Ao invés de tratarmos das análises para depois sintetizarmos a conclusão comum a que chegaram os críticos, apresentaremos de pronto a conclusão geral que, acreditamos nós, está sintetizada no trabalho desses críticos.

De uma forma geral, a fortuna crítica ora disponível aponta os romances e contos de Palahniuk como uma grande crítica ao sistema no qual estamos inseridos, ou seja, o capitalismo neoliberal de consumo, e que, além de chocar, tem um intuito maior: o de expor a ferida e diagnosticar o mal social da sociedade estadunidense (ou de qualquer sociedade que seja regida pelo mesmo sistema econômico) – Cynthia Khun e Lance Rubin denominaram o mal de “o incansável circo da dor” (2009).

Jesse Kavadlo em *The Fiction of Self-destruction: Chuck Palahniuk, Closet Moralist* (2005) nos dá uma descrição perfeita da sensação que temos ao ler alguma obra de Palahniuk:

Imagine como é ter seus olhos em carne viva esfregados com vidro quebrado. É assim que é ler Chuck Palahniuk. Você sente os cacos em seus olhos, sim, e então você está levando um soco forte, seu nariz quebrado. Como se o mundo estivesse quebrado. Vívido porque há violência, mas há sexo, há os fluidos corporais que acompanham a violência e o sexo. Olhos esfregados em vidro quebrado, primeiro, depois em sangue e linfa, e você quer mais.

[...]

E depois de limpar a polpa de seus olhos, você percebe algo. Que o mundo não está quebrado. De alguma forma, o mundo parece mais unido do que antes de você começar. Esta é a sensação de ler Chuck Palahniuk. Quebrado, mas algo perturbador e belo recriado em seu lugar. E quando você terminar, você percebe que tudo realmente está bem. Quando terminar, você se pegará pensando sobre os livros. E, talvez, se você tiver sorte, soando como eles. (2005, p. 3 – tradução nossa)

Kavadlo já salienta a característica mais marcante de Palahniuk: ele é um romântico. Muitos o acusam de ser niilista, o que não negamos. Mas é um niilista num sentido nietzschiano, que busca a superação deste mesmo niilismo, Chuck é um niilista solar. Madison Spencer, personagem de *Condenada*, resume esta característica: “Minha maior fraqueza ainda é a esperança. No inferno, a esperança é um hábito bem, bem feio, como fumar ou roer as unhas. Esperança é algo que exige muita tenacidade para se deixar de lado. É um vício a vencer” (PALAHNIUK 2014, p. 28). Citando o próprio autor em *Consider This*:

Este não é um final feliz, não exatamente. Mas sempre há um final após o final. Aquele, eu disse.
 Se você fosse meu aluno, eu pediria que você considerasse apenas mais uma possibilidade.
 E se toda a nossa raiva e medo forem injustificados? E se os eventos mundiais estiverem se desenrolando em perfeita ordem para nos levar a uma alegria distante que não podemos conceber neste momento?
 Por favor, considere que o próximo final será feliz. (PALAHNIUK, 2020, p. 199 – tradução nossa)

Chuck Palahniuk é um autor estadunidense²⁸, e como um filho crítico de sua cultura sabe muito bem com o que está lidando. Eduardo Mendieta, em *Surviving American Culture: On Chuck Palahniuk* (2005), afirma que Palahniuk, com sua literatura, não busca canonizar-se como grande autor americano. O que faz em suas obras é traçar um prognóstico da cultura americana e do mal que a aflige. Para Mendieta, o trabalho de Palahniuk deve ser lido como um relatório funerário sobre ela – ainda mais se levarmos em consideração que vivemos em um mundo tido como globalizado, sendo assim, esta mesma cultura se espalhou por todo o globo. A maior preocupação de Palahniuk, e isso afirmamos em uníssono com praticamente todos os críticos aqui apresentados, é com o exercício do sujeito com a liberdade, independentemente da forma que ela nos é apresentada. Mendieta diz que:

Numa época em que a cultura americana se tornou a principal exportação dos Estados Unidos, juntamente com suas armas, conflitos de baixa intensidade, cigarros cancerígenos, sua “liberdade” e pornografia, é agradável e até um sinal de esperança que haja escritores que assumiram a tarefa delicada e perigosa de oferecer um prognóstico do que aflige essa cultura. No ensaio a seguir, argumento que os trabalhos de Chuck Palahniuk devem ser lidos como um relatório de agente funerário sobre a cultura americana.
 [...]

²⁸ Preferimos utilizar “estadunidense” a “americano” por, a nosso ver, soar ideologicamente mais cabível.

Essas histórias são, portanto, sobre a descoberta de recursos morais que permanecem latentes na própria simplicidade da solidariedade humana e confiam em nossa vontade de sobreviver moralmente imaculado ou, pelo menos, resgatável. Concluirei argumentando que os romances de Palahniuk são sobre a sobrevivência da cultura americana e sobre como o desvio é a saúde do indivíduo em uma sociedade doente. (2005, p. 394-95 - tradução nossa)

O trabalho mais extenso encontrado sobre *Assombro* é o de Vescia Zanini²⁹ (2012), intitulado *The orgy is over: phantasies, fake realities and the loss of boundaries in Chuck Palahniuk's Haunted*. O objetivo de seu trabalho é o de evidenciar como o romance *Assombro* é, a seu ver, o retrato e sintoma do comportamento da sociedade, que ele denomina pós-moderna ocidental. A partir disso, Zanini desenvolve sua análise considerando que vivemos em um mundo da pós-modernidade e que a literatura de Chuck Palahniuk é uma literatura pós-moderna. E ressalta que os valores dessa nossa pós-modernidade correspondem ao inverso do que seria o “sonho americano” (*American Dream*). Tais problemas e paradoxos acabam por contaminar essa literatura tida como pós-moderna. Seu pensamento está amplamente calcado nos escritos filosóficos de Jean Baudrillard, salientando que o pensador francês apresenta o pressuposto de que o mundo se encontra em um momento de “pós-orgia”, assombrado por três fantasmas que ele denomina *câncer*, *travesti* e *terrorismo*. Estes fantasmas são símbolos de questões sociais contemporâneas relacionadas a política, sexualidade, comunicação, relacionamentos humanos, entre outros. A conclusão a que Zanini chega ao fim de seu trabalho sobre *Assombro* é que o romance seria um retrato e sintoma de uma nova configuração social, resultado das inevitáveis mudanças pelas quais o mundo tem passado.

Outro trabalho de grande extensão é o de W. Julián Aldana Nieto, *Afaga-me as tripas a feiura da porcaria desses romances: Experiência estética e poética escatológica em Haunted, de Chuck Palahniuk e Acenos e Afagos, de João Gilberto Noll, dois romances contemporâneos* (2014). Este trabalho busca fazer uma análise estritamente estética de *Assombro* e *Acenos e Afagos* a partir de uma perspectiva comparativa entre essas duas obras. Busca, antes de mais

²⁹ É professor adjunto de literaturas de língua inglesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com atuação na graduação e vínculo como professor permanente no Programa de Pós-Graduação da UFRGS nas linhas de pesquisa Sociedade, (inter)textos literários e tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas e Teoria, Crítica e Comparatismo. É membro da International Gothic Association (IGA), do Grupo de Trabalho Vertentes do Insólito Ficcional da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL), além de membro-fundador do grupo de pesquisas Estudos do Gótico (CNPq), líder do núcleo de estudos GHOST (Gothic, Horror, Oneiric, Supernatural, Terror) na UFRGS, e líder do eixo Global Horror do projeto Progressive Connexions, sediado em Oxford, Inglaterra. Atua em atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de língua inglesa e respectivas literaturas. Seus interesses de pesquisa incluem o cinema de horror, a literatura gótica, a literatura dramática, e as interfaces entre cinema, literatura e psicanálise. (Informações retiradas do Lattes do pesquisador)

nada, trabalhar os elementos do escatológico, do feio e do grotesco como categoria estética prestigiável. Segundo Nieto:

[Sua Tese] salienta a qualidade literária desses dois romances sob a proposta de uma leitura baseada em categorias, desenvolvidas por vários teóricos, como o grotesco, o nojo, a abjeção, o estranho e o sublime. Para atingir este objetivo, levo em conta a crise da beleza e reviso tal conceito segundo a perspectiva de filósofos da Antiga Grécia, a Idade Média, o Iluminismo e século XX. Trata-se de uma proposta de estudo *poiético* que, a partir do nojento, torna visível a importância do sentido fisionômico na percepção corporal que facilita aos espectadores a experimentação de emoções diante de obras de arte: o “simples” prazer corporal que pode se tornar prazer reflexivo, estético. Com este processo da experiência estética (*aisthesis*, *poiesis*, *katharsis*) através da poética escatológica, redimensiono o feio nestes romances de Palahniuk e de Noll, na obra de arte, apresentando-o como uma categoria estética que vai além de ser simplesmente o oposto do belo, e se erige como o pináculo de outro cânone. (NIETO, 2014, p. 9 – grifos do autor)

No ano de 2016 dois trabalhos analíticos foram publicados sobre a produção artística do autor, a saber: a pesquisa de Douglas Keeseey, *Understanding Chuck Palahniuk* (2016), e a de David MacCraken, *Chuck Palahniuk, parodist: postmodern irony in six transgressive novels*.

O trabalho de Keeseey (2016) faz parte de uma série acadêmica que busca apresentar para as novas gerações um novo compêndio canônico de autores da nova literatura estadunidense. A série se chama *Understanding Contemporary American Literature*, conta (até o momento dessa pesquisa) com um catálogo de 103 títulos sobre autores da contemporaneidade e é publicada pela University of South Carolina Press³⁰. Se Chuck Palahniuk é uma das personalidades presentes nesta série, o autor já conquistou seu “lugar ao sol” na literatura norte-americana.

Understanding Chuck Palahniuk (2016) busca ser, como o título indica, um manual para iniciantes da obra palahniukiana. Nele, Keeseey traça um perfil biográfico e crítico do autor, além de um resumo expandido mais analítico de seus romances, personagens, estilo e temáticas. Keeseey (2016) defende uma divisão de interesses temáticos de Palahniuk. Nos seus primeiros romances, afirma Keeseey (2016), o romancista trabalha uma temática em que o sujeito está lutando constantemente para encontrar, em um mundo líquido e fragmentado, dominado pelo biopoder, sua própria identidade, nem que essa busca culmine em autodestruição ou mutilação. Os personagens, em suas transgressões, destroem suas identidades para, em seguida, reconstruí-

³⁰ A série crítica não possui nenhuma tradução.

las. Acreditamos que isso aparece em toda sua produção posterior, mas não como temática principal, mas sim como algo já cristalizado. Vejamos o que o crítico fala a esse respeito:

A Luta pela Identidade: *Clube da Luta*, *Monstros Invisíveis*, *Sobrevivente*, *No Sufoco*. Descrevendo seus primeiros quatro livros como sendo sobre “a luta para encontrar identidade pessoal”, Palahniuk localizou suas obras ao lado de *The Bostonians*, de Henry James, *O Grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald e *Bonequinha de Luxo* de Truman Capote ao lidar com “o tema literário central e mais americano”, que é “a invenção do eu”. “É um gênero tão americano”, o autor disse, “toda essa ideia de se reinventar e criar a si mesmo com base no seu sonho, ou como você se percebe ser ou não ser”. Cada um dos romances da tetralogia de identidade de Palahniuk marca uma tentativa de explorar esse tema de um ângulo diferente: “*Clube da Luta* é baseado no que você não é; *Monstros Invisíveis* foi baseado em se recriar com base na moda e na fantasia; *Sobrevivente* foi baseado na criação de você mesmo diante da imortalidade; e *No Sufoco* foi baseado em criar a si mesmo a partir de um propósito, de algo em que você aposta sua vida, com o qual você se compromete.”. (KEESEY, 2016, p. 16 – tradução nossa)

A segunda temática defendida por Keesey (2016) é a da Trilogia do Horror (*Cantiga de ninar*, *Diário* e *Assombro*), da qual já tratamos anteriormente, pois nela está inserido nosso romance de análise. A justificativa para esta alteração discursiva foi o fato de as pessoas, após o ataque de 11 de Setembro de 2001, terem permanecido em estado de choque e não se sentirem mais aptas a ler nada que envolvesse transgressão e violência explicitamente realista. Palahniuk sentiu a resistência e, para não abrir mão da sua estética transgressiva por completo, precisou mudar de estratégia. Tratou de criar obras que operassem por meio de metáforas. O gênero que mais proporcionaria tal liberdade seria o de horror e os elementos que o acompanham. Nas palavras de Keesey:

Em um ambiente pós 11 de Setembro menos receptivo à ficção transgressiva - “As pessoas não ouvirão com simpatia, não serão capazes de rir disso facilmente” - uma abordagem mais indireta da crítica cultural parecia aconselhável, e por isso Palahniuk virou-se para o gênero de terror como uma “via mais eficaz para comentários sociais”.

Seu principal modelo foi o romancista de terror Ira Levin, que admirava por ser “muito bom em encontrar aspectos da cultura predominantes durante os períodos de tempo e em criar monstros metafóricos ao seu redor”. *O Bebê de Rosemary* (1967), em que uma mulher é forçada a carregar o bebê do diabo, usa as armadilhas do horror para dramatizar a batalha feminina pelos direitos reprodutivos antes de *Roe v. Wade*, e *Mulheres Perfeitas* (1972), que tem maridos transformando suas esposas indisciplinadas em robôs “donas de casa felizes” e bonecas sexuais, antecipou a reação masculina contra o feminismo. Como Palahniuk disse sobre seu objetivo para os romances em sua trilogia de horror, “Eu realmente adoraria inventar algumas metáforas que apontassem

algumas questões sociais sobre as quais temos muito medo de falar abertamente.” (2016, p. 51)

Defendemos que tal estratégia acabou sendo refinada durante seus anos de escrita e incorporou-se à sua Ficção Transgressiva, não restringindo-se à trilogia citada por Keesey (*Diário, Cantiga de Ninar e Assombro*).

O terceiro bloco temático apresentado por Keesey (2016) é composto pelas obras *Rant: The Oral Biography of Buster Caseye* (2007) e *Pygmy* (2009). Apesar de serem obras distintas, Keesey coloca-as juntas porque ambas têm protagonistas adolescentes e são ficções científicas. Na época de *Rant*, o clima pós 11 de Setembro ainda assombrava os Estados Unidos, então Palahniuk migrou do horror para a ficção científica³¹. Sobre isso Keesey salienta que

Tal como acontece com o horror, a ficção científica tornou-se o meio pelo qual ele poderia apresentar uma crítica social enquanto a disfarçava com um gênero popular, fazendo com que parecesse menos flagrantemente controverso em um ambiente político inóspito à ficção transgressiva. (2016, p. 69 – tradução nossa)

Com *Pygmy* o romancista já sente que é hora de voltar às suas raízes transgressoras:

Fiel à sua crença de que a ficção transgressiva não haveria de permanecer no subsolo para sempre - "nem sempre será o caso, quanto mais longe chegarmos do 11 de setembro" - Palahniuk retorna em *Pygmy* para a escrita mais abertamente confrontadora pela qual ele se tornou conhecido na década de 1990. Eu juntei *Rant* e *Pygmy* porque o personagem titular do romance anterior também é uma espécie de terror adolescente, pois ele espalha raiva, causando uma epidemia. Além disso, os anti-heróis de ambos os romances lutam para definir suas próprias identidades contra as visões constantemente projetadas sobre eles pelos personagens ao redor. (p. 69 – tradução nossa)

O quarto bloco seria o que Keesey denominou de Corpos Pornô e Mitos Românticos com *Snuff* (2008), *Tell-All* (2010) e *Beautiful You [Clímax]* (2014). O crítico levanta a questão de que, a partir de *Snuff* e *Tell-All*, Palahniuk passou a utilizar vozes femininas em seus romances. Obras anteriores abordavam sempre um ponto de vista masculino, o que não é o caso desses três romances e de alguns que viriam posteriormente. Para esta categoria Keesey diz:

³¹ Salientamos o mesmo que afirmamos sobre estas estratégias de gênero, todas são absorvidas pela Ficção Transgressiva. Palahniuk é um experimentador da forma, não possui uma uniformidade, ele gosta de brincar com todas as possibilidades (desde HQ até livro de colorir).

Agrupei *Snuff*, *Tell-All* e *Beautiful You* porque todos os três romances tratam de mulheres que tentam estabelecer suas próprias identidades em um mundo que tende a reduzi-las à carne ou à fantasia. Em *Snuff*, as aspirações de Cassie são interrompidas quando ela é coagida a se tornar uma atriz pornô. Enquanto *Cassie* é reduzida a um mero corpo, Katherine em *Tell-All* é idealizada em uma figura mítica e negada aos prazeres comuns da existência terrena, incluindo a realização física. Finalmente, Penny in *Beautiful You* se esforça para encontrar um meio-termo dourado entre os extremos infelizes da pornografia e do mito, da carne e da fantasia. (2016, p. 82 – tradução nossa)

Por fim, no quinto e último capítulo Keesey passa a tratar das obras *Condenada*³² (2011) e *Maldita* (2013), últimos romances publicados por Palahniuk até a apresentação do seu estudo. Neste capítulo, o autor realça uma das características mais presentes em toda a literatura palahniukiana: a sátira por meio de um jogo que Palahniuk faz com o cânone estabelecido. *Condenada* e *Maldita* são uma paródia de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Trataremos desta questão da paródia em Palahniuk no decorrer de nossa análise.

O outro estudo sobre Palahniuk e sua obra é *Chuck Palahniuk, parodist: postmodern irony in six transgressive novels* (2016), outro estudo de David MacCracken. A tese principal do crítico é a de que Chuck Palahniuk é um parodista pós-moderno. Para ele, o autor de *Clube da Luta* possui uma profunda formação literária advinda do que é canônico na literatura, e usa isso a seu favor em sua produção artística³³. Mistura, inverte e subverte sem nenhum pudor todos aqueles que vieram antes dele, combinando-os com o que há de mais comum na cultura pop estadunidense. MacCracken diz que:

Palahniuk aproveita a técnica literária da paródia para expressar sua ideologia distintiva em *Haunted* (2005), *Snuff* (2008), *Pygmy* (2009), *Tell-All* (2010), *Damned* (2011) e *Invisible Monsters Remix* (2012). Especificamente, Palahniuk retira ideias de textos anteriores, processa-as através de seu filtro transgressivo e, em seguida, as apresenta em diferentes formas, muitas vezes revertendo-as de cabeça para baixo e invertendo ou subvertendo seu significado. Dito de outra forma, Palahniuk pega a embalagem de ideias de fontes anteriores e as reembala de acordo com sua própria variedade transgressora - a semelhança entre a ideia passada e sua presente reencarnação é aparente, mas definitivamente colorida pela influência de Palahniuk. (MCCRACKEN, 2016, p. 6-7 – tradução nossa)

As análises de MacCracken são riquíssimas, e, a partir delas, conseguimos perceber com precisão as escolhas narrativas do escritor. Quais seriam essas estratégias? Segundo o crítico,

³² Aqui o autor já não trabalha mais com blocos temáticos como os anteriores apresentados por Keesey.

³³ Basta lembrarmos da paródia-travestimento que ele faz com o prefácio de Mary Shelley que vimos anteriormente.

Palahniuk usa a transgressão na literatura como uma ferramenta retórica, que visa a uma espécie de “poética da ação”. Ou seja, Palahniuk busca, por meio de sua arte, que o leitor tome uma posição mais ativa perante os problemas sociais. Os temas de seus contos e romances são sempre delicados, e os personagens, em sua grande maioria, não são modelo ético para nada (ou são?). Muitos se questionam, ou até mesmo o questionam diretamente, exigindo um posicionamento sobre seus escritos. Não há como alguém não sair ofendido, ao menos em algum grau, da leitura de um romance seu. “Você realmente acha isso?”, ou “qual realmente é sua opinião sobre isto?” são perguntas inescapáveis na experiência de leitura de seus livros. O discurso dos personagens, grande parte das vezes, é condenável, suas ações também:

A ética de Palahniuk é baseada no autoconhecimento. Personagens que saem de uma situação *okay*, sem nenhuma qualificação moral ou ética, são aqueles que sabem quem são, explorando esse senso intuitivo de serenidade pessoal, muitas vezes esquivo e aparentemente complexo. Eles exibem uma versão transgressiva da "graça sob pressão" de Ernest Hemingway. Aqueles que não se adaptam ficam lutando para encontrar essa paz interior. Eles podem ter riqueza, fama e saúde, mas não têm serenidade individual derivada da autossatisfação socrática do "conheça a si mesmo". (MACCRACKEN, p. 12-13 – tradução nossa)

Realmente, às vezes fica difícil entender qual é o objetivo da obra, com toda sua indelicadeza conteudística e discursiva. Mas nada em Palahniuk, como afirmado anteriormente, é gratuito. Antes de mais nada, devemos compreender a relação que o autor tem com sua obra.

Transformar uma representação do mundo faz parte do que Palahniuk entende por ficção transgressiva. MacCracken, no capítulo “The Rhetorical Situation” defende que Palahniuk desenvolve sua literatura retoricamente, com o intuito de coagir o leitor a tomar posição ativa perante os problemas do mundo extra-fictício. MacCracken toma como fundamento as teorias retóricas desenvolvidas por Wayne C. Booth (1921-2005)³⁴ e Lloyd Bitzer (1931-2016)³⁵. Bitzer é quem fortalece a tese de MacCracken de que Chuck Palahniuk arquiteta sua produção artística para o fim retórico que deseja: “Uma obra de retórica é pragmática; passa a existir em prol de algo além de si; funciona, em última análise, para produzir ação ou mudança no mundo; cumpre alguma tarefa” (BITZER, 1968, p. 1-14 apud MACCRACKEN, 2016, p. 140 – tradução nossa), e salienta, ainda citando Bitzer (1968), que a situação retórica é diferente da fictícia, mas deve-se observar que o discurso retórico fictício em uma peça ou romance pode se tornar

³⁴ *A retórica da ficção* (1980) e *The Rhetorical Stance* (1963)

³⁵ *The rhetorical situation* (1968)

retórico fora do contexto fictício, se houver uma situação para a qual o discurso seja uma resposta retórica (MACCRACKEN, 2016).

[As obras] são respostas retóricas fictícias de Palahniuk às situações sociais reais de marginalização e privação de direitos que ele testemunha na América contemporânea. Através dos vários narradores e personagens principais, Palahniuk assume máscaras retóricas através das quais ele pode efetivamente expressar e promover sua ideologia. Visto dessa maneira, cada um dos seis romances oferece a Palahniuk a oportunidade de manipular os leitores para assumir certas perspectivas. Em outras palavras, por meio de suas criações literárias, Palahniuk convence seu público a posições ideológicas específicas e, portanto, serve como facilitador, coagindo seus leitores a tomar medidas que levarão a mudanças produtivas. (MACCRACKEN, 2016, p. 141 – tradução nossa)

Sobre este elemento da produção artística, abordaremos melhor quando olharmos mais a fundo a questão da ficção transgressiva.

Em seu trabalho mais recente, *Chuck Palahniuk and the Comic Grotesque: Subversion of Ideology in the Fiction* (2020), David MacCracken apresenta um trabalho que, a nosso ver, é um dos mais lúcidos e interessantes sobre a produção artística do nosso autor, lançando luz a uma importante característica das obras de Chuck Palahniuk. O crítico e teórico afirma que Palahniuk expõe os poderes manipuladores e exploratórios das ideologias através de sua aplicação única do cômico-grotesco. MacCracken faz a alegação ousada, da qual não discordamos, de que Palahniuk é um Rabelais contemporâneo³⁶ que ficcionaliza, através do uso da carnavalização, as problemáticas das ideologias, invertendo hierarquias de poder e subvertendo as autoridades ideológicas:

Imitando o carnaval rabelaisiano, Palahniuk cria situações em que os marginalizados trocam lugares com o *mainstream*, implodindo o centro de poder, virando o meio do círculo de poder do avesso. Essas representações, por sua vez, encorajam os leitores a questionar a eficácia da normalidade convencional e a dar seus próprios passos para questionar o *status quo*, consequentemente desafiando as ideologias fabricadas para manter, conforme apresentado em *Clube da Luta*, a tensão entre os que têm e os que não têm. (MacCracken, 2020, p. 6 – tradução nossa)

³⁶ É importante salientar em quais teóricos ele mais se baseia para tal análise. No campo dos estudos ideológicos, ele elenca os filósofos Slavoj Žižek e Louis Althusser. Para tratar do cômico grotesco ele utiliza os escritos de Mikhail Bakhtin sobre a obra de Rabelais. Acreditamos que neste trabalho, como acontece quando utilizam como embasamento o escrito de Bakhtin, o crítico consegue não cair em anacronismos quando aplica a teoria do cômico grotesco desenvolvido pelo pensador russo, já que lida com autores de épocas distintas que fazem usos totalmente diferente do cômico grotesco.

Ou seja, segundo MacCraken, ele oferece representações satíricas que provocam os leitores a questionar o domínio das ideologias hegemônicas. Como salienta o próprio teórico, Palahniuk questiona “crenças, valores e atitudes que são sacrossantas para muitos americanos, e tem uma propensão a expor o sutil, bem como as formas descaradas que os americanos hipocritamente promovem suas lealdades a eles” (p. 15 – tradução nossa).

Feito este breve apanhado sobre a fortuna crítica que se debruça sobre a obra de Chuck Palahniuk, buscaremos, no decorrer da nossa análise, dialogar, num sentido bakhtiniano, com parte do que foi dito e analisado sobre o autor para assim contribuir para o preenchimento de algumas lacunas analíticas, principalmente as que se referem à materialidade linguística.

CAPÍTULO II

CHUCK PALAHNIUK E SEU DIAGNÓSTICO DO MAL

“Em geral, dentro dos limites da estilística linguística não se pode focar a função propriamente artística do estilo. Nenhuma definição linguístico-formal do discurso pode cobrir-lhes as funções artísticas da obra. Os autênticos fatores formadores do estilo ficam fora do campo de visão da estilística linguística.” (Mikhail Bakhtin, 1963)

Feito o levantamento do perfil biográfico do autor, da gênese e do conteúdo de *Assombro* (2005) e de parte, mesmo que ínfima, da fortuna crítica que trata de Palahniuk e sua obra, daremos início, agora, ao nosso primeiro capítulo de análise.

Buscamos aqui analisar *Assombro* (2005) sob as lentes da *Estilística Sociológica*. De tal perspectiva, buscamos trazer à luz um Palahniuk não muito explorado analiticamente: o esteta, preocupado em arquitetar uma obra estética verbal e dar-lhe acabamento. Um autor que trabalha ética e esteticamente seu material: a palavra.

Corroborando com o que foi apresentado até aqui, levantamos a seguinte afirmação: o autor estadunidense, Chuck Palahniuk, em seu romance *Assombro*, expõe um mal social, uma ferida aberta, e traça, através de sua produção artística, um diagnóstico dele. E o faz, por meio da transgressão, de uma forma que o leitor não seja exposto a um hiper-realismo. A transgressão permeia toda a obra de Palahniuk, seja no seu conteúdo (agressões, violações, violência, o uso de imagens escatológicas), seja na linguagem (descrições cruas, vocabulário chulo, preferência por sentenças mais simples, diretas, o uso incomum da linguagem). Ele sempre procura tratar de assuntos emergentes, tocar em feridas sociais que estão gangrenadas e que todos somente ignoram, partindo de perspectivas mais metafóricas e de forma menos direta, já que, para ele, um alto grau de realismo pode acabar deprimindo o leitor diante do problema, fazendo com que o aceite como algo dado e imutável, como salienta em “Caro Sr. Levin” (2011) e *Consider This* (2020). Com suas estratégias retóricas, ele puxa o curativo e mostra ao leitor a real situação. Ele não diz “faça algo!”, “remedeie!”, o que ele fala é: “é isto o que está acontecendo, não vai fazer nada?”. Pode-se sair de sua leitura com a sensação de ter tido uma experiência divertida, pode-se ficar chocado e nunca mais voltar a ele, pode-se achar que tudo ali é gratuito e desnecessário. Mas, é isso que defendemos nesta análise, deve-se esperar deste autor algo mais do que mero choque estético.

Para tal, o autor encobre sua produção com uma espécie de véu transparente que permite que tenhamos um vislumbre do que está por trás. Ao expor essas mazelas e diagnosticá-las, ele não oferece um remédio, pois essa tarefa fica legada àquele que o lê. O leitor deve agir, assim como seus personagens; é uma poética para a ação. Claro que devemos tomar essa iniciativa artística como uma projeção que o autor-pessoa faz dos seus leitores, pois, como bem sabemos, a literatura age nos indivíduos de diferentes formas, e estes a tomam para si da forma que acharem melhor, pois o leitor-ouvinte, de diversas épocas, como salienta Bakhtin (2018), reconstrói e renova a obra constantemente. As obras direcionam-se, então, principalmente, para aqueles que, de alguma forma, estão mais à margem da sociedade estadunidense, uma vez que seus romances são geralmente protagonizados por esses tipos marginalizados e eles são embebidos por diferentes espectros ideológicos e suas contradições.

Citando MacCraken (2020):

Consequentemente, Palahniuk compartilha o que se tornou seu mantra, um tema significativo explorado ao longo deste livro como um princípio norteador que sustenta muitos de seus textos, “e franja é o futuro”. Essas palavras ressoam mais de uma década depois que Palahniuk as publicou em 2008. Evidentemente, muitos apoiadores do presidente Trump não se parecem necessariamente com os antigos professores marxistas de Wolfe³⁷ ou com a própria professora liberal de Palahniuk Emmitt Brolly no *Adjustment Day*. No mínimo, as eleições presidenciais de 2016 confirmam as previsões de Wolfe e Palahniuk sobre as marés de poder na América. Ironicamente, os eleitores proletários se identificam com a ideologia promovida pelo burguês Trump, e pode-se supor que muitos americanos ignoram o abismo socioeconômico que os separa de seu presidente. Na verdade, a luta de Trump contra a investida liberal de ataques tornou-o querido para muitos grupos marginais. O Trump da classe alta é considerado por muitos americanos da classe trabalhadora e das classes marginalizadas como um dos seus. (2020, p. 17 – tradução nossa)

Buscamos com esta análise contribuir com um olhar que toma metalinguisticamente³⁸ Palahniuk e sua obra.

³⁷ Trata-se do jornalista e romancista estadunidense Tom Wolf (1930-2018) e os professores marxistas, personagens de seu romance *Eu sou Charlotte Simmons*.

³⁸ Pensando na metalinguística bakhtiniana (*Problemas da Poética de Dostoiévski*):

“Por esse motivo as nossas análises subsequentes não são linguísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na metalinguística, submetendo-as como um estudo - ainda não constituído em disciplinas particulares definidas - daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam - de modo absolutamente legítimo - os limites da linguística.

[...]

A estilística deve basear-se não apenas e *nem tanto* na linguística quanto na metalinguística, que estuda a palavra não no sistema da língua e nem num “texto” tirado da comunicação dialógica, mas precisamente no campo

Dentre as marcas linguísticas elencadas pela crítica podemos citar algumas: o *minimalismo na linguagem*, a preferência por *períodos curtos*, a eliminação de *verbos de pensamento e abstratos* (como *acreditar, amar, lembrar* etc.), a eliminação dos verbos *ser* e *ter* em seus diferentes modos, a preferência por *verbos de ação, ativos ou físicos* (como *chutar, agarrar, andar*), o uso abusivo do *pronome pessoal de tratamento* “você” (“you”). Acrescentamos a esta lista outro item de essencial importância: o trabalho com a linguagem de forma com que ela reflita a perspectiva e a experiência da personagem (o requintado trabalho que o autor tem com o discurso alheio), a ponto de o próprio narrador ser contaminado por ela e seu discurso, além do abuso de repetições, conhecido por “refrão”, tanto de palavras quanto de sentenças completas e aquilo que ele denomina “Horse” (Cavalo), um elemento temático que serve de transporte e carrega o leitor até o fim da narrativa (esse elemento aparece de forma diferente no decorrer dos romances)³⁹.

Aqui devemos deixar claro que se estamos partindo de uma fundamentação teórico-metodológica que tem como premissa a estilística sociológica desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin, o estilo do autor não se baseia mera e unicamente em marcas linguísticas repetitivas presentes em sua produção artística. Essas marcas só existem porque estão intimamente inter-relacionadas com outros elementos do fazer estético que são, para estes pensadores, também um fazer ético. Estas marcas linguísticas que se repetem, considerando a estilística sociológica, são somente *uma das partes* do estilo do autor.

Todas essas características estilísticas na materialidade do discurso aparecem nos trabalhos das análises críticas que trataram do autor e sua obra. Mas algo que as análises não apontam é como todas essas categorias estéticas e éticas estão relacionadas ao fazer artístico de Palahniuk, dado serem elementos indissociáveis, e de como elas se desenvolvem artisticamente. É na forma, no fazer estético, no trabalho com a linguagem, relacionado ao fazer ético, que a obra passa a ter significado artístico. Daí sim, feito isso, poderemos entender Chuck Palahniuk como um grande artista da prosa romanesca. Buscamos demonstrar isso partindo da estilística sociológica.

propriamente dito da comunicação dialógica, ou seja, no campo da vida autêntica da palavra. A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica.” (BAKHTIN, 2013, 207; 231-232)

³⁹ Hoje nós temos um riquíssimo material sobre o Palahniuk artista, comentado por ele mesmo. Trata-se de *Consider This: Moments in My Writing Life After Which Everything Was Different* (2019), uma espécie de tratado estético de como o autor produz sua literatura. Um material muito mais rico do que qualquer análise que se possa fazer.

De nossa parte adiantamos que Chuck Palahniuk, como autor-criador⁴⁰, trabalha a construção do todo romanesco de uma forma muito peculiar, e isso se reflete principalmente no trato com a linguagem, principalmente com o discurso alheio. Seu grande trunfo está no trabalho com o discurso indireto livre. É a corrosão do discurso alheio, por meio do elemento satírico, que destrói os discursos ideológicos hegemônicos das personagens de *Assombro*; tal corrosão vai da sintaxe para o léxico. Por mais que, enquanto autor-pessoa, Palahniuk queira dar a entender que não avalia seus personagens moralmente, seus valores estão refratados em toda a obra e sua construção artística.

2.1 Para uma estilística sociológica: caminhos metodológicos

Em que consiste o estilo de um artista? Buffon (1753) diz que “o estilo é o próprio homem”, ou seja, o estilo nasce da individualidade subjetiva do artista. No entanto, Volóchinov diverge e reforça que:

O estilo do poeta não nasce do *estilo do seu discurso interior* incontrolável, este último é o produto de toda sua vida social. ‘O estilo é o homem’, mas podemos falar que o estilo é, pelo menos, dois homens, mais precisamente, o homem e seu grupo social na pessoa do seu representante autorizado, ou seja, o ouvinte que é um participante constante do discurso interior e exterior do homem. (VOLÓCHINOV, 2019, p.143)

A partir do contraponto entre essas duas citações que tratamos de dar início ao capítulo que tem por objetivo apresentar um referencial teórico que nos ajude a analisar e refletir sobre um elemento chave para compreender a produção artística de Chuck Palahniuk (1962): o *estilo*.

Aqui elencaremos algumas visões teóricas para que, a partir delas, possamos construir uma metodologia que nos auxilie na análise do nosso objeto estético.

⁴⁰ Na linguagem Bakhtiniana o autor-criador, que não se confunde com o autor-pessoa, é a instância criadora que, de seu lugar privilegiado (exotópico, ou seja, extralocalizado), organiza arquitetonicamente a obra. O autor-criador é um agente ativo do todo acabado e a personagem é um partícipe desse todo acabado. A personagem, que tem o todo concluído pelo autor, não recebe essa conclusão de sua internalidade, mas de cima, da consciência do autor. O autor conhece e enxerga tudo da personagem - mas ele enxerga mais que ela, devido a sua posição privilegiada. A personagem vive de modo cognitivo e ético, o autor guia a personagem e sua orientação ético-cognitiva no mundo essencialmente acabado da existência (e ele faz isso com puro interesse artístico) – a objetividade estética incorpora a ético-cognitiva.

Uma das preocupações de Mikhail Bakhtin (1895-1975) e seu Círculo⁴¹ de pensadores foi chegar a uma metodologia que abordasse o estilo com maior propriedade. Eles construíram, em conjunto, ora complementando-se, ora contrapondo-se, um viés analítico complexo e requintado, no intuito de conseguirem dar conta da monumentalidade que é a obra estética verbal, porque chegaram à conclusão de que uma nova abordagem se fazia necessária. Volóchinov (1895-1936) e Medviédev (1891-1938) sugerem uma *poética sociológica*, Bakhtin, nos apresenta um chamado à *metalinguística*, mais à frente, em sua teoria do romance (1975), afirma haver necessidade de uma *estilística sociológica*. São diferentes conceitos para uma mesma ideia: abordar a obra de arte verbal no seu todo pleno de sentido, considerando sempre os elementos que são, para eles, indissociáveis: o *conteúdo*, o *material* e a *forma*. Citando Paulo Bezerra em sua nota para “A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*)” (BAKHTIN, 2017, p. 9) ela(s) seria(m) uma nova ciência “que é uma síntese da filosofia e da filologia num conjunto formado na fronteira entre a linguística, a antropologia filosófica e a investigação literária”.

A composição do *estilo* de um objeto estético, levando em consideração o que desenvolveu o Círculo de Bakhtin, é condicionada (não necessariamente nessa ordem, mas concomitantemente):

- Pelos gêneros discursivos;
- Pelo enfoque do acabamento material dado pelo artista (sendo este material a palavra/discurso);
- Pelo aspecto social e dialógico do enunciado concreto;
- Pela inter-relação que há entre autor-criador – personagem– ouvinte/leitor;
- Pelas relações axiológicas e contextuais;

É com base nessa premissa analítica que buscamos tratar o romance de Chuck Palahniuk. O que propomos é uma análise que se efetue dialogicamente. Como afirma Brait:

Assim se dá com o conceito bakhtiniano de estilo: ele não pode separar-se da ideia de que se olha um enunciado, um gênero, um texto, um discurso, como participante, ao mesmo tempo, de uma história, de uma cultura e, também, da autenticidade de um acontecimento, de um evento. (BRAIT, 2005, p. 96)

⁴¹ Formado por: Mikhail Bakhtin (1895-1975); Valentin N. Volóchinov (1895-1936); Pável N. Medviédev (1891-1938); Matvei I. Kagan (1889-1937); Lev V. Pupiánski (1891-1940); Iván I. Solleetínski (1902-1944); M. Iúdina (1899-1970); K. Váguinov (1899-1970); B.Zubákin (1894-1937).

2.2 A poética sociológica

Em *A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica* (2019), Valentin Volóchinov (1895-1936) afirma que o discurso literário é indiscutivelmente relacionado com o discurso da vida cotidiana, pois a palavra é social e está ligada à vida – logo, a linguagem da obra literária seria uma espécie de condensação dos valores e avaliações ideológicas que constituem a linguagem cotidiana, que constituem a vida. O teórico faz uma crítica a uma vertente da teoria sociológica marxista de seu período, utilizada somente para questões históricas e deixando de lado tudo aquilo que é referente ao campo da *poética teórica* – a questão do estilo, os aspectos da obra, a forma composicional, etc. - gerando, assim, uma ruptura entre forma-conteúdo e teoria-história, acabando por esfacelar elementos importantes da constituição artística. Para essa linha que se diz sociológica, a forma tem leis e natureza artísticas específicas, que não são sociológicas, o que Volóchinov discorda ao salientar que: “Compreender essa forma específica da comunicação social, realizada e fixada no material da forma artística, é a tarefa da poética sociológica” (2019, p. 116). O autor declara que o enunciado da vida real⁴², pleno de sentido, compõe-se de duas partes: uma realizada verbalmente e outra subentendida, e afirma também:

Toda palavra realmente pronunciada (ou escrita conscientemente) e não adormecida no léxico é a expressão e o produto da interação social entre os três [participantes ativos]: o falante (autor), o ouvinte⁴³ (leitor) e aquele (ou aquilo) sobre quem (ou sobre o quê) eles falam (a personagem). A palavra é um acontecimento social. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 128 – grifos do autor)

Para que possamos compreender um enunciado, precisamos saber qual a *situação*, o *espaço* e o *tempo* em que ele ocorre (o “onde” e o “quando”), o *objeto* ou o *tema* de que trata o enunciado (aquilo de que se fala) e a *atitude* dos falantes em face ao que ocorre (as avaliações valorativas), ou seja, necessitamos do contexto extraverbal. Outro fator importante para o

⁴² A diferença entre o enunciado concreto artístico (obra poética acabada) para o enunciado cotidiano é a de que, numa obra literária, não encontramos, como acontece na vida, todas as situações do nosso contexto extraverbal. Não podemos subentender nada sem introduzir uma alusão verbal na parte do enunciado. Muita coisa que fica de fora na vida precisa encontrar um representante verbal. Não é possível, em uma obra, haver coisas não-ditas.

⁴³ Em “*A palavra na vida e palavra na poesia*” (2019), Volóchinov afirma que ouvinte e público se separam, pois o ouvinte é *partícipe* da obra e do acontecimento artístico. Assim como o autor e o herói, é um elemento interno necessário da obra. Diferente do público, que se encontra de fora: o ouvinte, como elemento estrutural permanente da criação literária, regula a obra.

enunciado é a entonação, que é, segundo Volóchinov (2019, p. 82), social por excelência, assim como a parte gestual: a situação e o auditório determinam a entonação, realizando, assim, a seleção de palavras e sua disposição, dando a elas um sentido ao enunciado. Este fundamento é importantíssimo, pois é no cerne dele que entramos em contato com a questão do estilo: a entonação é o condutor mais dúctil, mais sensível das relações sociais existentes entre os falantes de uma dada situação – a entonação é a expressão sonora da avaliação valorativa social:

A entonação sempre está no limite entre o verbal e o extraverbal, entre o dito e o não dito. Na entonação a palavra entra em contato direto com a vida. E antes de mais nada, o falante entra em contato com os ouvintes justamente por meio da entonação: a entonação é social par excellence. Ela é especialmente sensível em relação a todas as oscilações do ambiente social que circunda o falante. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 123 – grifos do autor)

Já sabemos que o enunciado verbal literário estabelece uma pequena diferença com o enunciado verbal cotidiano e reforçamos: na obra de arte verbal não pode haver coisas não ditas, naquilo que é considerado extraverbal. “A obra poética não pode se apoiar nos objetos e nos acontecimentos do meio mais próximo, como em algo natural por si só, sem induzir alguma alusão a eles na parte verbal do enunciado” (VOLÓCHINOV, 2019 p. 130). Aquilo que na nossa vida fica fora dos limites do enunciado precisa encontrar um representante verbal na obra de arte literária.

Outro ponto que se deve ter em mente é que o autor (falante), o leitor (ouvinte) e o personagem não se encontram pela primeira vez, eles têm conhecimento latente um do outro, pois eles possuem um horizonte comum. Assim, há entre eles subentendidos, pois até mesmo a obra poética está entrelaçada ao contexto do não dito. Daí a importância, numa obra, do papel das avaliações subentendidas: a obra de arte verbal é, para Volóchinov (2019), “*um condensador poderoso das avaliações sociais não ditas: cada palavra está repleta delas. Justamente essas avaliações sociais organizam a forma literária como sua expressão imediata*” (p.131- grifos do autor). Ou seja, aqui se tem a enorme importância que o aspecto social tem na criação artística, pois essas avaliações, segundo ele, é que vão determinar a escolha da palavra pelo autor, mas não só por ele, pois o ouvinte a coescolhe também:

O poeta escolhe as palavras não do dicionário, mas do contexto da vida, onde elas se segmentam e se impregnam de avaliações. Desse modo ele escolhe as avaliações relacionadas às palavras, sendo que isso ocorre do ponto de vista dos portadores encarnados dessas avaliações. É possível dizer que o poeta trabalha o tempo todo com o consentimento ou o não consentimento, com a

concordância ou a discordância do ouvinte. Além disso, a avaliação também é ativa em relação ao objeto do enunciado, ou seja, o personagem. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 131)

Podemos entender, partindo do que Volóchinov (2019) emprega, que “a escolha do conteúdo e da forma é um mesmo ato que afirma a posição fundamental do criador e nele se expressa uma mesma avaliação social” (p. 134). O teórico afirma que a poética sociológica pode, sim, partir apenas da composição verbal pura ou linguística, mas não se fecha em seus limites (e cita a poética linguística, que costuma fazer isso). É importante que se entenda que o aspecto linguístico da obra se relaciona com o todo artístico:

Lá onde a análise linguística vê somente aspectos abstratos (fonéticos, morfológicos, sintáticos etc), a percepção artística viva e a análise sociológica concreta revelam as relações entre as *pessoas*, que são somente refletidas e fixadas no material da palavra. **A palavra é um esqueleto, que ganha carne viva somente no processo de percepção artística e, por conseguinte, somente no processo da comunicação social viva.** (VOLÓCHINOV, 2019, p. 134-135 – destaque nosso)

O autor, o ouvinte e o personagem, que são constitutivos e participam ativamente do acontecimento estético, cada um à sua maneira, são, para Volóchinov, “as forças vivas que determinam a forma e o estilo, e que são percebidas com muita clareza por um contemplador competente” (2019, p. 135). O caráter social do discurso interior do artista passa a fazer parte da sua composição artística, batendo de frente com a ideia simplista de que o estilo é a vivência interna e solitária do artista, completamente monovocal:

No decorrer da vida, o poeta recebe as palavras e aprende a entoá-las no processo de comunicação *multilateral* com o seu meio. O poeta começa a utilizar essas palavras já no *discurso interior*, por meio do qual ele pensa e toma consciência de si, até mesmo quando não está se expressando. É ingênuo achar que é possível assimilar o *discurso exterior*, que contraria o *próprio discurso interior*, com todo o seu modo verbal interno de tomar consciência de si e do mundo. Mesmo se o discurso exterior puder ser criado para alguma ocasião da vida, ele será privado de qualquer produtividade por estar separado de todas as fontes que o nutrem. (VOLÓCHINOV, 2019, p.142-143 – grifos do autor)

No momento da criação artística verbal, o autor tem sempre em mente o ouvinte considerado por ele, e é a este ouvinte que a obra é orientada. Vale reforçar que não podemos confundir esse ouvinte com o público da massa leitora.

No que tange ao *conteúdo* da obra, que define sua forma, duas categorias são importantes: a *categoria valorativa* e o *grau de proximidade entre autor e personagem*.

Na primeira, sobre a *categoria valorativa* do acontecimento que é representado e o seu portador (o personagem), Volóchinov (2019) diz ocorrer aqui uma *relação bilateral* (de classe e hierárquica), ou seja, o tom do estilo do enunciado é determinado por aquele sobre quem se fala e por sua relação com o falante: pode ser um pai e filho, chefe e funcionário, adulto e criança etc.

Referente aos elementos do estilo da obra, eles serão empregados por meio da relação avaliativa do *autor* com o *conteúdo*, expressando sua posição social fundamental – aqui não se trata de juízo, mas, como salienta Volóchinov (2019), “[Da]aquela *avaliação* mais basilar e profunda *realizada por meio da forma*, que encontra sua expressão no próprio modo de visualizar e de posicionar o material literário” (p. 136 – grifos do autor). Podemos até polemizar com essa ideia de interdeterminação hierárquica hoje, mas devemos lembrar o contexto e a época desse ensaio. O que é mais interessante de se notar é que o próprio Volóchinov já aponta a resposta e põe fim à polêmica quando afirma que a literatura contemporânea (de então) não eliminou essa interdeterminação entre o criador e o personagem:

Ela se tornou mais complexa, e não reflete tão nitidamente a hierarquia sociopolítica contemporânea como, por exemplo, acontecia no classicismo, porém, o *próprio princípio da mudança de estilo em decorrência da mudança do valor social do personagem do enunciado* permanece, é claro, em vigor. O poeta não odeia seu inimigo pessoal, não ama nem acaricia seu amigo pessoal por meio da forma, não se alegra ou se entristece com os acontecimentos de sua vida particular. Mesmo se o poeta emprestar a ele uma parcela significativa do *phátos* do seu fardo individual, ele deve socializar esse *phátos* e, por conseguinte, aprofundar o acontecimento correspondente até o grau da *importância social*. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 137 – grifos do autor)

O segundo aspecto que determina o estilo refere-se ao *grau de proximidade* que há entre autor e personagem. Esse grau pode até ser notado pela estrutura da língua, que reflete o acontecimento da inter-relação entre os falantes – por exemplo o uso da primeira, segunda ou terceira pessoa, mas não só, pois essa inter-relação está expressa também no estilo e na entonação: “Por meio de procedimentos artísticos, todos os aspectos da situação social se refletem na obra” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 138).

Mas e o ouvinte? Ele é tão importante quanto o autor e o personagem, e também participa dessa inter-relação. Claro que não ocupando o mesmo lugar que o autor, mas uma posição que é insubstituível e especial (bilateral) em relação ao autor e à personagem. Essa

posição determina o estilo do enunciado. Para Volóchinov (2019) o ouvinte se encontra do lado do autor como uma espécie de aliado. Mas há exceções, às vezes o ouvinte pode sofrer ataques diretos por parte do autor, por exemplo no estilo polêmico e na sátira. Resumindo: o autor, o ouvinte e a personagem não se fundem, mas ocupam posições autônomas, “são partes de um acontecimento literário com uma estrutura social específica [...]” (2019, p 141).

Esses são os pontos de aplicação que determinam a forma do enunciado literário, das forças sociais da realidade extraliterária à obra literária. É graças a essa estrutura intrinsecamente social que a criação literária é aberta de todos os lados às influências sociais dos outros campos da vida.

2.3 *Assombro, um romance de histórias* – a forma composicional e a forma arquitetônica da prosa romanesca de Chuck Palahniuk

Todos os campos da atividade humana, assim diz Bakhtin (2016), independentemente de quais sejam, fazem uso da linguagem, e seu uso produz os gêneros do discurso. Tais gêneros são elaborados por um tripé de elementos que são indissociáveis: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional; esses elementos nos enunciados refletem as condições e as finalidades de cada campo de nossas atividades. Os gêneros do discurso estão presentes na nossa vida diária, seja no discurso do dia a dia, seja nos discursos oficiais (orais ou escritos). No que tange ao estilo nos gêneros discursivos, Bakhtin salienta:

Todo estilo está indissolivelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso. Todo enunciado – oral e escrito, primário e secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva – é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual. Entretanto, nem todos os gêneros são igualmente propícios a tal reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado, ou seja, ao estilo individual. **Os mais favoráveis são os gêneros da literatura de ficção: aqui o estilo individual integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais (contudo, no âmbito da literatura de ficção os diferentes gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem através de diferentes aspectos dessa individualidade).** (2016, p. 17 – destaque nosso)

É importante, para nossa análise, salientar tal especificidade, pois estamos lidando com uma obra de arte literária e, pautando-nos em Bakhtin e no Círculo, não podemos ver o nosso objeto, que é, acima de tudo, um objeto estético, como mero objeto de conhecimento. Como

afirma o russo em sua crítica às análises estéticas existentes, a obra de arte como objeto de conhecimento, que é o que essas análises costumam ver, deve ser de cunho secundário, pois, antes de qualquer coisa, a atitude primeira deve ser *artística* (2010, p.22). Precisamos ver a obra por um prisma teleológico – não se trata somente de um fazer ético, é um fazer estético também. Logo, tem-se a necessidade de considerar o gênero do nosso objeto estético, pois isso faz toda a diferença para a construção e para a análise estilística da obra. Estamos lidando nessa análise com um romance.

A linha da estilística sociológica não será apenas nosso ponto de partida para a análise do léxico em *Assombro*, é acionada, também, para aprofundarmos nossa compreensão do gênero romanesco em si, principalmente por se tratar de um gênero poético com suas próprias especificidades. Dito isso, tratemos então do conjunto de textos que compõem a *teoria do romance* escrita por Mikhail Bakhtin (1895-1975) na década de 1930, mas que só foi publicada parcialmente em 1975, com publicação integral somente em 2012. No Brasil, parte da obra já havia sido publicada em uma coletânea intitulada *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (editora Hucitec, 2010). Hoje, a obra está publicada integralmente em três volumes com tradução direta do russo assinada por Paulo Bezerra, pela Editora 34 (2015-2019).

Antes de mais nada, Bakhtin (2015) pretende que o leitor entenda e perceba algo que talvez seja a alma de seu ensaio: a necessidade de se compreender *o romance como um gênero literário*. O russo aponta para o fato de que uma das questões mais latentes na análise estilística do gênero romanesco é a sua linguagem. Ele deixa também claro que não tem a pretensão de elaborar uma estilística do romance acabada, mas se concentrar na questão geral da vida específica do discurso na prosa romanesca, e, para isso, limita-se aos modelos clássicos do gênero romanesco, ou seja, da herança literária. Isso se dá justamente porque, para ele, sem um estudo filosófico das peculiaridades da “consciência sociolinguística” que se materializou nesses modelos do romance europeu, as questões de linguagem e estilísticas do romance atual não podem ser estudadas a fundo.

Bakhtin (2015) baseia-se no que ele denomina *estilística sociológica*. Essa premissa metodológica é, como podem bem lembrar, a mesma apresentada tanto por Volóchinov (1895-1936), quanto por Medviédev (1891-1938):

O fio condutor deste livro é a superação do divórcio entre o “formalismo” abstrato e o igualmente abstrato “ideologismo” no estudo do discurso literário, e uma superação baseada numa *estilística sociológica*, para a qual a forma e o conteúdo são indivisíveis no discurso concebido como fenômeno social – social

em todos os campos de sua vida e em todos os seus elementos, da imagem sonora às camadas semânticas abstratas.

Essa ideia determinou também que nos apoiássemos na “estilística do gênero”. O fato de o estilo e a linguagem terem se separado do gênero acabou redundando consideravelmente num estudo que privilegiava os tons harmônicos individuais e tendenciais do estilo, ignorando, porém, seu tom social de base. Os grandes destinos históricos do discurso literário, ligados aos destinos dos gêneros, foram bloqueados pelos pequenos destinos das modificações estilísticas, vinculados a escritores e tendências individuais. Por isso a estilística privou-se de um enfoque autenticamente filosófico e sociológico dos seus problemas, excedeu-se em minúcias estilísticas, foi incapaz de perceber por trás dos avanços tendenciais e individuais os grandes anônimos e destinos do discurso literário. (BAKHTIN, 2015, p. 21 – grifos do autor)

Ou seja, seu intuito é reatar a ligação que há entre estilística e ideologia no estudo do romance, com enfoque sociológico coerente. Mikhail Bakhtin (2015), no capítulo inicial, “A estilística atual e o romance”, de sua *A teoria do romance*, passa a traçar um panorama dos estudos estilísticos até a sua época. Até então, afirma o autor, não havia uma colocação nítida da estilística do romance que partisse do reconhecimento da *originalidade estilística do discurso romanesco*, pois, no romance, a estilística fora, segundo ele, muito mal abordada. No século XIX o lugar da retórica (que era a linha teórica que lidava com toda a prosa, inclusive a ficcional) não foi ocupado; a poética não abrigou a prosa literária, deixando-a órfã. Em seguida, o romance foi objeto apenas de um enfoque abstrato-ideológico e com uma apreciação publicística⁴⁴.

O teórico salienta que no final do século XIX, em contraposição ao exame abstrato-ideológico, intensifica-se o interesse pelas questões concretas da maestria artística e pelos problemas tecnológicos do romance e da novela. Mas nada disso foi suficiente para tratar a fundo e com maestria o *especificum* da prosa literária. Era negado ao discurso romanesco o *status* de elaboração estilística particular e original: negaram-lhe qualquer significação artística (p. 24-25).

Bakhtin (2015) aponta o fato de que a partir do século XX o discurso romanesco começa a ter espaço na estilística. Surgem, então, análises concretas e a necessidade de compreender e definir a originalidade estilística da prosa literária. Essas análises acabaram comprovando que todas essas categorias da estilística e a própria concepção de discurso poético que era tomado como base revelaram-se inaplicáveis ao discurso romanesco. Essas tentativas de análise

⁴⁴Que seria um enfoque utilitário e sociopolítico da literatura.

concreta da prosa romanesca ou se convertem em descrições linguísticas da linguagem do romancista, ou destacam certos elementos estilísticos, e, em ambos os casos, tornam-se inaplicáveis ao discurso do gênero romanesco. Bakhtin (2015) afirma que o todo estilístico do discurso romanesco e seu *especificum* passam⁴⁵ despercebidos pelos pesquisadores. Ele diz que “o romance como todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal. Nele, o pesquisador esbarra em várias unidades estilísticas heterogêneas, às vezes jacentes em diferentes planos da linguagem e subordinadas às leis da estilística” (p. 27). Ele então nos apresenta o que entende por tipos básicos da unidade estilístico-composicional, nos quais costuma-se decompor o todo romanesco:

- 1) Narração direta do autor da obra literária (em todas as suas multiformes variedades);
- 2) Estilização das diferentes formas de narração oral do cotidiano (*skaz*);
- 3) Estilização das diferentes formas de narração semiliterária (escrita) cotidianas (cartas, diários, etc.);
- 4) Diferentes formas de discurso literário, mas extra-artístico, do autor (juízos morais, filosóficos, científicos, declamações retóricas, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.);
- 5) Discursos estilísticos individualizados dos heróis; (BAKHTIN, 2015, p. 27-28)

Isso posto, devemos nos ater ao fato de que Bakhtin está tratando da prosa literária, mais especificamente do gênero romanesco. E para o pensador russo, as unidades estilísticas heterogêneas integram o romance e se combinam num harmonioso sistema literário, subordinando-se à unidade estilística superior. A originalidade estilística se dá pela combinação dessas unidades subordinadas:

*O estilo do romance reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de “linguagens”. Cada elemento discriminado da linguagem do romance é determinado de modo imediato pela unidade estilística subordinada que ele integra diretamente: pelo *skaz* do narrador centrado no cotidiano, pela escrita, etc. **É esta unidade imediata que determina o aspecto estilístico e linguístico de dado elemento (léxico, semântico, sintático). Tal elemento, acompanhado de sua unidade estilística imediata, comunga ao mesmo tempo no estilo do conjunto, incorpora os seus acentos, participa da construção e da revelação do sentido único desse conjunto.** (2015, p.29 - destaque nosso, grifo do autor).*

Logo em seguida o pensador define, então, o que viria a ser o romance:

⁴⁵ O uso do presente se dá pelo fato de que ainda hoje estes elementos não são considerados amplamente.

*O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, modos de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, as linguagens dos círculos e das modas passageiras, as linguagens dos dias sociopolíticos e até das horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), pois bem, a estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica é a premissa indispensável do gênero romanesco; através do heterodiscurso social e da dissonância individual, que medra no solo desse heterodiscurso, o romance *orquestra* todos os seus temas, todo o seu universo de objetos e sentidos que representa e exprime. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados e os discursos dos heróis são apenas as unidades basilares de composição através das quais o heterodiscurso se introduz no romance.” (2015, p. 29-30 – grifos do autor)*

Após essa extensa definição, Bakhtin (2015) nos esclarece qual seria então o *especificum* do gênero romanesco que escapou à estilística. *São os nexos e correlações especiais entre enunciados e linguagens, o movimento do tema através da linguagem, sua fragmentação em filetes e gotas de heterodiscurso social e sua dialogização.* A estilística tradicional, afirma o autor, desconhece a combinação de estilos em uma unidade superior, carece de um enfoque do peculiar diálogo social das linguagens no romance, logo, não se orienta no sentido da totalidade do romance, mas apenas de uma ou outra unidade estilística subordinada do mesmo: “O pesquisador passa à margem da peculiaridade basilar do gênero romanesco, substitui o objeto da pesquisa e, em vez de analisar o estilo do romance, analisa algo que, no fundo, é completamente diverso” (2015, p. 30). Dois são os tipos de substituição que o pesquisador faz quando analisa o gênero romanesco:

1. **Descreve a linguagem do romancista (ou das “linguagens” do romance):** o estilo é separado do gênero e da obra, e examinado como fenômeno da própria linguagem; a unidade de estilo se transforma em unidade de certa linguagem individual (dialeto individual) ou em uma unidade de fala individual (*parole*). Ou seja, a estilística acaba se transformando em linguística das línguas individuais ou em linguística da enunciação.

E aqui ele faz uma ferrenha crítica às tendências linguísticas de Saussure e Vossler:

A descrição mais exata e completa da linguagem individual e do discurso do poeta, mesmo que tome como diretriz a representatividade e a expressividade

dos elementos da língua e do discurso, ainda não é uma análise estilística da obra, uma vez que esses elementos respeitam ao sistema da língua ou ao sistema da fala, etc., isto é, a algumas unidades linguísticas e não ao sistema da obra literária, que é guiada por leis totalmente diversas daquelas que regem os sistemas linguísticos da língua e da fala. (BAKHTIN, 2015, p. 32)

Bakhtin (2015) até aceita que essas premissas linguísticas são indispensáveis para alguns gêneros poéticos (embora não suficientes), mas para analisar o romance elas são inúteis, pois, como afirma, a premissa da autêntica prosa romanesca é *a estratificação interna da língua, seu heterodiscurso social e a dissonância individual que o povoa.*

2. **Destaca um dos estilos subordinados, e o analisa como se fosse do conjunto:** é uma diretriz centrada no estilo do romance, porém esse estilo se restringe ao estilo de apenas alguma das unidades subordinadas (relativamente autônomas) do romance: a) enquadram o romance no “estilo épico”, destacando apenas elementos de representação épica (ignora-se a profunda diferença entre a representatividade romanesca e a puramente épica); b) analisa alguns elementos da narração (não do ponto de vista da sua representatividade objetiva, mas como expressividade subjetiva); c) analisa elementos puramente dramáticos do romance, reduzindo-se o elemento narrativo a simples observação dos diálogos dos personagens romanescos.

E reforça que:

Todas as análises desse tipo são inadequadas ao estilo, não só do conjunto do romance, mas também do elemento que elas destacam como basilar para ele, pois esse elemento, retirado da interação com outros, muda seu sentido estilístico e deixa de ser aquilo que realmente era para o romance.

O atual estado das questões da estilística do romance revela com total evidência que todas as categorias e métodos da estilística tradicional são incapazes de dominar a originalidade artística do discurso do romance, sua vida específica nesse gênero. A “linguagem poética”, a “individualidade linguística”, a “imagem”, o “símbolo”, o “estilo épico” e outras categorias gerais elaboradas e aplicadas pela estilística, assim como o conjunto de procedimentos estilísticos concretos enquadrados nessas categorias – a despeito de toda a diferença de sua concepção por pesquisadores particulares – estão igualmente voltados para os gêneros de uma só linguagem e um só estilo, para os gêneros poéticos em sentido estrito. A essa orientação exclusiva está ligada uma série de peculiaridades e limitações essenciais das categorias estilísticas tradicionais. Todas essas categorias e a concepção filosófica do discurso poético que a fundamentam são estreitas e restritas e não incorporam aos seus limites o discurso prosaico-literário do romance. (BAKHTIN, 2015, p. 34-35)

Então, para que se tenha uma análise condizente com a riqueza do gênero romanesco, Bakhtin (2015) declara que a estilística e a filosofia do discurso devem rever radicalmente a

concepção de discurso poético que fundamenta a estilística tradicional. Pois, por trás dessas observações estilísticas particulares e desarticuladas da unidade artística do romance e das descrições linguísticas, elas acabam não enxergando a questão de princípio do discurso romanesco.

O pensador diz que outra solução buscada foi por meio da retórica, à qual durante séculos a prosa literária esteve ligada. Mas o ponto de vista que exclui do âmbito da poesia a prosa romanesca como uma formação puramente retórica é incorreto. A contínua interação com os gêneros retóricos vivos e com os gêneros literários faz com que o discurso do romance conserve sua originalidade qualitativa que é irredutível ao discurso da retórica. Entretanto, não nega a importância da retórica:

É igualmente grande e especial a importância das formas retóricas para a interpretação do romance. Toda a prosa literária e o romance têm o mais estreito parentesco genético com as formas retóricas. Ao longo de todo o sucessivo desenvolvimento do romance, sua estreitíssima interação (pacífica ou em luta) com os gêneros retóricos vivos (publicísticos, morais, filosóficos e etc.) não cessou e não foi, talvez, menor que sua interação com os gêneros literários (épicos, dramáticos e líricos). Mas, nessa contínua interação, o discurso do romance conserva sua originalidade qualitativa e é irredutível ao discurso da retórica. (2015, p. 38)

Mas, qual seria a importância de reforçar a diferença que há entre o romance e os gêneros retóricos (deliberativo, epidítico, judiciário etc.)? Essa importância justifica-se pelo fato de que, como defende Bakhtin (2015), deve-se prezar e compreender que o gênero romanesco é um gênero *literário*: “O romance é um gênero *literário*. O discurso romanesco é um discurso poético, mas, no âmbito da concepção vigente de discurso poético, ele efetivamente não se aloja. Esta concepção tem por base algumas premissas restritivas” (p. 38 – grifo do autor). Então o teórico aborda como a linguística, a filosofia da linguagem e a estilística compreenderam a língua, desde Aristóteles: como um *minimum* linguístico. Já ele não a toma como tal, já que compreende a língua como algo ideologicamente preenchido, como cosmovisão e até como opinião concreta que assegura um *maximum* de compreensão mútua em todos os campos da vida ideológica. Essas tendências as quais critica “[...] postulam uma relação simples e imediata do falante com ‘sua’ língua única e singular e uma realização simples dessa língua no enunciado *monológico* do indivíduo” (p.38-9 – grifos do autor).

Este pensamento da língua como sendo “única” advém de um processo de formação histórico e ideológico que Bakhtin (2015) chama de forças da *unificação* e *centralização* do

mundo verboideológico. A categoria de língua única é uma expressão das forças *centrípetas* da língua:

A língua única não é dada, mas, no fundo, sempre indicada e em cada momento de sua vida opõe-se ao heterodiscurso real. Ao mesmo tempo, porém, é real enquanto força que supera este heterodiscurso, que lhe impõe certos limites, que assegura certo *maximum* de compreensão mútua e se cristaliza na unidade real, embora relativa, da linguagem falada (do dia a dia) com a linguagem literária, com a “linguagem correta”. (p. 39-40)

Então ele define o que seriam, e como funcionam, as forças *centrípetas* e *centrífugas* da vida da língua, sendo a *centrípeta* responsável pela “língua única”. Mesmo assim, essas forças atuam no meio de um efetivo heterodiscurso. A linguagem literária é uma das linguagens do heterodiscurso:

Em cada momento concreto de sua formação, a língua é estratificada em camadas não só de dialetos no exato sentido do termo (segundo traços formalmente linguísticos, sobretudo fonéticos), mas também – o que é essencial para nós – em linguagens socioideológicas: linguagens de grupos sociais, profissionais, de gêneros, linguagens de gerações, etc. Desse ponto de vista, a própria linguagem literária é apenas uma das linguagens do heterodiscurso e, por sua vez, também está estratificada em linguagens (de gênero, tendências, etc.). (p. 41)

Além do mais, essas forças interagem entre si:

A estratificação e o heterodiscurso se ampliam e se aprofundam enquanto a língua está viva e em desenvolvimento; ao lado das forças *centrípetas* segue o trabalho incessante das forças *centrífugas* da língua, ao lado da centralização verboideológica e da unificação desenvolvem-se incessantemente os processos de *descentralização* e *separação*.

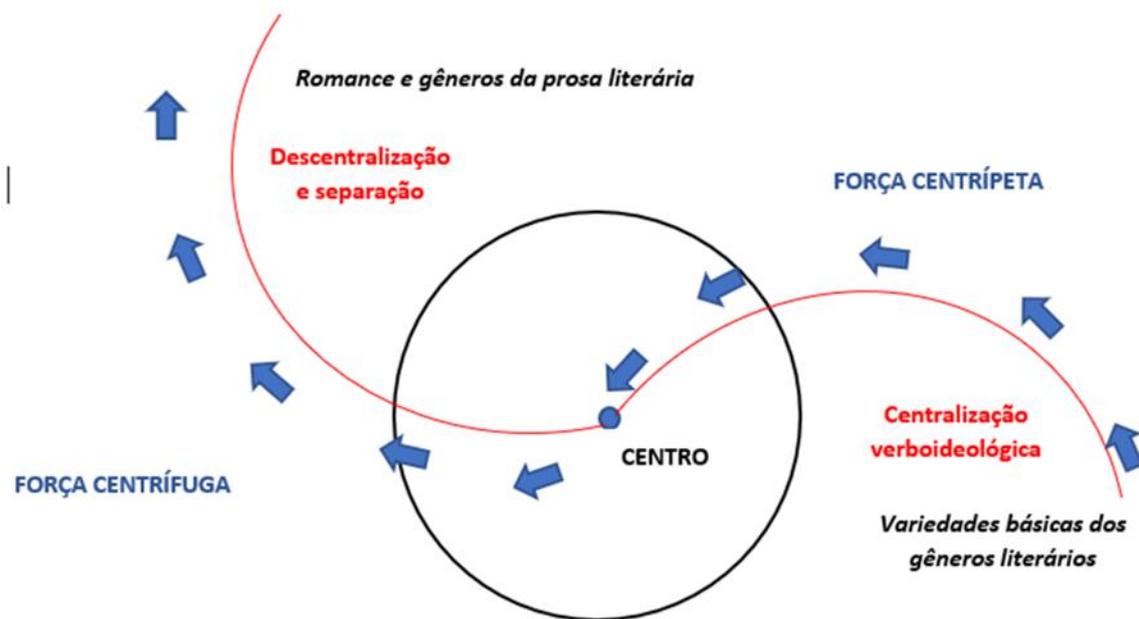
Cada enunciação concreta do sujeito do discurso é um ponto de aplicação tanto das forças *centrípetas* quanto das *centrífugas*. Nela se cruzam os processos de centralização e descentralização, unificação e separação, um basta não só a sua língua como materialização discursiva individual como também basta ao heterodiscurso, é seu participante ativo. E essa comunhão ativa de cada enunciado no heterodiscurso vivo determina a feição linguística e o estilo do enunciado em grau não inferior à sua presença ao sistema normativo-centralizador da língua única. (p. 41-42 – grifos do autor)

É importante ressaltar que Bakhtin (2015) defende que o romance e os gêneros de prosa literária se formam historicamente no curso das forças *centrífugas* descentralizadoras. A poesia, por exemplo, se desenvolve no curso das forças *centrípetas* unificadoras e centralizadoras da vida verboideológica:

Enquanto nas cúpulas socioideológicas a poesia resolvia uma tarefa de centralização cultural, nacional e política do mundo ideológico verbalizado, no mundo baixo, nas farsadas e tablados do teatro de feira ecoavam um histriônico heterodiscurso, um arremedo de todas as “línguas” e dialetos, desenvolvia-se a literatura do *fabliau* e das canções de rua, provérbios, anedotas – onde não havia nenhum centro da língua, onde se levava a cabo o livre jogo com as “línguas dos poetas, cientistas, padres, cavaleiros, etc., onde todas as “línguas” eram máscaras e não havia uma pessoa linguística autêntica e indiscutível.

O heterodiscurso, organizado nesses gêneros inferiores, não foi simplesmente um heterodiscurso em relação à linguagem literária reconhecida (em todas as suas modalidades de gênero), isto é, em relação ao centro da linguagem da vida verboideológica de uma época, mas foi uma contraposição consciente de tal linguagem. Esse heterodiscurso foi paródica e polemicamente afiado contra as linguagens oficiais da contemporaneidade. Foi um heterodiscurso *dialogizado*.” (p. 43 – grifos do autor)

Figura 8 – Atuação das forças centralizadoras e descentralizadoras



A filosofia da linguagem, a linguística e a estilística ignoravam esse heterodiscurso dialogizado que materializava as forças centrífugas da vida da língua (já que elas mesmas nasceram no leito das tendências centralizantes da vida da linguagem). A estilística via a obra literária como um todo fechado e autossuficiente, não pressupunha outros enunciados (era

totalmente surda ao diálogo). A estilística via a obra como um monólogo fechado do autor e pressupunha um ouvinte passivo: “As manifestações mais agudas e extremadas dessa espécie – o estilo polêmico, paródico, irônico – costumam ser qualificadas como manifestações retóricas, e não como poéticas (cf. Chpiet)” (2015, p. 44). A expressão da consciência, heterodiscursiva, centrada na diversidade de linguagens, expressas nas formas de manifestações específicas na vida verbalizada, continuou a não exercer nenhuma influência determinante sobre o pensamento linguístico e estilístico:

Por isso, não pôde ser teoricamente apreendida e iluminada de forma adequada a sensações específicas da linguagem e do discurso, que encontrou sua expressão nas estilizações, no *skaz*, nas paródias, nas diversas formas da máscara verbalizada, do “falar indireto” e em formas literárias mais complexas de organização do heterodiscurso, da sua orquestração por aquelas manifestações em todos os modelos característicos e profundos de prosa romanesca – em Grimmelshausen, Cervantes, Rabelais, Diego Hurtado de Mendonza, Fielding, Smollet, Sterne e outros.” (p.45).

Qual a importância disso para a análise do nosso objeto? Justamente, como já havíamos salientado, por se tratar de um romance. Aqui, se dermos andamento à análise sustentada por Bakhtin, devemos considerar que o gênero romanesco necessita de uma estilística que dê conta de seu todo. Para o pensador russo (2015, p. 75), o prosador constrói o seu estilo com base na estratificação da língua, em suas potencialidades heterodiscursivas e até em suas múltiplas linguagens. Por isso, ele reforça que:

A estilística adequada a essa peculiaridade do gênero romanesco só pode ser uma *estilística sociológica*. A dialogicidade social interna do gênero romanesco requer que se revele o contexto social concreto do discurso que determina toda a sua estrutura estilística, a sua “forma” e o seu “conteúdo”, e ademais determina não por fora mas de dentro: porque o diálogo social soa no próprio discurso, em todos os seus elementos, sejam “conteudísticos”, sejam “formais”. (p. 77)

Não é nossa intenção estendermo-nos na complexidade catedrática desta obra de Bakhtin. Entretanto, achamos necessário, para finalizar com nosso aporte teórico, abordar um capítulo específico de *A teoria do romance* (2015-2019). Trata-se do capítulo 4, “O falante no romance”, no qual o pensador trata daquilo que *essencialmente* integra o romance: o falante.

Para Bakhtin (2015), o romancista desconhece uma língua única (língua que não pode ser discutida ou questionada). A língua já chega para o romancista estratificada e

heterodiscursiva (e este heterodiscurso materializa-se em imagens de falantes no romance). O autor afirma que a peculiaridade mais importante do gênero romanesco é que o homem no romance é essencialmente um *falante*. O gênero romanesco necessita de falantes que tragam *sua palavra ideológica*. O russo destaca três importantes elementos: 1) *o falante e sua palavra são objeto de representação verbalizada* (ou seja, representados literariamente); 2) *o falante é um homem social, historicamente concreto e definido* (seu discurso é uma linguagem social); 3) *o falante é sempre um ideólogo* (sua palavra é sempre um ideograma) – a palavra como ideograma se torna objeto de representação, e, por propiciar o esteticismo, o esteta se torna um ideólogo.

O falante no romance, salienta o pensador russo, não é só representado, ele também age, mas age sempre iluminado ideologicamente (isso que diferencia o herói romanesco do épico, pois a condição ideológica do herói épico tem significação universal para o mundo épico). Não há, para Bakhtin (2015), como revelar a posição ideológica nem o universo ideológico do herói apenas na ação, ele deve ressoá-la, falar *sua* palavra. O discurso não deve ser necessariamente personificado no herói, as linguagens do heterodiscurso integram o romance de diversas formas (e todas elas são sociais e historicamente concentradas, objetais). O gênero romanesco não é necessariamente a *representação do homem em si, mas a representação da linguagem*. Com isso, a linguística deve se focar no problema da representação literária da linguagem, pois o discurso não só representa, ele é representado.

Para compreender o gênero romanesco, deve-se compreender a questão do *discurso alheio* (a palavra do outro). Bakhtin afirma que (2015) “nosso discurso está repleto de palavras alheias transmitidas com todos os diversos graus de imprecisão e parcialidade” (p. 130). Porém, antes de tratar da entrada do discurso alheio no romance, necessita-se observar como ele se dá na vida, na esfera extraliterária.

No dia a dia nós sempre ouvimos o discurso sobre o falante e sua palavra, sobre o que diz o outro, sempre transmitimos e interpretamos as palavras alheias (mesmo nos campos elevados - oficiais - e organizados lidamos com a palavra do outro). Bakhtin (2015) deixa claro que no dia a dia metade de tudo que falamos são palavras alheias, porém, a palavra do dia a dia não é representada ficcionalmente, mas transmitida de forma sempre interessada (então esta questão não se relaciona às formas de representação, mas aos meios de transmissão). Deve-se observar que, incluído no contexto, o discurso do outro sofre mudanças semânticas e o contexto que moldura o discurso do outro cria um fundo dialogante cuja influência pode ser grande – ao

se estudar as formas de transmissão do discurso do outro não se deve separar a enformação da molduragem.

Deve-se ressaltar que o processo de formação ideológica do homem é de assimilação seletiva da palavra do outro – isso determina os fundamentos da nossa relação ideológica com o mundo e nosso comportamento. O autor diferencia dois tipos de discurso (que às vezes podem se unificar, mas que comumente se correlacionam por uma divergência entre as duas categorias, segue-se uma luta e uma relação dialógica entre ambas): 1) *o discurso autoritário*, que exige reconhecimento e assimilação (ele não é representado, só transmitido) e 2) *o discurso interiormente persuasivo*, que está relacionado ao discurso do outro, pois este funciona desta forma, ele é importante no processo da formação ideológica (ele é metade nosso e metade do outro, está em intensa luta e interação com outros discursos interiormente persuasivos – com a mudança de diretriz ele se torna objeto de representação ficcional). Bakhtin (2015) encerra essa parte apresentando as abordagens do tema em diversas áreas do saber, dando às ciências humanas a responsabilidade de analisá-la com cautela e responsabilidade.

Mas de que modo o discurso do outro entra no gênero romanesco? Bakhtin (2015) deixa claro que todas as formas de transmissão dialogadas do discurso do outro são empregadas de duas maneiras no romance: 1º) *elas são dadas e reproduzidas nos enunciados pelos personagens*; 2º) *elas podem ser subordinadas às tarefas de representação ficcional do falante e de sua palavra*.

No romance não se transmite, mas se representa literariamente a linguagem social (cabe ressaltar que não se trata de um conjunto de traços linguísticos que determinam a separação dialetológica, mas um conjunto concreto e vivo de traços do seu destaque social, ou seja, trata-se do horizonte social concreto); a sua bivocalidade tende para a bilinguagem. Os diálogos romanescos visam ao limite da mútua incompreensão de pessoas que falam linguagens diferentes. Graças à capacidade da linguagem de representar outras linguagens é que se pode criar as específicas representações romanescas dessas outras linguagens. Os procedimentos de criação da representação da linguagem no romance são: 1) *hibridização* (mistura de duas linguagens sociais no âmbito de um enunciado – ela é composta de diferentes formas); 2) *interação dialogada das linguagens* e 3) *diálogos puros de linguagens*.

Bakhtin dá uma atenção maior para a primeira categoria, a ponto de esmiuçá-la. Na vida, de forma inconsciente e não intencional, as línguas e linguagens mudam historicamente por meio da hibridização. Na representação literária há um híbrido intencional de duas linguagens: a *representada* (da personagem) e a *representadora* (do autor) – ou seja, são duas vozes, dois

acentos, duas consciências que participam da obra. Esse sistema é literariamente organizado por combinações de linguagens; fundem-se dois diferentes enunciados sociais em um só; a consciência sintática se fratura em duas vontades linguísticas individualizadas.

As linguagens se interiluminam de forma dialogada, uma é atualizada e a outra não. Há diferentes formas de interiluminação, dentre elas temos a *estilização* que é uma representação literária do estilo da linguagem do outro (a estilização é de suma importância na história do gênero romanesco, perde somente para a paródia). Outro tipo de interiluminação é a *variação*, ela insere livremente material linguístico alheio nos temas contemporâneos combinando os dois universos). Temos também a *estilização paródica*. Com ela, as intenções do discurso representador divergem das do representado, as intenções do discurso representador lutam contra elas, destruindo-as e desmascarando-as.

Para o pensador russo, o romance serve para representar os falantes e seu universo ideológico. Ele é um híbrido intencional e social literariamente organizado. O bom romancista, para compor sua obra, deve ter total conhecimento da linguagem literária e das linguagens do heterodiscurso. É partindo desse pensamento teórico-metodológico que buscamos analisar o romance de Palahniuk, considerando o gênero literário ao qual ele pertence.

2.4 Texto e contexto

O romance *Assombro*, como havíamos ressaltado anteriormente, foi planejado para ser o fechamento de uma trilogia de horror elaborada pelo próprio autor como uma forma de tratar de problemas sociais em voga de uma forma que os leitores, ainda muito sensibilizados pelo grande trauma provocado pelos atentados do 11 de Setembro de 2001, não repudiassem sua literatura. Naquele momento, o uso da transgressão trabalhada esteticamente como nos romances anteriores⁴⁶ deveria tomar outra direção⁴⁷. A arquitetura de Chuck Palahniuk sofreria uma guinada. Para deixarmos isso mais claro, citemos Bakhtin (2010):

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do

⁴⁶ *Clube da Luta* (*Fight Club*, 1996) *Sobrevivente* (*Survivor*, 1999), *Monstros Invisíveis* (*Invisible Monsters*, 1999) e *No Sufoco* (*Choke*, 2001).

⁴⁷ Só para deixar isso mais marcado, basta lembrar que a adaptação cinematográfica do romance *Sobrevivente* estava em pré-produção e foi engavetado após os atentados. A história se inicia justamente com o sequestro de um avião pelo último sobrevivente de uma seita religiosa.

acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica e etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade. (p. 25)

Todos os acontecimentos sociais, políticos, econômicos e culturais foram as engrenagens que movimentaram a produção artística de Palahniuk. Após os atentados do 11 de Setembro, as peças dessas engrenagens foram substituídas, lubrificadas e levaram autor a uma nova etapa de sua produção literária: o horror. Listemos aqui alguns acontecimentos importantes ocorridos nos Estados Unidos de 2001 até o ano de publicação de *Assombro*⁴⁸ (3 de maio de 2005):

- **20 de janeiro de 2001:** Bush torna-se o 43º presidente estadunidense, depois de uma controversa eleição.
- **29 de março de 2001:** Bush rechaça o Protocolo de Kyoto, que tenta limitar a emissão de gases geradores de efeito estufa, criado pelo presidente Bill Clinton (1993-2000).
- **10 de maio de 2001:** Bush apresenta um plano de redução de impostos de US\$ 1,35 bilhão, previstos para os 11 anos seguintes.
- **11 de junho de 2001:** Timothy McVeigh, autor do atentado em Oklahoma City, que deixou ao menos 168 mortos, é executado pelo Estado.
- **11 de setembro de 2001:** Quatro aviões comerciais foram desviados por membros da Al Qaeda e atingiram diversos alvos estadunidenses: o World Trade Center, o Pentágono [comando militar dos Estados Unidos], e depois Washington e Pensilvânia. Cerca de 3.000 pessoas morreram.
- **5 de outubro - 21 de novembro de 2001:** Cinco pessoas são mortas por antraz⁴⁹, depois do envio da correspondência a jornais e instituições federais.
- **7 de outubro de 2001:** Os EUA bombardeiam o Afeganistão, e acusam o país de esconder Osama bin Laden, chefe da Al Qaeda. Cabul [a capital] cai em 13 de novembro.
- **26 de outubro de 2001:** Entra em vigor a Lei Patriota de 2001 (Patriot Act), que amplia os poderes de repressão e vigilância em nome da luta contra o terrorismo.
- **29 de janeiro de 2002:** Bush classifica Irã, Iraque e Coreia do Norte como formadores de um "eixo do mal", que ameaça a paz mundial.
- **24 de maio de 2002:** Rússia e EUA fecham acordo para redução de dois terços do arsenal nuclear até 2012.
- **Em 17 de setembro de 2002 Chuck Palahniuk publica *Lullaby*⁵⁰ (o primeiro da trilogia de horror).**

⁴⁸ A lista foi retirada e adaptada da seção "Mundo" da **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u80204.shtml#:~:text=17%20de%20dezembro%20de%2004,no%20Iraque%20ultrapassa%20os%201000.>> Acesso em 07 de mai. de 2021.

⁴⁹ Doença infecciosa aguda provocada pela bactéria gram-positiva, *Bacillus anthracis*

⁵⁰ Já pensando no plano extraliterário, *Cantiga de Ninar*, se observarmos os acontecimentos anteriores à sua publicação refletem-se muito em sua temática principal. O romance trata da luta pelo poder e do controle, a partir

- **1 de fevereiro de 2003:** A nave espacial Columbia se desintegra em pleno voo no Texas, matando os sete astronautas.
- **20 de março de 2003:** Começa a Guerra no Iraque apesar da oposição de países como França, Alemanha e Rússia.
- **9 de abril de 2003:** Cai o regime do iraquiano Saddam Hussein.
- **1º de maio de 2003:** "O momento essencial de combates no Iraque terminou", afirmou Bush.
- **4 de junho de 2003:** Na presença de Bush, israelenses e palestinos ratificam na Jordânia o Mapa da Paz, criado pelo Quarteto - EUA, União Europeia, Rússia e ONU - que prevê a criação de um Estado palestino.
- **Em 26 de agosto de 2003 Chuck Palahniuk publica *Diary* (o segundo da trilogia).**
- **27 de novembro de 2003:** Bush faz uma visita surpresa a Bagdá.
- **13 de dezembro de 2003:** Saddam Hussein é capturado em Tikrit, na região norte do Iraque.
- **14 de janeiro de 2004:** Bush lança um programa espacial que inclui a volta do homem à lua.
- **14 de abril de 2004:** Pela primeira vez, um presidente estadunidense legitima os assentamentos judaicos em território palestino.
- **28 de abril de 2004:** A publicação das fotos dos abusos dos soldados estadunidenses contra presos iraquianos em Abu Ghraib, no Iraque, provoca comoção mundial.
- **28 de junho de 2004:** O governo estadunidense transfere o controle do Iraque ao governo interino do país.
- **29 de junho de 2004:** Restabelecimento das relações diplomáticas entre os governos estadunidense e líbio depois de 24 anos de ruptura. O país africano também decide interromper o seu programa de fabricação de armas.
- **22 de julho de 2004:** Uma comissão de investigação sobre os atentados de 2001 denuncia os "fracassos" das autoridades na luta contra o terrorismo.
- **7 de setembro de 2004:** O número de soldados mortos no Iraque ultrapassa os 1000.
- **2 de novembro de 2004:** Bush é reeleito para um segundo mandato. Os republicanos conservam a maioria no Congresso americano.
- **17 de dezembro de 2004:** Bush promulga uma ampla reforma no sistema de inteligência estadunidense.
- **12 de janeiro de 2005:** Os Estados Unidos anunciam que vão deixar de procurar armas de destruição em massa no Iraque.
- **Em 3 de maio de 2005 Chuck Palahniuk publica *Haunted* (terceiro e último volume da trilogia).**

Já em *Assombro* começa a ocorrer uma nova mudança no fazer estético do autor. Basta lembrarmos o que diz Douglas Keeseey sobre a publicação de *Rant* e *Pygmy*: “nem sempre será o caso, quanto mais longe chegarmos do 11 de Setembro” - Palahniuk retorna em *Pygmy* para

de um livro infantil que tem a capacidade de dar aquele que o recita matar quem ouve a narrativa – os prejuízos e o poder da mídia moderna.

a escrita mais abertamente confrontadora pela qual ele se tornou conhecido na década de 1990” (2016. p.69). Ou seja, o leitor já está pronto, novamente, para uma nova forma estética de ver o mundo, e o autor, para representá-lo de outra maneira.

Uma das temáticas da qual a obra está embebida do começo ao fim é a da narrativa como cura para traumas, para a superação deles. Não esqueçamos o movimento que há dentro da obra: há uma quebra na narrativa principal, quando na sua vez de narrar (assim como os jovens da obra de Boccaccio) os nossos heróis sobem ao palco para contar, sem nenhum julgamento moral, um fato tenebroso, horrível, vergonhoso de sua vida.

A consciência linguística do autor-criador entra em sintonia com a consciência do narrador. Observemos as diferentes consciências do romance sob o olhar de suas materializações linguísticas a partir do que o organizador do retiro, o Senhor Winthier, no capítulo 23 entoa, e, em seguida, analisemos este trecho específico pensando nessas mesmas consciências e suas funções artísticas:

Nunca muda, diz ele. O outro grupo que ele trouxe aqui terminou do mesmo jeito. As pessoas ficam tão apaixonadas pela própria dor que não conseguem deixá-la para trás. Igual às histórias que contam. Nós nos encurralamos. Algumas histórias, você conta para gastá-las. Outras... e o Sr. Whittier indica nossa pele e nossos ossos.

– Contar uma história é nosso jeito de digerir o que acontece conosco – diz Sr. Whittier. – É como digerimos nossa vida. Nossas experiências.

[...]

– Você digere e absorve a própria vida transformando-a em histórias – diz ele –, assim como esse teatro parece digerir gente.

Com uma das mãos, ele aponta para uma mancha no carpete, a mancha escura, grudada e formando mofo, ramificado em braços e pernas.

Outros acontecimentos – os que não dá para digerir –, eles te envenenam. As piores partes da sua vida, os momentos sobre os quais você não pode falar, eles te deixam podre de dentro para fora. Até você virar a sombra molhada de Cassandra no chão. Afundada na própria lama proteica.

Mas as histórias que consegue digerir, que consegue contar – você pode controlar esses momentos vivenciados. Pode moldá-los, criá-los. Dominá-los. E usá-los para o próprio bem.

São histórias tão importantes quanto comida.

São histórias que você pode usar para fazer as pessoas rirem, chorarem ou vomitarem. Ou ficarem com medo. Fazer as pessoas sentirem o mesmo que você sentiu. Ajudar a exaurir o momento passado para elas e para você. Até aquele momento estar morto. Consumido. Digerido. Absorvido.

É assim que comemos toda merda que acontece. (PALAHNIUK, 2016, p 474-475)

Vemos aqui o caráter da fusão de vozes abordado por Bakhtin na explanação que fizemos sobre o híbrido intencional de linguagens (a representadora e a representada). O que

torna esse trecho complexo é justamente a preferência pelo discurso indireto livre, pois seu uso permite um manejo diversificado e requintado do discurso alheio. Podemos dizer então que, nesse trecho, estamos diante de três vozes, três consciências distintas. Duas delas assumem posição mais passiva, pois estão sob o subjugo do autor-criador (que é uma dessas consciências), que é quem as organiza artisticamente.

Aqui fazemos um adendo sobre uma característica do trabalho artístico com a palavra do outro que entrou no discurso romanesco e existe até hoje — claro que em proporções diversificadas —, e faz parte do fazer artístico de Chuck Palahniuk: a paródia-travestizante. Segundo Bakhtin (2019), não houve um único gênero rigorosamente direto, um único tipo de discurso direto – ficcional, retórico, filosófico, religioso ou de costumes – que não tenha ganhado um duplo paródico-travestizante. E como veremos mais adiante, o discurso direto dos personagens, que são tipos caricatos e paródicos do sujeito neoliberalizado, é amplamente travestizado. Esses grupos paródicos e representações orgânicas do discurso direto foram consagrados pela tradição e tornaram-se tão canônicos como seus protótipos elevados:

A arte paródico-travestizante introduz um corretivo de riso e crítica na seriedade unilateral do discurso elevado e direto, corretivo este que é sempre mais rico, mais substancial, mais *contraditório* e *heterodiscursivo* do que qualquer coisa que o gênero elevado e direto seja capaz de acomodar.

[...]

O discurso direto sério, ao tornar-se imagem cômica do discurso, é revelado em suas limitações e incompletude, mas nunca desvalorizado. (BAKHTIN, 2019, p. 29-30)

Ao lermos o romance, podemos perceber que a consciência sintática fraturada em diferentes vontades linguísticas entra em consonância ou dissonância com as diferentes vozes para cumprir sua função artística. A voz do narrador, que abusa do discurso indireto e indireto livre como elemento primordial para minar as vozes da maioria dos personagens, entra em consonância com uma delas, a do Sr. Whittier. Notemos que a organização textual, sintática e lexical no trecho citado, ao fazer uso do discurso indireto livre, está livre de entonações irônicas por parte do narrador, livre da parodização-travestizante, da corrosão ou destruição do discurso do personagem Sr. Whittier. Ou seja, é completamente o oposto do que ocorre quando entra em contato com as vozes dos outros personagens, que são representações artisticamente organizadas dos discursos neoliberais. Isso nós veremos mais à frente.

Tratemos agora das formas composicionais. Continuando a citação de Bakhtin, o pensador complementa:

As formas composicionais que organizam o material têm um caráter teleológico, utilitário, como que inquieto, e estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa arquitetônica. A forma arquitetônica determina a forma composicional: assim, a forma da tragédia (forma do acontecimento, em parte, do personagem – o caráter trágico) escolhe a forma composicional adequada – a dramática. Naturalmente, não é por isso que se deva concluir que a forma arquitetônica existe em algum lugar sob um aspecto acabado e que pode ser realizada independente da forma composicional (2010, p. 25 – destaque nosso)

Como bem vimos até aqui, Chuck Palahniuk tem um projeto literário crítico, que consiste em trabalhar esteticamente, por sua forma transgressora, problemas reais. De simples autor de romances e contos tidos por alguns críticos como sendo obras de péssimo gosto, o que temos, realmente, é um homem preocupado com os rumos que estamos tomando como civilização. Mas, ressaltemos, ele não tem grandes pretensões, ele não quer (e sabe que não pode) mudar o mundo. Mas tem a esperança de que, apresentando o problema artisticamente, expondo a ferida, possamos parar de ignorá-lo e darmos início ao debate: “Eu recomendo que você não use a ficção como um veículo para a engenharia social. Os leitores não precisam ser consertados ou reparados. Em vez disso, gostaria de lembrá-lo da diretiva de Tom Spanbauer: *Escreva sobre o momento depois do qual tudo ficou diferente*” (PALAHNIUK, 2020, p.157 – tradução nossa, grifo do autor).

Palahniuk é um exímio observador. E ele capta, como todo bom artista, o desenrolar da vida verboideológica enquanto ela está ainda se formando. Como qualquer grande artista, ele observa a grande máquina social e seus mecanismos ideológicos.

Já citamos anteriormente a atenção especial dada ao romance *Sobrevivente*, que foi publicado em 1999, e a sua relação temática aos atentados do 11 de Setembro. Ilustremos com um exemplo mais recente, que envolve também um de seus romances: uma distopia satírica política publicada em 2018 intitulada *Adjustment Day*. Nessa obra, o autor volta a lidar com um aspecto muito caro a ele, a masculinidade. O que ele capta essencialmente nesse romance é o árido clima político mundial, por mais que se refira diretamente na obra aos Estados Unidos. Numa América fraturada, o grupo de contingentes masculinos da geração ressentida de milênios decide, recrutados por um certo manifesto protofascista escrito por um homem chamado Talbot, no meio de uma guerra civil, tomar o poder e, feito isso, separam os Estados Unidos em três grandes nações apartadas: Caucasian (um país só para brancos), Blacktopia (um país só para negros) e Gaysia (um país só para pessoas queer).

Em uma passagem do romance, o Capitólio é invadido e tomado por esses homens ressentidos, e seus líderes da geração “geriátrica” são executados. De modo análogo, tal qual uma suposta profecia, menos de dois anos depois, em 6 de janeiro de 2021, após a derrota de Donald Trump para Joe Biden, manifestantes pró-Trump invadiram o Capitólio. Prontamente associaram o ocorrido ao romance de Palahniuk. Em um artigo da revista literária WMagazín, vemos o que o autor achou da “previsão”⁵¹:

[...] O escritor estava em casa quando seu telefone tocou. Era seu editor:
 "-Veja a televisão, seu livro está aparecendo agora mesmo."
 Eles estavam falando sobre o *Adjustment Day*. Uma cena da distopia de seu universo ganhou vida ao vivo e direto na televisão. Palahniuk é cauteloso sobre seus poderes visionários:
 “É verdade que muitas das imagens que vi são como as que recrio no meu romance. Eu adoraria dizer que fui um catalisador para tudo isso, mas seria dizer muito.”
 Ele deixa claro que não está totalmente surpreso com o que aconteceu **a ponto de vê-lo como um processo natural depois do que aconteceu nos últimos anos:**
“Foi uma forma de expressar grande frustração, também acalorada pelo longo confinamento do vírus”.
E ele vai além, apontando que esse tipo de movimento é a forma como os Estados Unidos costumam escolher seus líderes:
“O que aconteceu no Congresso é uma espécie de teste de onde virão os líderes da próxima geração, os líderes do milênio.”
 Palahniuk insiste que o que ele tentou mostrar é a divisão e os escapes que a raiva contida pode encontrar:
“Quería mostrar com toda a violência e crueldade o que pode dar errado quando estamos divididos, quando cada um vive no país dos seus sonhos. Quería mostrar quais seriam as terríveis consequências de cumprir as fantasias racistas, fascistas, sexistas e separatistas que abundam e como tudo se desintegraria de maneiras diferentes”.
 (WMagazín, 2021 – tradução nossa, destaque nosso)

Só esse exemplo da invasão do Capitólio já nos dá provas dos “motivos” artísticos da literatura de Palahniuk. Reafirmamos o que dissemos anteriormente: Chuck Palahniuk não é simplesmente um ideólogo, é um artista. Ele observa o fluxo contínuo das águas sociais, da vida verboideológica e os trabalha esteticamente. E já que, como salienta Mikhail Bakhtin (2010), a forma arquitetônica determina a forma composicional, só há um gênero literário capaz de dar conta de tornar o fazer ético de Chuck Palahniuk estético: o romance. A poética da ação

⁵¹ **Chuck Palahniuk: "Fight Club 'era para pessoas esclarecidas e capacitadas"**. Disponível em: https://www.huffingtonpost.es/entry/chuck-palahniuk-el-club-de-la-lucha-estaba-destinada-a-personas-ilustradas-y-empoderadas_es_60911fa7e4b0b9042d9686fe. Acesso em 10 de Mai. De 2021.

palahniukiana não teria tanta força se optasse por um poema⁵², por exemplo. Diferentemente do discurso poético, o discurso romanesco, segundo Bakhtin (2015, p.77-78), responde com muita sensibilidade aos mínimos avanços e oscilações do clima social – e responde inteiramente através de todos os seus elementos:

O heterodiscurso introduzido no romance é aí submetido a uma elaboração literária. As vozes históricas e sociais que povoam a língua fornecem-lhe percepções concretas, organizam-se no romance em um harmonioso sistema estilístico que traduz a posição socioideológica *diferenciada* do autor e de seu grupo no heterodiscurso da época. (2015, p.78)

Ora, e qual a época do autor? A nossa, a contemporânea. Para uns, pós-modernidade, para outros, modernidade líquida ou pós-ideológica. E de onde falam Palahniuk e seus “heróis”? Dos Estados Unidos da América, principal solo do capitalismo em sua vertente neoliberal de consumo. Qual é o sujeito (ou sujeitos) representado? Justamente os que estão embebidos por esses valores distribuídos em massa pelo mesmo neoliberalismo, tais como, a saber: consumo desenfreado, individualismo, meritocracia (darwinismo social), moralismo exacerbado, midiaticização da vida, culto à imagem e aos padrões estéticos, racionalismo utilitarista, patriarcalismo, ódio direcionado a inimigos externos, papéis de gênero, violência de gênero e violência direcionada a pessoas LGBTQIA+ (Queer), conflitos raciais, fascínio pela indústria bélica, dentre outros. Mas não só, acrescentemos também os contradiscursos a todos esses valores. Devemos concordar com Cynthia Khun e Lance Rubin (2009): tal mundo, mesmo que ficcional, é um incansável circo da dor.

Voltando ao problema da forma composicional, já afirmamos anteriormente que o gênero literário capaz de dar conta da complexidade do fazer estético palahniukiano é o da prosa romanesca, e os motivos são vários. Retomemos alguns: o trabalho com o heterodiscurso e com a palavra alheia que o gênero proporciona, a bivocalidade, o bilinguismo, a estratificação da língua e, não menos importante, a possibilidade com o jogo, intencional ou objetual, que o gênero romanesco proporciona com os diferentes gêneros discursivos.

Em sua tese, Cláudio Zanini (2012) já nos apresenta uma ótima percepção da brincadeira que Palahniuk tem com os gêneros literários e extraliterários:

⁵² Apesar de haver poemas no romance, salientamos que neles não estamos diante da potencialidade monovocal do discurso poético. Nos poemas-apresentação a palavra é descentralizada, a linguagem está estratificada, o heterodiscurso tomou conta de sua forma. Sua representação no romance cumpre uma função intencional na arquitetura do romance, veremos isso mais adiante.

Palahniuk é um escritor muito inventivo também quando se trata da estrutura de suas obras. Em muitos trabalhos, vemos a divisão de capítulos ou formatação projetada para trazer algum tipo de informação extra - ou pelo menos para evitar a estrutura linear tradicional. Em *Sobrevivente*, os capítulos e as páginas são numerados ao contrário. Portanto, o primeiro capítulo do livro é o número 47. O *Diário* tem a forma de um diário, o que de fato não seria uma ideia realmente criativa se não fosse por um detalhe: no final, uma carta endereçada a Chuck Palahniuk é reproduzida, dando a impressão de que o diário mencionado no romance - ou melhor, o próprio romance - é um texto existente que foi enviado a Palahniuk por uma mulher para publicação.

Tell-All é dividido em atos, que são divididos em cenas, lembrando a divisão típica de uma peça. Isso parece uma boa ideia apenas levando em consideração a aura dramática da história; no entanto, vem em um ciclo completo com o final e a revelação de que a vida inteira de Kathie tinha sido uma mentira, quase como uma peça de teatro.

Ao mesmo tempo, *Pygmy* consiste em memorandos, ou expedições, como Pigmeu os chama. Isso torna a história mais engraçada, porque Pigmeu se reporta aos seus superiores o mais formalmente possível; no entanto, seu domínio do inglês é inexistente e suas tentativas de ser formal colidem com seus problemas gramaticais e estruturas invertidas.

Rant é uma biografia oral, que requer um tipo diferente de estrutura narrativa. Para evitar qualquer tipo de estranheza por parte do leitor - e também sugerir muita atenção - a seguinte nota abre a história: “Este livro foi escrito no estilo de uma história oral, uma forma que requer a entrevista de uma ampla variedade de testemunhas e compilação de seus depoimentos. Sempre que várias fontes são questionadas sobre uma experiência compartilhada, é inevitável que ocasionalmente se contradigam.” A história é então apresentada em partes, cada uma identificada com o nome da pessoa que deu o testemunho. A ideia vista em *Rant* é um pouco semelhante à narrativa em *Drácula*, que é toda baseada em entradas de diário e fonógrafo, recortes de jornais, memorandos, telegramas e cartas.

No caso de *Assombro*, a experimentação narrativa vai da voz narrativa (o "nós" indefinido) às texturas narrativas, como Palahniuk as chama: uma história maior entrelaçada com poemas de autoria desconhecida e contos. (ZANINI, 2012, p 65-67 – tradução nossa, destaque nosso)

Douglas Keeseey (2016) nos apresenta uma justificativa mais analítica, pautado em entrevistas dadas pelo autor sobre esta questão:

[...] Palahniuk disse que as formas de não-ficção que ele adota - sejam grandes (diários, biografias, relatórios oficiais) ou pequenas (grafiti, epitáfios, avisos de produtos, slogans políticos, jargão técnico) - servem para tornar sua ficção mais crível e que essa credibilidade adicional é parte do que atrai quem normalmente não lê romances. Em suma, essas pessoas são atraídas pela fisicalidade, imediatismo, informalidade e factualidade de sua ficção. (KEESEY, 2016, p. 9 – tradução nossa)

Entretanto, falta aos críticos a percepção de que essa hibridez de gêneros na prosa romanesca palahniukiana cumpre também a função de realizar a arquitetônica e refratar a

intencionalidade estética do autor de *Clube da Luta*. Encontramos no romance uma diversidade de gêneros literários (temos os poemas e os contos, além do romance moldura) e extraliterários (carta, instruções, listas, catálogos, anúncios, relatórios forenses, manuais e descrições que seguem o estilo composicional referente ao seu uso diário – raras vezes esses gêneros inseridos cumprem uma função meramente objetual⁵³. Mas, deixemos isso claro, não se trata estritamente do gênero em si, mas um uso paródico dele.

Para o crítico brasileiro, as escolhas formais e estruturais não passam de inventividade criativa, o que não se verifica. O próprio autor levanta a questão anos após a tese de Zanini:

Em muitos de meus próprios romances, usei formas de não ficção. Em *No Sufoco*, o formulário é a quarta etapa do programa de recuperação de 12 etapas, um resumo por escrito da vida do viciado. Em *Rant*, é a forma de uma história oral, inúmeras entrevistas intercaladas para contar a história de alguém agora ausente. Entre meus modelos para esse livro estava *Edie: An American Biography*, de Jean Stein, a história de Edith Sedgwick. E muito da estrutura dos meu *Monstros Invisíveis* era baseada no *layout* caótico das revistas de moda que eu via na lavanderia, onde lavava minhas roupas toda semana.

Além de dar à ficção um maior senso de realidade, uma forma de não-ficção dita a estrutura da obra e as formas de transição entre as cenas. Em revistas de moda, por exemplo, os artigos simplesmente “saltam” para uma página designada em outra parte da edição. Nas histórias orais, cada novo falante é designado por seu nome e dois pontos colocados antes de sua declaração.

Meu *Pygmy* parece ser uma série de “despachos” enviados por um espião relatando seu progresso durante uma missão secreta. Foi Chelsea Cain, em workshop, que sugeriu que eu usasse blocos pretos para ocultar certos detalhes e fazer com que o “documento” parecesse redigido. O efeito funcionou tão bem que gostaria de usá-lo mais. Consequentemente, eu fiz, colocando pétalas de rosa "reais" e pílulas nas páginas de *Clube da Luta 2*, para esconder os rostos dos personagens e, assim, minar a sinceridade do que eles poderiam dizer. Ou para esconder seu diálogo e negar sua esperteza. Obrigado, Chelsea. (PALAHNIUK, 2020, p.45 – tradução e destaque nosso)

Se isso estivesse claro para Zanini, teria maiores argumentos para refutar a ideia que a crítica negativa teve de *Assombro* à época de seu lançamento. Lembremos de algumas críticas apresentadas por David MacCkracken (2016) no nosso primeiro capítulo: Ken St. André afirma que os contos funcionariam em separado, pois juntos eles não passam de um mero catálogo de atrocidades; o *Publisher's Weekly* concorda que ele deveria ter publicado somente os contos

⁵³ Um exemplo de uso objetual é o que ele faz do anúncio que convida à participação do retiro de escritores.

separadamente; Sidney Sondergard toma os personagens do romance, por conta da sua estrutura, como os menos desenvolvidos do autor. Pautados na discussão que Bakhtin fez sobre o gênero romanesco, discordamos completamente dessas críticas e afirmamos que a escolha da forma composicional não foi à toa. Então, não, os contos não funcionariam melhor sozinhos, e sim, Palahniuk tem desprezo pelos personagens deste romance, pois eles são filhos e construções satíricas dos valores neoliberais. Ele, como autor-criador, além de mostrar o que estas valorações causam nos personagens, ataca-os discursivamente⁵⁴. Eles são a representação parodística de todos esses valores. As camadas do enredo (os poemas, os contos e o enredo moldura) cumprem uma função arquitetônica no todo do romance: dar conta de apresentar estes 19 personagens e suas vozes, expor as mazelas sociais que estão veladas por um discurso neoliberal e destruir e desmascarar o discurso oficial que as gera. Então, vejamos qual a função arquitetônica da hibridez dos gêneros presentes neste romance.

Os poemas-apresentação presentes no romance cumprem exatamente a função de apresentar os personagens. Mas não é simplesmente descrevendo-os fisicamente⁵⁵. Nos poemas, que não seguem uma métrica fechada, escritos em estilo livre e versos sem rimas, os sujeitos representados entoam suas vozes, seus valores. Vejamos “Usina de Ideias”⁵⁶, um poema sobre Lady Mendiga, que cumpre justamente essa função artístico-discursiva, mostrar a dialogicidade entre as vozes e apresentar uma representante da burguesia estadunidense e seus valores de forma nada ingênua:

Usina de Ideias

Um poema sobre Lady Mendiga

– Bastam três médicos – diz Lady Mendiga – para fazer alguém desaparecer.
Pelo resto da vida.

⁵⁴ Abordaremos esse ataque e como ele o faz logo em seguida.

⁵⁵ Com exceção, talvez, do primeiro poema.

⁵⁶ “Think Thank”, no original. Os “Think Thanks” são instituições que têm por propósito produzir e espalhar informações relacionadas a alguns específicos temas sociais cujo objetivo é o de exercer influência através de determinadas ideias e estudos. Os Think Thanks assumiram uma posição de grande influência social ainda mais forte nos dias atuais, a ponto de moldarem e influenciarem as pautas políticas dos Estados Unidos. Hoje, estão amplamente relacionados a grupos neoconservadores de direita. Sobre os Think Thanks, em seu livro *Os Think Tanks e sua influência na política externa dos EUA* (2007), Tatiana Teixeira salienta que: “Embora tenham ficado afastados do poder nos anos 90, tanto no governo de George H. W. Bush (de 1989-93), quanto no de Bill Clinton (1993-2001), os *neocons* aproveitaram esse período para construir e consolidar um eficiente método voltado para a batalha das ideias, graças a uma densa infraestrutura intelectual, com nomes de alto calibre, da qual os think tanks fazem parte”. (p. 166). Além disso, a pesquisadora questiona a credibilidade das pesquisas feitas por estes grupos: “Os críticos afirmam que se trata, na verdade, de uma loja de conveniência de ideias, com material de qualidade duvidosa, mas com incontestável e incrível capacidade de marketing” (p. 210).

Lady Mendiga no palco, as pernas depiladas com cera. Os cílios tingidos de rímel preto. Os dentes clareados brilham tanto quanto as pérolas. A pele massageada. Seu anel de diamante lampeja, claro como um farol. Seu terninho de linho, feito a alfinete e giz, depois pregas e aparas até não servir em mais ninguém neste mundo. Toda ela, um monumento a ficar parada enquanto uma equipe de peritos labuta em troca de muito dinheiro.

Sempre que o personagem vai ser apresentado, a primeira coisa que temos é a sua voz sendo entoada para em seguida ser apresentada fisicamente por uma outra voz, que acaba, em diversos momentos, confundida com a sua. Mas é necessário que se tome cuidado, pois o discurso inserido é bivocal, nele está refratada uma luta intensa de vozes, valores e intenções. O que parece mera descrição está acentuadamente sendo apresentado de maneira paródica. A forma como a voz que descreve acentua os exageros, tenciona desmascarar e mostrar os privilégios abusivos, é a caricatura de uma elite que não dá a mínima para os problemas sociais, cujo único intuito de vida é parasitar, e que, para ter dinheiro e poder, não mede esforços, passa por cima de tudo e todos. A escolha lexical “monumento” está embebida de ironia ácida. Além do mais, essa elite está amparada por esse banco de ideias (os Think Thanks), que foram ganhando força no decorrer das décadas, e hoje possuem um capital de influência enorme.

No palco, em vez do refletor, o fragmento de um filme:
Um véu de mulheres arrastando casacos de pele. A sensação da seda se assenta sobre seu rosto.
No filme, a armadura de joias em ouro e platina, que alerta com o lampejo vermelho de rubis e safiras amarelo-canário.
Lady Mendiga diz:
– Não é nada divertido ter um pai gênio.
Ou mãe, ou marido, ou esposa, pergunte a qualquer um. Qualquer um que seja rico.
Ainda assim, diz ela, bastam três médicos...
Graças ao Sanatório das Ideias.

Nessa segunda estrofe, o contraste entre as descrições e o que é refletido pelo projetor, que cobre o corpo de Lady Mendiga (e dos outros personagens), nos dá um vislumbre do mundo do qual fazem parte, seu meio ideológico. A personagem volta a entoar sua voz, dando indícios de que ela fez algo com o pai. E a segunda voz, que se mistura com a da personagem, continua lutando para desmascará-la. Note-se o tom irônico que há em “Qualquer um que seja rico”. O contraste entre o discurso direto da personagem com o discurso indireto livre que ocorre em seguida dá um colorido corrosivo desmascarador. Por exemplo, na estrofe em que Mendiga diz “não é nada divertido ter um pai rico” seguem-se outras estrofes em que o discurso indireto

livre mescla essas vozes, fazendo com que as valorações ideológicas da personagem sejam corroídas e desmascaradas. Isso se comprova com a caracterização dos *think thanks* como um “Sanatório de Ideias”⁵⁷, mais uma vez o uso da ironia desmascaradora.

– Gente muito inteligente – diz ela – só fica feliz mesmo quando é...
internada.
Se Thomas Edison estivesse vivo. Madame Curie. Albert Einstein.
Seus maridos, esposas, filhos, filhas assinariam toda a papelada necessária.
Num instante.
– Para resguardar a renda – diz Lady Mendiga.
O fluxo financeiro de honorários e verbas por patentes e invenções.

Agora temos quase certeza absoluta que a personagem tem pretensões de interditar o pai e ficar com a fortuna.

O véu de tratamentos em spa e pedicures, bailes beneficentes e camarotes de ópera enxuga
o suave rosto de Lady Mendiga,
e ela diz:
– Isso inclui meu pai. Foi pelo bem dele.

– Ele estava... se exibindo – diz ela. – Saindo com uma mulher mais nova. Usando peruca.
Não dividia mais a renda da sua linha de produtos. Rejeitava o trabalho.
Agora – três médicos depois –, lá está ele:
Com todos os outros gênios inventores. Atrás de portas trancadas.
Sem telefone.

Mais imagens que saem do projetor de cenas de riqueza e luxo sendo projetadas em seu corpo e a confirmação de que ela internou o pai, contrastando com a ironia corrosiva do narrador, pois percebeu que ele havia mudado seu estilo de vida e passado a aproveitar sua fortuna de outra forma.

Pelo resto da vida.
De dentro de seu véu de ilhas particulares... apresentações equestres... leilões de espólio,
Lady Mendiga diz:
– A maçã nunca cai longe da macieira.
Ela diz:
– Nós todos... somos algum tipo de gênio.
Ela diz:
– Mas alguns, em outros sentidos. (PALAHNIUK, 2016, p.86-88)

⁵⁷“Thanks to the Think Thank Sanitarium”, no original.

E, logo ao fim, sabemos que a personagem não é tão diferente do pai (“A maçã nunca cai longe da macieira”), logo, ele também, de alguma forma, usou de artifícios inescrupulosos para se manter rico; ela só deu prosseguimento a esses valores. No conto que segue após o poema, descobrimos que o nome de Lady Mendiga é Evelyn Kye, herdeira direta da indústria do tabaco.

Os poemas nos dão um vislumbre mais aprofundado dos personagens, quando antes nós só tínhamos um pouco de sua aparência e seu comportamento. A personagem não expõe abertamente sua palavra logo de início, isso só acontece após o poema que lhe apresenta e seu conto – seu caráter vai tomando forma paulatinamente, até termos um panorama completo de quem ela seja, como pensa, quais seus valores etc. Chamemos mais uma vez a atenção para o artifício utilizado por Palahniuk em seus romances: a parodização-travestizante. No nosso primeiro capítulo ressaltamos a relação que há entre este romance e a obra magna de Chaucer (*Os contos da Cantuária*). Pensemos nos prólogos dos personagens de Chaucer antes de começarem a narrar suas histórias: não há como esquecer da mulher de Bath. Na obra de Palahniuk, assim como a de Chaucer, há um prólogo inicial para contextualizar o leitor do que se passará na obra. Só que Chuck Palahniuk tem outro objetivo para além da função de prólogo.

Assim como os poemas, os contos possuem uma funcionalidade arquitetônica. É justamente neles que o autor amplia o mundo verboideológico e ético dos personagens e trata das mais variadas temáticas, ou seja, é justamente nos contos, encobertos pelo véu da transgressão, que ele trata dos problemas sociais da sociedade capitalista neoliberal de consumo. Neles, ele vai expor a ferida e traçar um diagnóstico do mal. A potência da bivocalidade está amplamente inserida nestes contos. As duas consciências lutam entre si: a do narrador e a dos personagens.

Continuemos com nossa Lady Mendiga. Após o poema que lhe apresenta, temos o conto “Sluming”⁵⁸ (“Favelando”); nele entenderemos o porquê de seu apelido no retiro ser o de “Lady Mendiga”. O conto trata justamente da hipocrisia e da apatia das elites perante as misérias geradas por uma sociedade desigual em que poucos possuem muito e muitos não possuem nada. Além disso, há a denúncia do desprezo social por pessoas que vivem abaixo do nível da pobreza, sendo tão invisíveis que a sua morte não causa comoção. É por meio da transgressão no conto que Palahniuk apresenta a ferida gangrenada.

⁵⁸ Paulo Reis traduziu por “Desabrigados”, mas vamos optar pela tradução de Érico Assis: “Favelando”.

O conto narra a história de Packer e Evelyn Keys (Lady Mendiga), um casal de milionários que são representantes de uma antiga elite dos Estados Unidos. Ele, CEO⁵⁹ da indústria têxtil; ela, herdeira da indústria do cigarro. Essa antiga elite frequenta jantares beneficentes que têm o intuito de contribuir para a melhoria do mundo, mas obviamente não é esse o objetivo, e isso está bem marcado na ironia da voz do narrador:

O Sr. e a Sra. Keyes – Packer e Evelyn – não eram assim. Antes, bastava um golfinho morrer em uma rede de pesca de atum que eles já assinavam um cheque. Davam uma festa. Organizavam um banquete em prol de todos os que explodiram nas minas terrestres. Promoviam um jantar dançante em nome do traumatismo craniano. Da fibromialgia. Da bulimia. Um coquetel e um leilão fechado pela síndrome do intestino irritável.

Toda noite tinha um tema diferente:

“Paz Universal Para Todos os Povos”.

Ou: “Esperança pelo Futuro Vindouro”.

Imagine ir ao seu antigo baile de formatura toda noite pelo resto da vida. Toda noite, mais um palco de flores tropicais recortadas e zilhões de luzinhas brancas piscando. Uma escultura de gelo, uma fonte de champanhe e uma banda de smoking branco tocando Cole Porter. Cada palco armado para desfilarem a realeza árabe e geniozinhos da internet. Gente que enriqueceu muito rápido com capital de risco. Gente que nunca fica parada no continente mais tempo do que o necessário para abastecer o próprio jatinho. Essa gente sem imaginação, que só abre uma *Town & Country* e diz: “Quero isso.”

Em todo jantar beneficente em nome da violência contra a criança, todo mundo andava com as duas pernas e comia crême brûlée com a boca, os lábios roliços com os mesmos preenchedores cutâneos. Olhavam para o mesmo relógio Cartier, marcando o mesmo horário, envoltos pelos mesmos diamantes. O mesmo colar Harry Winston em volta de um pescoço esculpido, comprido e emagrecido pela hata-ioga.

Todo mundo saía e entrava no mesmo Lexus sedã, só com cores distintas. (PALAHNIUK 2016, p. 90-91)

Nesse trecho já se apresenta o motivo do problema que vai levar ao desenvolvimento do conto. Uma nova elite está em ascensão, enquanto a antiga está em decadência (um interessante recorte dos desenrolares econômicos dos Estados Unidos), e com isso certos privilégios, que eram exclusivos dessa antiga elite, passam a se “democratizar”, e esses novos sujeitos sociais começam a ter acesso a eles, tirando toda a exclusividade dos que os possuíam, levando essa antiga elite a uma espécie de tédio. E isso vai gerar o mote para o desenrolar do conto, e se dá justamente com a aparição de sua amiga Inky, que está fantasiada de pessoa em situação de rua.

⁵⁹ O CEO (Chief Executive Officer) é, dentro da estrutura empresarial, autoridade máxima para tomar as decisões finais. Ele ou ela está no topo da hierarquia de uma empresa, podendo ser Diretor Executivo, Diretor-Geral ou o Diretor Presidente.

Note-se como os objetos de luxo citados no trecho são apresentados de forma massificada: “Ninguém se impressionava. Toda noite era um impasse total e absoluto. [...] Quando todo mundo pode comprar a melhor coisa, a verdade é que essa coisa fica um pouco... comum” (2016, p. 91). É justamente aqui que a genialidade satírica de Chuck Palahniuk começa. Já que a democratização de certos artigos de luxo e convenções sociais tornou os privilégios de classe algo não mais exclusivo, tem-se a necessidade de inventar algo para substituí-los, caso contrário o tédio prevalecerá. A solução? Tornar-se um *mergulhador social* (*Social Divers*), pois “Pobreza, diz Inky, é a nova riqueza, Anonimato é a nova fama” (p. 94). Para se verem livres do tédio, esses representantes da antiga elite começam a ter um novo estilo de vida, ou melhor, um *hobby*, mas só por períodos curtos: passam a agir e viver como miseráveis sem-teto, “eles se tornaram o que Inky chama de ‘Sem-Teto de rotina’ (p.100). E é aqui, nesta sátira digna de Swift⁶⁰, que o autor escancara o contraste entre riqueza e miséria. Vestindo estes milionários de miseráveis Palahniuk aborda o desinteresse e o apagamento dessa população que não foi bem sucedida no ideal da “meritocracia” neoliberal. São seres invisíveis, já perderam o status de “cidadão do mundo”, sua morte não tem importância, são corpos matáveis. A miséria leva ao anonimato, ela não possui face:

Por segurança, na noite em que eles fazem check-in no Sheraton do centro, Evelyn leva três malas de roupa da loja do Exército da Salvação. Sutiãs amarelados, esticados. Casacos grossos com bolas de fibra. Pega um pote de máscara facial para sujar mais. Eles descem sorrateiros pela escada de incêndio do hotel, catorze andares, até uma porta que dá para um beco, **e estão livres. São zés-ninguém. Anônimos. Sem responsabilidade de comandar coisa alguma.**

Ninguém olha para eles, nem pede dinheiro, nem tenta vender nada.

Enquanto andam até a ponte, eles são invisíveis. Seguros na pobreza.
(p.98 – destaque nosso)

Interessante notar que, sem o peso de classe em suas costas eles são livres, passam a viver a vida com mais intensidade, e amar com mais intensidade também. O contraste satírico se torna mais realçado com o que para eles é liberdade — a liberdade da miséria — e o narrador segue lutando para o desmascaramento: “Não há ninguém mais fácil de ignorar do que os sem-teto. Você pode ser Jane Fonda ou Robert Redford, mas se estiver empurrando um carrinho de compras pela rua ao meio-dia, usando três camadas de roupa suja e resmungando impropérios, ninguém vai reparar em você” (p. 102). Mas, obviamente, não vão abrir mão do seu posto social

⁶⁰ Jonathan Swift (1667-1745), autor satírico anglo-irlandês autor da obra *As viagens de Gulliver*.

e seus privilégios. Como dissemos, “favelar” é só um *hobby*. Ao fim eles podem voltar aos seus luxos e segurança, diferentemente de quem está realmente nessa condição de miséria.

Durante o conto são relatadas várias violações de direitos, abusos e violência social praticadas contra as pessoas em situação de rua. Mas, para esses mergulhadores sociais, tudo não passa de um novo estilo de vida que se tornou um luxo a ser exposto, uma forma de fuga. Partindo para o final do conto, enquanto Evelyn e seu marido estão em sua “favelagem”, algo inusitado acontece. Eles presenciam, na condição de indigentes, a tentativa de fuga de uma brasileira herdeira do petróleo do seu sequestro. Ela pede ajuda, mas eles permanecem apáticos à situação. Em seguida, é noticiado que a garota sequestrada foi morta. Sendo eles as únicas testemunhas do crime, optam por não depor. Evelyn decide parar com o *hobby*, mas seu marido, não. Dias depois ele é morto, junto com sua amiga. Começa então um assassinio em massa de moradores de rua. A partir daí, Evelyn torna-se paranoica e se isola, voltando a fazer o que fazia antes: frequentar jantares, assinar cheques para a caridade, permanecendo na sua apatia de classe. O narrador usa da ironia para marcar isso: “Estar ausente é o novo estar presente” (p. 105). Mas, em nenhum momento, ela se preocupa com o extermínio dos miseráveis. Note-se, precisamente nos parágrafos que fecham o conto, como o discurso altruísta de Lady Mendiga é destruído e desmascarado pelo narrador:

E ela ainda compra ingressos para os eventos beneficentes. Os leilões fechados e os recitais de dança. **É importante saber que ela está fazendo sua parte para deixar o mundo um pouco melhor.** Depois, ela gostaria de nadar com baleias cinzentas ameaçadas de extinção.

Dormir sob o dossel de uma floresta tropical desmatada.

Fotografar as zebras ameaçadas de extinção. **Eco-favelagem.**

É importante ser consciente. Ela ainda quer fazer a diferença.

(PALAHNIUK 2016, p. 106 – destaque nosso)

Quanto ao enredo intercalado entre os contos e os poemas (ou seja, o enredo moldura), temos esses sujeitos justamente agindo dentro do retiro de acordo com estes valores neoliberais. Suas ações no retiro condizem com o que eles acabaram se tornando. Eles já não possuem muitos traços de humanidade, raras as exceções. Eles se digladiam, se torturam, se autoflagelam, entram numa competitividade excessiva, foi nisso o que o capitalismo neoliberal os transformou. O retiro representa, no seu microcosmo, potencializado, o que no macro é a vida numa sociedade capitalista neoliberal de consumo. Lady Mendiga, no retiro, é retraída, paranoica. Sua participação se deu justamente por esse ocorrido na sua vida, essa é a peste da qual está fugindo, ou seja, seu silenciamento no caso da morte da herdeira do petróleo, mas,

principalmente à sua apatia quanto ao assassinato em massa de pessoas em situação de rua. Aliás, Lady Mendiga é a primeira a morrer no romance. O clima claustrofóbico, a insanidade que permeia o retiro, a paranoia e o trauma que trouxe consigo fazem com que ela se automutila e sangra até a morte.

Feitas estas considerações sobre as escolhas composicionais de Chuck Palahniuk para *Assombro*, podemos então responder às críticas levantadas por David MacCkracken (2016). Para expor a ferida e diagnosticar o mal, o artista faz uso de certas formas composicionais. Tais formas foram determinadas pela arquitetura da obra, e essa arquitetura é, como salienta Bakhtin (2010), a sua individualização estética. Para seu fim artístico (teleológico), a separação dos contos do todo da obra destruiria por completo o edifício estético, harmonioso (mesmo que essa harmonia advinha do caos) e intencional da obra. Ou seja, *Assombro* não é um livro de contos, mas um romance que em sua estrutura possui contos que fazem parte do todo da obra. Os personagens não são, como salienta uma das críticas, pouco desenvolvidas, não se tomamos a obra no seu conjunto. Seria o mesmo que dizer que a grande e icônica personagem de Chaucer, A Mulher de Bath, é pouco desenvolvida. Nada neste romance funcionaria retirado do conjunto, ainda mais se considerarmos a intencionalidade e a concepção teleológica do autor-criador.

Tratemos da questão do trabalho parodístico do discurso alheio. Ressaltando o que dissemos anteriormente sobre o uso dos diversos gêneros literários e extraliterários: os poemas e contos não são poemas e contos em si, mas objetos de representação. Palahniuk parodia os gêneros e estilos diretos em seus romances, “[...] desvela o convencionalismo de suas formas e de sua linguagem, desloca alguns, incorpora outros em sua própria construção, reinterpretando-os e reacentuando-os” (BAKHTIN, 2019, p. 68). Pode até parecer que eles funcionariam separadamente, mas não, pois fazem parte do todo. Para deixar mais claro, vejamos o que Bakhtin (2019) diz acerca dessa característica do gênero romanesco e do uso artístico dos mais diversificados gêneros discursivos em seu interior:

Uma das formas mais antigas e difundidas da representação do discurso direto do outro é a *paródia*. Em que consiste a originalidade da forma paródica? Vejamos, por exemplo, os *sonetos* paródicos que abrem o Dom Quixote. Embora tenham sido construídos de forma impecável enquanto sonetos, de maneira alguma podemos situá-los no gênero do soneto. Aqui eles são parte do romance, mas o soneto paródico isolado não pertence ao gênero do soneto. Num soneto paródico, a forma do soneto não é absolutamente um gênero, ou seja, não é a forma de um todo, mas um *objeto de representação*, o soneto é o *herói da paródia*. Numa paródia de sonetos, devemos identificar o soneto, reconhecer a sua forma, o seu estilo específico, sua maneira de ver, de selecionar e apreciar o mundo, devemos apreciar, por assim dizer, sua

concepção de mundo enquanto soneto. **A paródia pode representar e ridicularizar essas peculiaridades do soneto de forma melhor ou pior, de modo mais profundo ou mais superficial. Mas de uma forma ou de outra, o que temos diante de nós não é um soneto, mas a *imagem do soneto*.** (BAKHTIN, 2019 p. 25 – destaque nosso, grifos do autor)

Reforçamos, o diagnóstico do mal só se faz possível apresentando essas camadas que se inter-combinam: a hibridez de gêneros (sejam literários ou extraliterários) possui função estrutural no romance. Enquanto os poemas nos dão uma imagem física dos personagens e as colocam falando a sua palavra, ou seja, suas valorações ideológicas, os contos por sua vez nos apresentam, velados pela transgressão, os problemas sociais que são criticados na obra, e que só se dão em decorrência destes valores (atacados e desmascarados pela voz do narrador que está a todo momento lutando contra essas vozes antagonistas). E o enredo, que trata do retiro, coloca estes personagens em ação: as palavras ganham corpo e atuam no teatro abandonado composto por esses 19 seres insanos (eles competem entre si, mutilam-se, violentam-se, desumanizam-se, sabotam-se, agem corruptamente, não têm moral, sua ética é a da destruição). Os personagens do retiro são os discursos neoliberais encarnados em sujeitos. Só o romance como gênero literário, e sua capacidade de organizar artisticamente uma diversidade de vozes — e não são poucas, pois temos aqui 19, se considerarmos somente os personagens participantes do retiro), ou seja, o heterodiscurso — tem a potência de apresentar essas vozes com a maestria artística pertencente a Chuck Palahniuk.

2.5 Os sujeitos atrofiados neoliberais: os personagens de *Assombro*

Em seu ensaio “O autor e a personagem na atividade estética” (2011), Bakhtin desenvolve uma extensa teoria (ou talvez seja melhor chamar de pensamento filosófico) sobre a complexa relação entre dois elementos mais que importantes da obra de arte: o autor e a personagem. O pensador salienta que a relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem deve ser compreendida em seu fundamento geral e peculiaridades individuais. Para ele, os elementos de uma obra são dados a partir da resposta que o autor lhes dá, e afirma que, assim como na vida, o autor responde axiologicamente à personagem (aqui cabe ressaltar que há uma diferença elementar entre vida e arte, pois na vida o homem não tem acabamento, ele vive num constante vir-a-ser. Já a personagem é um todo completo e acabado esteticamente). Pensemos no romance de Chuck Palahniuk, vemos que os

personagens sofrem sanções violentamente absurdas durante o desenrolar do enredo. Relembremos Lady Mendiga e sua morte, por exemplo.

A personagem só adquire determinidade em sua relação com o autor. O autor, segundo Bakhtin, conta a história centrada em ideias apenas na obra, ele reflete a posição volitivo-emocional da personagem, não a sua, logo, não se deve analisar a obra a partir da vivência criadora do autor, mas a partir do que ele criou. Quando finalizada, a obra adquire independência do autor, e ele, o criador, independência de si mesmo (o material criativo do autor pode até ter um valor biográfico e adquirir valor estético – mas isso só acontece depois que o material foi iluminado pelo sentido artístico da obra). Na complexa relação entre ambos, o autor não adquire uma posição passiva (essa posição é do personagem), sua posição é ativa e criadora. Somente depois que se compreende a resposta criadora do autor à personagem e o princípio de visão da personagem é que se pode ordenar a definição da forma-conteúdo de suas modalidades. Bakhtin segue fazendo críticas às tendências analíticas, como a biográfica, que compara a visão de mundo da personagem com a do autor, o que é um erro, já que ele coloca suas ideias na boca da personagem porque simplesmente elas fazem parte da construção como um todo. Para ele, a estética da criação verbal ganharia muito se se definisse por uma filosofia estética geral.

Bakhtin (2011) define o *autor* como sendo *um agente ativo do todo acabado*, e a personagem como *sendo um partícipe desse todo acabado*. A personagem, que tem o todo concluído pelo autor, não recebe essa conclusão de sua internalidade, mas de cima, da consciência do autor. Ele, o autor, conhece e enxerga tudo da personagem - mas ele enxerga mais que ela, devido à sua posição privilegiada. A personagem vive de modo cognitivo e ético. O autor guia a personagem e sua orientação ético-cognitiva no mundo essencialmente acabado da existência literária (e ele faz isso com puro interesse artístico) – a objetividade estética incorpora a ético-cognitiva. É importante ressaltar que o todo concludente da obra, previsto pela visão do outro, não ocorre no homem real, só na personagem (pois enquanto reais, na nossa consciência, somos inconclusos. Para que a personagem tenha acabamento deve-se colocar-se de fora dela - lembrando que é de vital importância a relação eu-outro para o desenvolvimento dessas ideias). Um acontecimento estético só se realiza na presença de dois participantes, duas consciências que não coincidem.

Para compreendermos os personagens de *Assombro*, seus discursos e ações, precisamos entender acerca do sujeito que está sendo representado, e, como já havíamos dito, é o sujeito que está inserido em um contexto capitalista neoliberal de consumo. O ponto-chave para o

nascimento do sujeito palahniukiano, segundo Douglas Keesey (2016), é o ano de 1962, ou seja, o ano de nascimento do autor:

Em *Monstros Invisíveis*, Palahniuk escreve que “o futuro terminou em 1962 na Feira Mundial de Seattle.” Este evento viu a construção do Monotrilho e do Space Needle, projeções ousadas de um futuro que nunca aconteceu, mas que deu lugar nos anos subsequentes a um mundo “fixado em poluição, doença, guerra e sofrimento”, de acordo com Palahniuk. Ele usou 1962 para “sugerir aquele 'ponto de inflexão' na vida das pessoas, quando elas ficam desiludidas com seus sonhos.” Somente um autor sintonizado com o lado obscuro das coisas traçaria o fim do futuro de volta ao ano de seu nascimento. (KEESEY, 2016, p. 2 – tradução nossa)

Ou seja, este sonho, o *American Dream*, foi transmutado em pesadelo. O mais curioso é que este tipo de sujeito coincide justamente com a ascensão do neoliberalismo como política econômica. No livro *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico* (2021), organizado por Vladimir Safatle, Nelson da Silva Junior e Christian Dunker, este sujeito é destrinchado. A obra defende que o neoliberalismo não é simplesmente o emprego de uma teoria econômica, mas também de uma psicologia moral, ou melhor, o neoliberalismo “exige a explicitação da economia como uma psicologia moral” (p. 17). E, com base nos seus preceitos psicoideológicos, molda a mentalidade dos sujeitos, gerando e regendo o que os autores denominam *gramática do sofrimento*. Para chegar a tal conclusão, eles buscam desenvolver uma etimologia da teoria e do pensamento neoliberal (desde Adam Smith, Stuart Mill – os formuladores da perspectiva liberal – até chegar à Escola Austríaca, o ordoliberalismo alemão, as transformações da conhecida Escola de Chicago, a implementação do neoliberalismo no Chile na ditadura de Pinochet, até o que ele se tornou nos tempos atuais) ou seja, o que seria o neoliberalismo, quais seus tipos e subtipos. E, não menos importante, e o que mais nos interessa aqui, Safatle, Silva Junior e Dunker desenvolvem uma arqueologia do sujeito neoliberal.

Como modo de gestão dos outros, o neoliberalismo pressupõe um modelo de interação social baseado na dinâmica do mercado:

O neoliberalismo não é apenas uma teoria econômica que acabou por favorecer a financeirização das empresas, o nascimento do capitalismo imaterial, onde o valor da marca pode superar a importância da produção. Ele também não é apenas o reflexo de uma valorização do consumo, como padrão de formação de identidades e como ponto de definição negocial. Ele representou uma nova moralidade que prescreve como devemos sofrer sobre o neoliberalismo, tendo na sua cúspide preferencial a síndrome depressiva. Agora o sofrimento não é mais um obstáculo para o desenvolvimento da

indústria, mas pode ser metodicamente produzido e administrado para aumentar o desempenho e é isso que caracteriza o neoliberalismo no contexto das políticas de sofrimento: individualização, intensificação e instrumentalização. (SAFATLE; SILVA JUNIOR; DUNKER. Org, 2021, p.173)

Partindo disso, podemos levantar a principal tese da obra. Para os autores, o neoliberalismo se define por uma nova (ou outra) política do sofrimento (seja psíquico ou social). E vale ressaltar aqui a diferença do sofrimento do liberalismo para o neoliberalismo: no liberalismo havia o intuito e a lógica de sofrer primeiro para haver, em seguida, uma compensação para este sofrimento. No neoliberalismo este sofrimento é produzido e administrado por ele mesmo, já que se percebeu neste sofrimento grande potencialidade produtiva.

Para os autores, a doutrina neoliberal, a partir do século XX, foi concebida justamente para lidar com os impasses do capitalismo. Logo, sua gênese não pode ser deduzida de maneira abstrata, pois, afirmam eles, ela é resultado das crises reais que a ordem capitalista enfrentava. Todas as teorias desenvolvidas, e que nos apresentam hoje o que é o sistema neoliberal, aplicadas na prática, foram elaboradas em momentos de crise. Estas teorias centram-se no *indivíduo*. A hipertrofia da ação individual chega ao ápice na doutrina neoliberal, cuja expressão mais significativa é a de *capital humano* (desenvolvida pela Escola de Chicago):

Esse conceito implica uma relação a si mesmo marcada pela exigência de autovalorização constante, mediada pela lógica da mercadoria. Num quadro de extrema heteronomia, os indivíduos são alçados a agentes autônomos, capazes de agir livremente para satisfazer seus interesses. Sendo cada um convertido em “capital”, os sujeitos passam a se compreender como empresas submetidas à insegurança típica da dinâmica dos mercados. Em uma sociedade competitiva, os indivíduos comparam e hierarquizam constantemente coisas e pessoas, sendo eles mesmos passíveis de (des)classificação a todo momento. “Especialista dele mesmo, empregado dele mesmo, inventor dele mesmo, empresário dele mesmo: a racionalidade neoliberal pressiona o eu a agir sobre ele mesmo no sentido de seu próprio reforço para seguir na competição. Todas as atividades devem se comparar a uma produção, a um investimento, a um cálculo de custo. A economia se torna uma disciplina pessoal” (Dardot; Laval, 2010, p. 412).

Esse investimento extremo sobre si e suas capacidades aparece, ao mesmo tempo, como plena realização individual e como disciplina inflexível — tomando aqui disciplina em sentido lato. Quando o indivíduo é colocado como centro da dinâmica, na verdade pesa sobre ele com máximo vigor uma lei externa, a lei da valorização do capital. Ao internalizá-la, é o próprio indivíduo que passa a exigir de si mesmo ser um empreendedor bem-sucedido, buscando “otimizar” o potencial de todos os seus atributos capazes de ser “valorizados”, tais como imaginação, motivação, autonomia, responsabilidade. Essa subjetividade ilusoriamente inflada provoca inevitavelmente, no momento de

seu absoluto esvaziamento, frustração, angústia associada ao fracasso e autculpabilização; a patologia típica nesse contexto é a depressão.” A “autonomia”, no sentido de dar a si mesmo o princípio de sua ação, converte-se na mera internalização das injunções do mercado, tal como a “liberdade de empreender”, que envolve “transformar os trabalhadores em empreendedores de suas próprias tarefas. É na figura do empreendedor, no homem empreendedor, que se focaliza a autonomia. O espírito de empresa, a ação de empreender, é a pedra de toque da transformação da gestão de recursos humanos, ou seja, da gestão das relações entre a empresa e seus empregados” (EHRENBERG, 2010, p. 86). (SAFATLE; SILVA JUNIOR; DUNKER. Org, 2021, p.40-41)

O poema sobre Miss América, “Otimização do Produto”, que antecede o conto “Sala Verde”⁶¹, ilustra um pouco o que estamos salientando aqui.

– Estou sempre procurando – diz Miss América – o que
NÃO gostar.
Toda vez que se olha no espelho.
[...]
Ela diz:
– Cada espiada que dou no espelho é como uma pesquisa
de mercado sigilosa.
Ela é sua própria pesquisa de público-alvo.
Avaliando sua fachada numa escala de um a dez.
Todos os dias testando uma nova versão atualizada de si
mesma, o
ela-ponto-cinco.
Sempre atendida para as tendências do mercado.⁶² (PALAHNIUK, 2016, p.64-65)

É justamente esse indivíduo embebido pela lógica neoliberal que é representado artisticamente no romance *Assombro*. Todos os dezenove sujeitos que aceitaram o chamado para participar do suposto retiro, como havíamos afirmado anteriormente, estão fugindo de algo. E é no retiro, livre de qualquer preceito ético e moral, que todas as atrofias culturais serão postas em prática em um grau máximo. Os personagens criam uma segunda história para eles, uma história que garanta fama e sucesso. Para que ela se torne mais factual e verdadeira eles mentem, violentam-se, mutilam-se, canibalizam-se, sabotam-se, competem entre si, cada

⁶¹ Este conto tem como temática a competitividade catalisada pelo pensamento neoliberal em que não há espaço para perdedores, e de como as pessoas, pautadas neste mesmo pensamento, acabam se transformando em produtos vendáveis.

⁶² Aqui também ocorre o mesmo fenômeno paródico-irônico de ataque desmascarador do discurso de Miss América, mas não trataremos dele como fizemos no poema anterior, uma vez que pretendemos nos aprofundar nisso mais à frente.

membro do retiro é um competidor inimigo que deve ser eliminado. O que o seu romance faz, por meio da transgressão, é mostrar artisticamente os males causados pelo capitalismo neoliberal de consumo e as consequências do que se pode considerar uma espécie de atrofia cultural que tal sistema causa no indivíduo. Fazendo uma paródia-travestizante de Chaucer e Sade⁶³, os personagens têm apelidos-títulos que remetem às características marcantes de suas histórias, caracterizando ironicamente os tipos de sujeito que o artista está representando, e sua posição avaliativa diante deles. Defendemos que o autor busca destronar os sujeitos e seus discursos, logo, o discurso satírico-paródico cumpre esta função. Esta posição artística do autor está marcada até nas escolhas (irônicas) dos apelidos dos personagens⁶⁴, todas elas são ridicularizadoras. Ou, como Salieta Volóchinov (2019, p. 131), “a avaliação também é ativa em relação ao objeto do enunciado, ou seja, o personagem. A simples escolha de um epíteto ou de uma metáfora já é um ato avaliativo ativo [...]”. Os personagens possuem um título social seguido de uma marca indicativa de sua condição, de sua falta, de seu crime, de seu pecado ou de sua ação, que tomará forma nos contos. Eles são:

Tabela 2 – Nomes dos personagens

Original	Tradução de Paulo Reis	Tradução de Érico Assis
Saint Gut-Free	Santo Estripado	São Sem-pança
Mother Nature	Mãe Natureza	Mãe Natureza
Miss America	Miss América	Miss América
Lady Baglady	Madame Mendiga	Lady Mendiga
The Earl of Slander	Conde da Calúnia	Conde Calúnia
Brandon Whittier	Senhor/Brandon Whittier	Sr./Brandon Whittier
The Duke of Vandals	Duque dos Vândalos	Duque dos Vândalos
Mrs. Clark	Senhora Clark	Sra. Clark
Director Denial	Diretora Negação	Diretora Negação
Reverend Godless	Reverendo Sem-Deus	Reverendo Ímpio
The Matchmaker	Alcoviteiro	Casamenteiro
Sister Vigilante	Irmã Vigilante	Irmã Justiceira
Chef Assassin	Cozinheiro Assassino	Chef Assassin

⁶³ “Contos da Cantuária” e “Os 120 dias de Sodoma”.

⁶⁴ Note que somente dois personagens não recebem apelidos caricatos marcantes como os outros. Sendo evocados apenas por um título (prônimo de tratamento) de marcação social e o sobrenome: Senhora Clark e Senhor Whittier.

Comrade Snarky	Camarada Quimera	Camarada Escárnia
Agent Tattletale	Agente Alcaguete	Agente Fuxico
The Missing Link	Elo Perdido	Elo Perdido
The Countess Foresight	Condessa Antevisão	Condessa da Antevidência
The Baroness Frostbite	Baronesa Congelada	Baronesa Congelada
Miss Sneezzy	Senhorita Espirro	Miss Espirro

Analisemos os três personagens que são os protagonistas dos contos do nosso recorte analítico e observemos esses sujeitos atrofiados. São Sem-pança, de “Tripas”, possui um tremendo ressentimento com sua família, principalmente pelos valores, descaradamente hipócritas, que constroem o núcleo familiar do qual ele faz parte — valores, não nos esqueçamos, neoliberais. Sem-Pança nutre um ressentimento, uma “odiosidade” de sua família e seus valores. Sua atrofia, além de física, é espiritual e fica muito bem marcada em sua estadia no retiro de escritores⁶⁵. O poema que apresenta o personagem reflete muito bem a raiva, principalmente quando associa os membros de sua família a santos, numa comparação ambigualmente irônica. E o narrador, como sempre, assumindo o discurso indireto ou indireto livre corrói o falso moralismo:

Monumentos

Um poema sobre São Sem-Pança

– Esse é o emprego que eu larguei para vir para cá – diz
Sem-Pança. – E a vida de que desisti.
Ele dirigia um ônibus turístico.

São Sem-Pança no palco, com os braços cruzados – tão magro
que suas mãos se tocam no meio das costas.
Lá está São Sem-Pança, só uma demão de pele sobre o esqueleto.
Suas clavículas saltam do corpo, grandes como guidões.
Suas costelas aparecem por baixo da camiseta branca, e é o cinto – não a bunda – que mantém a calça jeans no lugar.

No palco, em vez do refletor, o fragmento de um filme:
as cores de casas e calçadas, placas de trânsito e carros estacionados
limpam seu rosto. A máscara do tráfego. Vans e caminhões.

⁶⁵ O personagem adquire um distúrbio alimentar que está fortemente marcado no romance, um distúrbio que o prejudica, pois ele não possui mais um aparelho digestivo completo, além de tornar-se um viciado em masturbação.

Ele diz:

– Aquele emprego, o do ônibus turístico...

Eram só japoneses, alemães, coreanos, todo mundo com inglês de segunda, agarrando livrinhos de conversação numa das mãos, sorrindo e assentindo para tudo que ele dizia no microfone enquanto conduzia o ônibus, dobrando esquinas, descendo ruas, passando por casas de artistas de cinema ou palcos de assassinatos sangüinolentos, apartamentos onde astros do rock tiveram overdose.

Todos os dias a mesma excursão, o mesmo mantra de homicídios, artistas, acidentes. Lugares onde tratados de paz foram assinados. Onde presidentes passaram a noite.

Até o dia em que São Sem-Pança para diante de uma casa grande, com cerquinha branca, um desvio para conferir se o Buick de quatro portas de seus pais está lá, se ainda é lá que os dois moram, e vê um homem caminhando pelo quintal com o cortador de grama.

Então, ali, com seu microfone, o santo diz à sua carga no ambiente refrigerado:

– Este é São Mel.

E seu pai, forçando a vista para enxergar pelas janelas escurcidas do ônibus.

– O Santo Padroeiro da Vergonha e da Raiva – diz Sem-Pança.

Depois daquele dia, a excursão passou a incluir “O Altar de São Mel e Santa Betty”;

Santa Betty, no caso, a Santa Padroeira da Humilhação Pública.

Estacionado diante do condomínio da irmã, São Sem-Pança aponta para

um andar alto. Lá em cima, o altar de Santa Wendy.

– A Santa Padroeira do Aborto Terapêutico.

Estacionado na frente do próprio prédio, ele diz aos passageiros do ônibus:

– Este é o altar de São Sem-Pança.

O santo em si, o peito estufado, os lábios de borracha, a camisa larga,

o reflexo no retrovisor ainda menor.

– O Santo Padroeiro da Masturbação.

Enquanto cada assento do ônibus, balançando a cabeça, inclinando o pescoço, se estica para ver

uma coisa divina. (PALAHNIUK, 2016, p. 17-19 – destaque nosso)

Sobre Lady Mendiga, a personagem rica e entediada, já demos um panorama suficiente quando analisamos alguns aspectos de seu discurso, que será retomado no terceiro capítulo quando trataremos do léxico. Mas acrescentemos aqui alguns aspectos desse sujeito neoliberalizado. A personagem, como bem vimos, não tem uma preocupação real com o outro⁶⁶, para ela o que importa é maximizar as experiências e as sensações, já que o dinheiro otimizou tudo em sua vida: “Meu finado marido e eu éramos especialistas em tédio. [...] Posso contar a vocês o que gente rica e entediada faz pra matar o tempo...” (PALAHNIUK, 2016 p. 85). O dinheiro lhe traz uma falsa liberdade, já que a torna amplamente paranoica, jogando-a numa “lógica de condomínio”⁶⁷ (DUNKER, 2015) e após os fatos narrados em seu conto, essa paranoia se intensifica e ela passa a ter mania de perseguição: “‘Packer’, diz Lady Mendiga a seu diamante, ‘tem alguma coisa presa aqui com a gente.’ Baixando a voz, quase sussurrando, ela pergunta ao diamante: ‘É você?’” (p.79).

Já Diretora Negação, como também veremos mais à frente, já perdeu completamente a percepção da humanidade do outro. Ela emprega mais valor ao gato que carrega por todos os lados – uma versão humanizada de sua ex-colega de trabalho – do que às pessoas: “‘Continuem alimentando esse gato’ diz Miss América ‘que ele vai ser nosso jantar de Ação de Graças. ‘Não fale isso nem de brincadeira’ diz Diretora Negação, coçando a barriga gorda do gato. ‘Corinha é minha *neném*...’” (PALAHNIUK, 2016, p.193). Não estamos dizendo que é ruim ter apego a animais de estimação, mas que a relação exagerada de Diretora Negação com a gata humanizada é extremamente patológica. Em certo momento da narrativa a gata desaparece e é encontrada, capítulos depois, morta: “A essa altura, Diretora Negação já nos seguiu do seu camarim. Ela chega bem a tempo de ver o crânio cheio de dentinhos, a carne que alguém arrancou até o osso e que a privada cuspiu. Gravada na coleira, uma plaquinha diz ‘Srta. Cora’ (p. 345). Negação culpa Miss América, que está grávida, pois ela, a todo momento, ameaçava comer o animal caso as coisas ficassem muito extremas⁶⁸. Negação então passa a perseguir América na esperança de se vingar. Quando Miss América está aparentemente a ponto de dar à luz, fraca e vulnerável, Diretora Negação a tortura psicologicamente. Esses são alguns dos sujeitos de *Assombro*.

⁶⁶ Vale ressaltar que Mendiga transforma o falecido marido em jóia e o carrega por toda parte em um anel.

⁶⁷ Conceito que vai tratar do autoenclausuramento higienista que tem como intuito afastar o outro que é visto como um pretenso inimigo.

⁶⁸ Ressaltamos que todo o sofrimento passado dentro do retiro foi criado por eles, até a falta de alimento.

E aqui chamamos a atenção para a importância que há, para a composição do estilo, como bem salientamos anteriormente, a inter-relação entre o autor-criador/personagem/leitor para a criação artística do personagem. Ainda no âmbito da estilística, Bakhtin (2011) conceitua mais uma nuance do estilo: “Chamamos de *estilo à unidade* de procedimentos de enformação e acabamento da personagem e do seu mundo e dos procedimentos, por estes determinados, de elaboração e adaptação (superação imanente) do material” (p. 186). O autor afirma que existem duas condições para a unidade do estilo:

1. A unidade segura do estilo só é possível onde existe unidade de tensão ético-cognitiva da vida, indiscutibilidade do antedado guiado por ela.
2. A indiscutibilidade e a convicção da posição de distanciamento, o lugar sólido e inquestionável da arte no conjunto da cultura.

Para ele, ambas as condições apresentadas estão ligadas entre si e se intercondicionam (2011, p. 187). Ele diz que: “O grande estilo abarca todos os campos da arte ou não existe, pois ele é, acima de tudo, o estilo da própria visão de mundo e só depois é o estilo da elaboração do material” (p. 187). No que se refere ao mundo estético, à tradição, aos estilos de época etc., o pensador chama a atenção para o fato de que o mundo estético é construído por crises e embates (seja de tradição, seja de autoria, seja de valores ético-cognitivos, seja de conteúdo), fazendo com que a cultura estética seja “uma cultura de fronteiras e por isso pressupõe um clima caloroso de profunda confiança que abarque a vida” (p.188). Ainda sobre o estilo, diz:

O estilo como quadro único e acabado da imagem externa do homem: a combinação do homem exterior, da sua roupa, das suas maneiras com o ambiente. A visão de mundo constrói as atitudes (sendo que tudo pode ser compreendido por dentro como atitude), dá unidade à orientação semântica progressiva da vida, unidade de responsabilidade, unidade de sobrepujança, de si mesmo, de superação da vida por si mesma; **o estilo dá unidade à imagem externa transgrediente do mundo, ao seu reflexo externo, à orientação para fora, às suas fronteiras (elaboração e combinação de fronteiras. A visão de mundo constrói e unifica o seu ambiente.** (2011, p. 189 – destaque nosso)

Pensando nesses fatores, e levando em consideração a tensão ético-cognitiva também responsável pela composição do estilo do artista, devemos salientar uma marca característica das obras de Palahniuk: seu engajamento com a busca pela liberdade. Mas não a falsa liberdade que a ideologia neoliberal oferece, mas sim, conforme David MacCracken, pautado em Slavoj Žižek, *uma liberdade que desprenda os sujeitos das amarras ideológicas que os aprisionam,*

pois “o desejo de uma pessoa de transgredir, de infringir a lei ou agir contra regras, proporciona a oportunidade de liberdade da ideologia repressiva” (2020, p. 51 – tradução nossa). Nos seus romances os personagens estão sempre em busca de algum tipo de liberdade, e elas agem para isso:

Em outras palavras, um personagem percebe que um sistema que foi considerado verdadeiro é exposto como falso, uma revelação de que o que antes era sagrado está cheio de falhas e inconsistências. O resultado é frequentemente, como no caso dos personagens de Anderson, alienação e desconexão, mas o efeito poderia estimular um personagem a retaliar aqueles por trás do sistema.

[...]

A maioria dos principais personagens de Palahniuk experimentam algum grau de discordância ideológica, uma desconexão entre o que eles acham que devem acreditar e o que realmente acreditam. Quando reconhecem a falsidade no que uma vez perceberam como verdade, ou têm uma epifania que os move em direção a uma ação positiva, assumindo o comando de seus próprios destinos, ou, como Žižek afirma, eles permanecem exatamente onde estão, apenas esperando que tudo dê certo para o melhor. (MACCRACKEN, 2020, p. 52 – tradução nossa)

O último caso, o de se permanecer onde está, é o que ocorre em *Assombro*: os participantes do retiro, com exceção de duas personagens (Senhora Clark e Miss Espirro), não querem se libertar, eles querem as possíveis “benesses” (e isso sob muitas aspas) que o capitalismo pode oferecer a eles:

Dane-se a ideia de criar uma história original. Não há por que escrever uma falsa ficção. Exige empenho demais, e a recompensa não vale a pena.

Ainda mais dividido entre dezessete. Os royalties. Em dezesseis, subtraindo a condenada Miss Espirro.

Todos nós, em silêncio, dando a ordem para ela: *Tussa*.

Anda, morre logo.

Não, quando os outros se mandaram daquele encontro no café, nós éramos os espertos. Sim, parecia um investimento doido que só podia acabar mal, mas, oras – *parecia um investimento doido que só podia render muita grana.*

Todos nós ali sentados, em silêncio, dando a ordem para Miss Espirro: *Tussa*.

Todos nós, torcendo para ela nos ajudar a conquistar fama.

Por isso Reverendo Ímpio cortou a fiação de todos os alarmes de incêndio. Bem na hora em que entramos. Pelo menos foi o que ele contou a Casamenteiro. Ímpio aprendeu essas coisas de fiação quando era milico, e Elo Perdido ajudou segurando a lanterna. Por descargo de consciência, conferiram as linhas telefônicas. As que eles encontraram funcionando, Elo Perdido e seus músculos peludos arrancaram da parede.

Por isso Condessa da Antevidência enfiou os dentes dos garfos de plástico em cada fechadura e quebrou. Para não ter como ninguém usar uma chave. Para o caso de seu oficial de condicional conseguir rastreá-la pelo bracelete. **Não,**

ninguém ali queria ser salvo... ainda não. (PALAHNIUK, 2016, p. 113-114 – destaque nosso, grifos do autor)

E o que vamos presenciando no retiro é horivelmente indescritível. São atos e atitudes monstruosas, mas sempre contra si próprios. Eles são seus próprios algozes. Essa é a grande tese que o senhor Whittier, mentor e organizador do retiro, quer provar. Mas não só provar, ele quer mostrar para os participantes uma outra saída. Para Whittier, o grande e principal ideólogo do romance, nós, como seres humanos, somos viciados em dor e sofrimento, pois não suportamos o tédio que é viver:

– Qualquer apelo à paz mundial é uma mentira – dizia o Sr. Whittier. – Uma mentira linda, muito linda.
Só mais uma desculpa para lutar.
Não, nós adoramos a guerra.
Guerra. Fome. Epidemias. É a rota mais veloz para o esclarecimento.
– É sinal de uma alma muito, muito jovem – dizia o Sr. Whittier – tentar consertar o mundo. Tentar e salvar qualquer um de sua cota de desgraça.
Sempre amamos a guerra. Nascemos sabendo que a guerra é o motivo pelo qual estamos aqui. E amamos epidemias. Câncer. Amamos terremotos. Nesse parque de diversões que chamamos de planeta Terra, o Sr. Whittier diz que adoramos incêndios florestais. Vazamentos de petróleo. Assassinatos em série.
Amamos terroristas. Sequestradores. Ditadores. Pedófilos.
Meu Deus, como amamos as notícias de TV. As imagens de gente enfileirada ao lado de uma vala gigante, aguardando os tiros do pelotão de fuzilamento. As fotos lustrosas na revista, de pessoas cujo cotidiano foi despedaçado por homens-bomba. Os boletins do rádio sobre engavetamentos na via expressa. Deslizamentos de terra. Navios afundando.
Com as mãos trêmulas de telegrafar o ar, o Sr. Whittier dizia:
– Amamos acidentes aéreos.
Adoramos poluição. Chuva ácida. Aquecimento global. Fome.
Não, o Sr. Whittier não fazia ideia...
[...]
[...] o Sr. Whittier dizia:
– No fundo, todos adoramos torcer contra o time da casa.
Contra a humanidade. Somos nós contra nós. Você, vítima de si mesmo.
Adoramos a guerra porque é o único jeito de encerrar nosso trabalho aqui. A única maneira que teremos de encerrar nossas almas aqui na Terra: a grande usina de processamento. A máquina de lapidar. Através da dor, da raiva e do conflito, é o único caminho. Até o quê, não sabemos. (p. 131-134)

Este é Brandon Whittier, um dos grandes personagens ideólogos criados por Palahniuk. Em todas suas produções artísticas há sempre um ideólogo principal, que espalha sua “ideia”, fazendo com que ela ecoe por toda a obra. Muitas das vezes eles surgem sempre com pensamentos transgressores, parecem ser parentes próximos dos ideólogos dostoievskianos, tais como Ivan Karamázov, Stavróguin, Kirílov e Raskólnikov. Alguns dentre os personagens

ideólogos palahniukianos, como o Sr. Whittier em *Assombro*, usam a mesma metáfora de liberdade: a narrativa do antigo testamento sobre os escravizados israelenses atravessando o deserto rumo à terra prometida⁶⁹:

– Foi por isso que Moisés conduziu as tribos de Israel pelo deserto...
Porque aquelas pessoas tinham vivido gerações como escravos. Porque aprenderam a ser inúteis.
Para criar uma raça de mestres a partir de uma raça de escravos, disse o Sr. Whittier, para ensinar um grupo controlado a controlar a própria vida, Moisés teve que ser um cuzão. (p. 58-59)

É a luta pela libertação das ideologias dominantes que são elaboradas para controlar os sujeitos, suas vidas, seus pensamentos, seus corpos. O sujeito palahniukiano, independentemente da forma, e quase sempre por meios transgressores, deve emancipar-se.

2.6 Sr. Whittier, nosso deus, nosso diabo: o personagem ideólogo palahniukiano

Para tratar de Brandon Whittier, voltemos a uma característica já levantada anteriormente sobre um dos aspectos essenciais da personagem romanesca, seu caráter *ideológico*. É importante tocarmos nesta questão não somente para tratar deste personagem em específico, mas porque tal particularidade se aplica a todos os personagens da obra. Destacamos aqui Whittier por sua característica peculiar de ser aqui, em *Assombro*, o grande ideólogo de toda a obra. Como dissemos anteriormente, ele possui uma ideia e a coloca à prova na elaboração do retiro de escritores, mesmo que em seu íntimo ele queira provar o oposto e buscar uma alternativa B, uma outra saída⁷⁰. Aliás, dentro do retiro, os outros personagens se movimentam a partir dessa ideia, mesmo que para caminhos opostos.

Brandon Whittier é um personagem um tanto quanto curioso e complexo. Ele é auxiliado pela Senhora Clark, que, por ironia, foi para o retiro de escritores para tentar compreender o que aconteceu com sua filha Cassandra⁷¹. Ele é tomado por um prisma de diferentes metáforas e analogias. Ele não é a priori um algoz, ele é transformado em um, no enredo criado pelos

⁶⁹ É o caso de Adam, de *Sobrevivente* e Tayler Durden, em *Clube da Luta 2*.

⁷⁰ Apesar de Zanini (2012) acreditar que os motivos de Whittier organizar o retiro sejam ocultos e misteriosos, nós acreditamos, pautados neste caráter ideológico da personagem romanesca, ainda mais defendendo ser Whittier o grande ideólogo do romance, ser este o intuito da elaboração do retiro: colocar em prática sua ideia.

⁷¹ Cassandra, após participar de uma edição anterior do retiro, perde o gosto pela vida, sendo assassinada pela própria mãe, que não suporta ver a filha como uma espécie de autômato.

personagens. No caso do retiro, elas são seus próprios algozes. Assim como, após a aparente morte de Whittier, o posto de demônio é passado para a Senhora Clark: “Sr. Whittier, nosso vilão, nosso mestre, nosso diabo, quem amamos e idolatramos por nos torturar, suspira” (PALAHNIUK, 2016, p. 116). Aliás, a construção de Whittier está completamente relacionada às imagens do corpo grotesco da cultura popular. Ele é completamente ambivalente, mas já não é o corpo grotesco da Idade Média e do Renascimento.

O nosso principal ideólogo é descrito como um idoso de estatura diminuta e fragilizado, mas, no desenrolar do enredo, descobrimos que ele é um garoto de 13 anos⁷² com progéria, uma síndrome rara que faz com que as pessoas envelheçam mais rápido⁷³, que enriqueceu dando golpes em mulheres de classe média-alta, chantageando-as. Ou seja, Whittier é um pré-adolescente, que se passa por idoso, em busca de entender melhor a vida, mas, além de qualquer coisa, busca se conectar a uma comunidade, fazer parte de uma coletividade, que é praticamente impossível nos moldes dos valores neoliberais:

Igual às moças voluntárias, tínhamos caído na armadilha de um garoto em corpo de velho. Um garoto de 13 anos morrendo de velhice. A parte de a família tê-lo abandonado: aquilo era verdade. Mas Brandon Whittier não ia mais morrer ignorado e sozinho.

E, da mesma forma que ele havia trepado com uma anja atrás da outra, aquele não era seu primeiro experimento. Não fomos seus primeiros ratinhos de laboratório. E, até uma daquelas manchas voltar para assombrá-lo, ele nos disse, não seríamos os últimos. (PALAHNIUK, 2016, p.152)

Para tal busca por sentido e conexão, ele elabora essa experiência, ou seja, o suposto retiro de escritores, para observar o comportamento humano. Mas, para sua infelicidade, o fim é sempre o mesmo: as pessoas se autodestroem. Ao fim do romance, parece haver uma esperança para Whittier – esperança sim, pois, se algum dos participantes consegue se livrar desse ciclo de dor e destruição, há, para ele, uma esperança. É o caso da personagem Miss Espirro (Miss Sneezy), uma das sobreviventes do retiro. O fato curioso é que, diferentemente dos outros personagens, Espirro esteve isolada do mundo e sua maquinação social, talvez por isso ela opte por uma outra saída, por não estar tão contaminada pela ideologia neoliberal quanto seus colegas. Assim como Whittier, é alguém que viveu na mais completa solidão e que está

⁷² Seus personagens “infantis” costumam ter sempre essa faixa de idade, tal como Madison Spancer, Pigmeu e outros. Ele não ignora nenhuma característica da pré-adolescência, principalmente a questão da sexualidade.

⁷³ Crianças com progéria estão espalhadas pela obra do autor. É uma imagem usada frequentemente por ele.

em busca de algum tipo de conexão e liberdade, que não aquela experimentada pelos participantes do retiro:

Mais uma vez, o Sr. Whittier se inclina para oferecer a mão manchada a Miss Espirro. Ele diz:

– Posso lhe dar todo amor que desejar. Se você puder superar nossa diferença de idade.

[...]

– Você não vai nos salvar. Vamos ficar aqui até sermos encontrados.

Sempre fazemos assim, diz o Sr. Whittier. Pelo mesmo motivo que os filhos dos filhos dos filhos dos nossos filhos sempre enfrentarão guerra, fome e pestilência. Porque amamos a dor. Amamos o drama. Mas nunca, nunca vamos admitir isso.

[...]

E São Sem-Pança diz:

– Ele não ama você. – Santo, seu rosto não passa de dentes e olhos quando ele fala: – Whittier só quer destruir o que sobrou do mundo.

Ainda estendendo a mão para Miss Espirro, Sr. Whittier balança a chave na outra mão, dizendo:

– Vamos?

Se pudermos perdoar o que fizeram conosco...

Se pudermos perdoar o que fizemos com os outros...

Se pudermos deixar todas as nossas histórias para trás. De nós sermos vilões ou vítimas.

Só assim talvez possamos salvar o mundo.

Mas ficamos ali, sentados, esperando sermos salvos. Enquanto ainda somos vítimas, esperando sermos descobertos em meio ao sofrimento.

Balançando a cabeça e estalando a língua, o Sr. Whittier diz:

– Seria tão ruim assim? Sermos as últimas pessoas no mundo? – Sua mão escorrega, envolve com força os dedos flácidos de Miss Espirro. – Por que o mundo não pode terminar do mesmo jeito que começou?

E ele ajuda Miss Espirro a ficar de pé. (p. 478-479)

A disfuncionalidade do sujeito neoliberal está posta no retiro, logo, os personagens não querem a salvação, o autoperdão, a liberdade. Eles almejam ser salvos, acomodaram-se com a própria loucura, com o mal e com quem o pratica.

É como se Palahniuk, em 2005, olhasse tudo o que aconteceu até o momento, de sua posição “privilegiada” de autor-criador — pois não podemos nos esquecer que ele fala do centro do furacão do capitalismo neoliberal de consumo, os Estados Unidos—, e, por meio da transgressão, abrisse para o futuro um vislumbre dos possíveis encadeamentos das mazelas apresentadas no romance. Sugerimos um exercício reflexivo, ao terminar o romance: pare e veja aonde chegamos enquanto civilização; como está o mundo hoje, regido pelos moldes de um capitalismo neoliberal? O que é narrado em *Assombro* parece tão absurdo agora?

O romance termina justamente no momento em que o restante dos integrantes impede que Miss Espirro saia do retiro, assassinando-a e arrastando-a para o escuro, enquanto Whittier se desespera ao ver a única pessoa que poderia compreendê-lo ser destruída. Parece um fim totalmente desesperançoso, e aqui poderíamos concordar com os críticos que acusam Palahniuk de niilismo em demasia. Mas, como dissemos, ele é do tipo nietzschiano, que busca a superação desse mesmo niilismo. A comprovação disso é o conto que fecha o romance, “Obsoletos”, sua versão palahniukiana para *O sonho de um homem ridículo* dostoiévskiano. Praticamente todas as obras de Chuck Palahniuk terminam com uma brisa morna de esperança, com exceção de *Assombro*, pois a alma dos participantes do retiro já está completamente contaminada, num estágio avançado de atrofia, não há mais saída para eles.

Diferentemente dos personagens ideólogos dostoiévskianos tratados por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013), em Palahniuk, as ideias de seus personagens não seguem impunes e intocáveis, entoando livremente à maneira polifônica, ou seja, as vozes palahniukianas não possuem equipolência. Tampouco ele as condena ou comenta abertamente, tal qual faz, por exemplo, Tolstói. Não, ele tem outro método para lidar com essas vozes, e este tratamento está relacionado com o forte emprego parodístico-travestizante, irônico e satírico aplicado artisticamente.

Voltemos a “O falante no romance”, quarto capítulo de *A teoria do romance I: a estilística* (BAKHTIN, 2015), pois ele é essencial para reforçarmos a questão-chave de suma importância para compreender o romance como gênero literário. Para que isso fique mais claro, precisamos ressaltar mais uma vez que uma das peculiaridades importantes do gênero romanesco é que o homem no romance é essencialmente um falante – o romance precisa de falantes que tragam sua palavra ideológica: “O objeto fundamental, ‘especificador’ do gênero romanesco, que cria sua originalidade estilística, são o falante e sua palavra” (p. 124). Ou seja, em seu romance, Chuck Palahniuk está representando artisticamente diferentes tipos que entoam sua própria palavra, e ele as representa com diferentes fins artísticos. Para que isso fique um pouco mais claro, distingamos as vozes presentes no romance e analisemos como se dá a constante luta de vozes em *Assombro*.

2.7 As vozes e os discursos em *Assombro*

O romance, como bem sabemos, está povoado por uma diversidade de vozes, cada uma com seu estilo, tom, discurso, valores, pensamentos, especificidades e visões de mundo – as

vozes dos personagens. Além disso, há também a voz do narrador, um narrador que não é especificado, amplamente onisciente, e extremamente ambíguo e complexo, pois ele se coloca como participante do retiro, que presencia tudo o que acontece, mas não é nomeado. Se é um dos participantes, não temos como saber. Só sabemos que é um “eu” que narra na primeira pessoa do plural (nós)⁷⁴:

Era para ser um retiro de escritores. Era para ser seguro.
 Uma colônia de autores isolada, onde poderíamos trabalhar
 sob os cuidados de um velho muito velho e moribundo
 chamado Whittier, até que não era mais.
 E deveríamos escrever poesia. Poesia bonitinha.
 Essa turma, os alunos talentosos, três meses trancados
 longe do mundo comum. (PALAHNIUK, 2016, p. 7)

Mas devemos também chamar a atenção para o narrador (ou narradores) dos contos, pois eles são diversos, utilizando de diferentes técnicas e táticas narrativas. Dentre todas estas técnicas, a mais interessante, e a que mais é característica da literatura de Chuck Palahniuk, é a do uso do pronome “você” (you). Nas obras de Palahniuk o uso de “você” possui diferentes funções⁷⁵, mas a principal delas é a de aproximar o leitor, seduzi-lo, torná-lo partícipe da obra, fazer com que ele se sinta acolhido e especial. Aquele que narra, chamando o leitor por “você”, dialoga com ele, mas, antes de mais nada, torna-o cúmplice, causando no leitor um efeito empático, e ele é colocado à força numa posição de alteridade. Para ficarmos em um exemplo, o efeito incômodo causado pelo conto “Tripas” torna-se mais intenso justamente graças a essa estratégia. O leitor passa a sentir toda a angústia e desespero relatado no conto:

Se [**você**] quiser sentir como é o intestino, compre aquelas camisinhas de pele de carneiro. Puxe uma e desenrole. Encha de manteiga de amendoim. Pode untar com vaselina e deixar embaixo d'água. Depois tente rasgar. Tente partila ao meio. É muito resistente. E borrachenta. E tão viscosa que não dá pra segurar direito.

⁷⁴ Zanini (2017) associa o uso do nós à tradição do gótico contemporâneo: “Apesar da importância que Palahniuk dá ao pronome “você” em sua obra, é o “nós” que constitui a voz narrativa de *Assombro*, romance que narra a história de um grupo de escritores que se recolhe em um retiro. O “nós” narrativo acaba paradoxalmente se referindo a todos enquanto não se refere a alguém específico. A articulação da obra de Palahniuk com o gótico proposta neste ensaio começa justamente com o “nós”, pronome utilizado por Steven Bruhn no título de seu ensaio *Contemporary Gothic: Why We Need It* (ou *Gótico Contemporâneo: Por que precisamos dele*) (p. 52). “Da pedagogia desumanizadora, ou o que Palahniuk aprendeu com Sade”. In: **As nuances do gótico**: do setecentos à atualidade.

⁷⁵ Para mais especificidades do uso do “você”, ver o trabalho de Joshua Parker “Where you’re supposed to be: apostrophe and Apocalypse in Chuck Palahniuk” (2009) sobre os diferentes usos deste pronome e seus efeitos expressivos.

Camisinha de pele de carneiro é intestino puro.
 Agora **você** sabe com o que eu tô lidando.
 Se **você** soltar um segundo, [**você**] fica sem as tripas.
 Se nadar até a superfície pra respirar, [**você**] fica sem as tripas.
 Se não nadar, [**você**] se afoga.
 A opção é morrer agora ou morrer daqui a um minuto. (2016, p. 28 – destaque nosso)⁷⁶

A troca de posição dos narradores entre primeira, segunda e terceira pessoa, elemento constante no romance e em suas obras, faz parte da arquitetônica do artista, é puramente proposital. Em *Assombro* esta técnica é amplamente explorada. Num primeiro momento, o narrador narra de seu ponto de vista os acontecimentos, em seguida, sem aviso prévio, nos vemos acompanhando a narração a partir de outra posição, a da experiência do personagem e, quando menos esperamos, estamos participando da narrativa, ele nos insere nela. São as “texturas” narrativas, como afirma Zanini (2012):

De muitas maneiras, é um dos trabalhos mais inovadores da lista de Palahniuk: pela primeira vez, sua história não possui um número reduzido de personagens principais - há dezenove escritores, incluindo Whittier e Sra. Clark; não existe apenas um enredo, uma vez que *Assombro* é, como observa o título, um "romance de histórias" - daí a necessidade de diferentes texturas narrativas; e, finalmente, a voz narrativa, que é um "nós" indefinido. Todos os dezenove caracteres são mencionados por esse "nós", não deixando a possibilidade de um dos escritores ser o narrador oficial de *Assombro*, e acrescentando um interesse extra à narrativa. (p.31-32 – tradução nossa)

No conto “Tripas”⁷⁷, por exemplo (mas também presente em todo o romance), as vozes narrativas vão se intercalando:

1ª pessoa:

“Ouço as batidas do meu coração ressoarem nos ouvidos, fico lá embaixo até pontinhos de luz começarem a surgir na minha visão. Minhas pernas se esticam, a parte de trás de cada joelho roçando

⁷⁶ “**You** want to feel your intestines, go buy a pack of those lambskin condoms. Take one out and unroll it. Pack it with peanut butter. Smear it with petroleum jelly and hold it underwater. Then try to tear it. Try to pull it in half. It’s too tough and rubbery. It’s so slimy you can’t hold on. A lambskin condom, that’s just plain old intestine. Now, **you** can see what I’m up against. **You** let go for a second, and **you’re** gutted. **You** swim for the surface, for a breath, and you’re gutted. **You** don’t swim, and you drown. It’s a choice between being dead right now or a minute from right now.” (2005, p. 19)

⁷⁷ Neste trabalho, quando analisamos um conto ou um poema presentes no romance, salientamos que não os tomamos separadamente do conjunto, pois, como defendemos aqui, eles fazem parte do todo e não podem ser vistos separadamente do restante da obra.

no fundo. Meus dedos do pé começam a ficar azuis, e os dedos da mão se enrugam de tanto tempo na água.

Então eu deixo rolar. Começam a brotar as grandes bolhas brancas. As pérolas.”

Aí eu preciso de ar. Mas quando vou dar o impulso, não consigo. Não consigo botar o pé no chão. Minha bunda tá grudada. (PALAHNIUK, 2016, p. 26-27)

2ª pessoa

“Enfim... mesmo que você seja russo, quem sabe um dia vai querer os dentes lá naquele lugar.

Caso contrário, o que dá pra fazer é: se contorcer. Você prende um cotovelo atrás do joelho e puxa aquela perna até o rosto. Então morde e rasga o próprio cu. Sem ar, você morde qualquer coisa pra conseguir respirar de novo”. (p. 29)

3ª pessoa

“Então, esse meu amigo, ele compra leite, ovos, açúcar e uma cenoura. Os ingredientes pra fazer um bolo de cenoura. E vaselina.

Como se estivesse indo pra casa meter bolo de cenoura no cu.

Lá, ele esculpe a cenoura até fazer uma arma sem ponta. Besunta ela toda e enfia no cu. E... nada. Zero orgasmo. Nada acontece, fora a dor.

Aí, o cara, a mãe dele grita: jantar. Ela diz pra ele descer naquele instante.

Ele tira a cenoura e esconde aquele troço nojentoso, pegajoso, na roupa suja, debaixo da cama.

Depois do jantar, ele vai procurar a cenoura, mas sumiu. Toda a roupa suja dele; enquanto ele jantava, a mãe juntou tudo pra lavar. Não tinha como ela não achar a cenoura, moldada com uma faquinha da sua cozinha, ainda lustrosa de vaselina. E fedida.” (p.21)

Isso se dá pela relação que o autor quer ter com o leitor. Há um alto grau dialógico em toda a criação, Palahniuk conhece a complexa trilha da produção artística. Quem mais importa para ele é o leitor, sua maior preocupação é com ele, com o que ele vai pensar, avaliar e sentir:

Então, se você fosse meu aluno, eu lhe diria para ouvir seu corpo enquanto escreve. Observe como sua mão sabe quanto café resta com o peso da xícara. Conte suas histórias não apenas através dos olhos e da mente de seus leitores, mas através de sua pele, seu nariz, suas entranhas, a planta de seus pés. (PALAHNIUK, 2020, p. 75-76 – tradução nossa)

A literatura palahniukiana não almeja se tornar canônica ou acadêmica. Aliás, o próprio autor salienta que o que ele escreve é para ser lido e descartado logo em seguida, nunca foi um intuito seu ir parar no mundo acadêmico. E para tocar o leitor, como bem vimos, toda

provocação é bem-vinda. Sua escrita é chocante, seus temas também, a forma com que ele lida com as histórias, como narra, como as apresenta, constrói as imagens presentes: violência, absurdos, vocabulário chulo, vulgaridade, personagens insanos de atitudes insanas, o nojo, a repulsa.

Mas, voltemos a algo que levantamos anteriormente: o desconforto causado no leitor por algumas atitudes e discursos presentes nas obras. No caso de *Assombro*, todo o romance nos traz uma enorme ambiguidade. Há, aparentemente, uma superficial falta de julgamento moral por parte do narrador. Vemos os personagens falando coisas horríveis, fazendo coisas horríveis, e, com essa “dança das cadeiras” das vozes narrativas, o leitor pensa: mas ele concorda com isso? Seria Palahniuk um misógino? LGBTQIfóbico? Racista? O leitor pode às vezes questionar aos berros “porque você não fala nada sobre isso!?”. Ao mesmo tempo, como relatamos no capítulo anterior, afirmam ou acusam Palahniuk de ser niilista, um romântico, um pessimista, enfim, tentam encaixar o autor em alguma categoria. No que tange a essas características, concordamos com David MacCraken (2020):

Palahniuk não é sexista, mas também não é feminista. Uma reminiscência da famosa declaração transcendentalista de Ralph Waldo Emerson na *Nature* de que ele, como um globo ocular transparente, nada mais é do que um vê tudo, Palahniuk mantém a postura de camaleão ideológico. Ao contrário do que afirmam os críticos, Palahniuk não é nem niilista, nem romântico, nem humanista, nem o protótipo literário de qualquer outra ideologia. Na verdade, Palahniuk se move fluidamente dentro de todos eles.

[...]

Ele é tudo (feminista, niilista, romântico, humanista, etc.), mas também não é nada exclusivamente. Na verdade, como este livro irá provar, Palahniuk mostra as consequências das pessoas se amarrarem de maneira rígida, tenaz e solipsista às ideologias, quando se identificam com elas, as personificam e incorporam. (MACCRACKEN, 2020, p. 6-7 – tradução nossa)

Para nós, Palahniuk é um espectro que transita entre o enredo das obras. É um condensador-observador de ideologias que usa a voz dos narradores para corroer os discursos hegemônicos. Os personagens falam suas palavras ideológicas e ele as corrói de dentro para fora, dessacralizando-as e mostrando como são ridículas, prejudiciais e absurdas. Desmascara as incongruências dos sistemas ideológicos dos que estão no poder, mostra as armadilhas e apresenta a fragilidade desses discursos.

À primeira vista pode parecer que o autor não deixa a sua palavra (moral) aparecer, usa a palavra do outro para um fim artístico, o narrador nunca julga, condena, concorda, discorda

ou apoia *abertamente* os personagens e suas atitudes, pensamentos, valores e ideologias. Seu fim é representá-los. Isso tudo é verdade, até certo ponto. E isso porque devemos lembrar que Chuck Palahniuk vem de uma tradição humorística-satírico-paródica, logo, seu trabalho com a palavra do outro é extremamente bivocal. Ou, como afirma Bakhtin, ao tratar da relação dialógica de Púchkin em *Ievgueni Oniéguin*:

Ao representar a imagem falante ressaltada da “linguagem” de Oniéguin (a linguagem tendencial de sua concepção de mundo, **o autor está longe da neutralidade em relação a essa imagem: em certa medida ele polemiza com ela, contesta-a em algum ponto concorda com ressalvas, interroga-a, dá-lhe ouvidos, ma ao mesmo tempo ridiculariza, a deturpa parodicamente, etc.** Em outros termos, o autor se encontra em *relação dialógica* com a linguagem de Oniéguin; o autor realmente *conversa* com Oniéguin, e essa conversa é um elemento constitutivo substancial quer da totalidade do estilo do romance, quer da imagem da linguagem de Oniéguin. O autor representa essa linguagem conversando com ela, e a conversa adentra a imagem da linguagem, dialogiza essa imagem de dentro para fora. E assim são todas as imagens romanescas substanciais: trata-se de imagens interiormente dialogizadas de linguagens alheias, de estilos, de concepções de mundo alheios (inseparáveis de uma personificação linguística concreta, estilística). (BAKHTIN, 2019, p. 18-19 – destaque nosso)

O que há em *Assombro* é o que Bakhtin (2015) denomina de *estilização paródica*. Neste tipo, as intenções do discurso que representa divergem completamente daquele que está sendo representado, lutam contra, “representam o efetivo mundo objetivo não por meio da linguagem representada como ponto de vista eficaz, mas por meio de sua destruição desmascaradora” (p.162). Mas, neste autor, não é algo tão simples de se perceber, muitas vezes o fenômeno torna-se complexo demais, aliás, é uma característica do romance moderno salientada pelo próprio Mikahil Bakhtin (2019). Para ele, não se sabe onde termina o discurso direto do autor e onde começa a representação paródica ou estilizante da linguagem dos heróis (p.67). Tratemos agora de observar essa opacidade no nosso objeto estético.

“Êxodo”, dentro do conjunto de contos praticamente intragáveis do romance *Assombro*, é um dos mais desagradáveis. Ele é extremamente violento, sinestésico e escatológico. Exige-se, por parte do leitor, uma grande força de vontade para que se possa dar continuidade à leitura, pois seu conteúdo causa repulsa, raiva e desespero, como aconteceu com a amiga do próprio autor ao ouvir o conto pela primeira vez.

O conto narra, da forma mais palahniukiana possível — ou seja, cheio de fortes imagens de violência e escatologia - a passagem da vida da Diretora Sedlak⁷⁸ (vulgo Diretora Negação) que motivou sua fuga para o retiro. O conto relata um episódio em que Cora Reynold tenta proteger bonecos “anatomicamente corretos” — que serviam para reconstrução de cenas de crimes sexuais contra crianças — dos abusos da equipe de polícia do condado em que trabalhava. O conto trata da forma como se dá o processo de objetificação do ser humano, instigado pelo sistema capitalista neoliberal de consumo, e de suas consequências, pois quando se coisifica os corpos eles passam a ser usáveis — através da transgressão o conto vai tratar de pedofilia e estupro. Tratemos mais a fundo do enredo, já com um viés analítico para, em seguida, tratarmos do discurso alheio trabalhado artisticamente.

Cora Reynolds é secretária precarizada de um departamento de polícia em um condado dos Estados Unidos. Cora é responsável pelo trabalho burocrático e administrativo de seu departamento. Apesar de eficiente é vista por seus colegas como maluca, ou “pancada”, como eles mesmos a definem, o que a torna uma pessoa rejeitada. E por ser rejeitada, Cora tem um apreço por tudo o que também é.

Tudo começa quando a equipe precisa fazer uma lembrança de ressuscitação cardiopulmonar na boneca Ressusci Tânia (Breather Betty – Bete Beijo), porém algo inesperado acontece. Descobre-se que a boneca usada para este tipo de treinamento vinha sofrendo abusos sexuais constantes dos membros masculinos da equipe, computando, no mínimo, mais de quinze pessoas. Medidas são tomadas, mas ninguém é punido, tudo é levado como uma bobagem, mera brincadeira. Cora, que fica responsável pela boneca, decide levá-la consigo para seu apartamento e cuidar de Ressusci Tânia, Cora a humaniza a boneca. Passado este episódio, Cora precisa comprar novos bonecos para reconstrução de cenas de abuso sexual infantil. Mas, ao invés de comprar bonecas modelo *anatomicamente detalhadas*, ela acaba adquirindo bonecas *anatomicamente corretas*, hiper-realistas, bonecas para desfrute sexual. É a partir desse engano que o caos se inicia.

O que nos deparamos ao ler “Êxodo” é absurdamente incômodo. Trata-se, sem sombra de dúvidas, de uma narrativa extremamente perturbadora, em diversos aspectos: no seu

⁷⁸ Achemos importante salientar que Zanini (2012) faz uma análise deste mesmo conto. Entretanto, ele comete um equívoco que compromete sua interpretação. O crítico confunde e troca os personagens e seus papéis no romance. Zanini diz ser Cora a participante do retiro, entretanto, não é (Cora está morta, restando-lhe apenas a gata, que recebe seu nome e é adotada por Sedlak). Provavelmente por ter imaginado que Cora sobreviveu e, por ser fugitiva, se escondeu no retiro. Mas, ao ler o romance com atenção, sabemos que não é Cora, mas sim a Diretora Sedlak (há descrições físicas de Sedlak, as suas unhas vermelhas, por exemplo). Outro elemento que prova ser ela é a escolha do epíteto, ou seja, seu apelido no retiro (Diretora Negação), que coaduna com sua função e posição no conto, a de negar os abusos cometidos pela equipe policial)

conteúdo, na sua linguagem seca e violenta, na sua construção em si. Um dos questionamentos mais latentes que encontramos no conto é o da *objetificação* que sofremos na sociedade capitalista neoliberal de consumo e seus resultados.

Na sociedade de consumo exacerbado na qual vivemos um fenômeno presente, porém pouco percebido por nós, é o de objetificação do ser humano. Além disso, passamos a humanizar as coisas que consumimos, valorizamos esses objetos muito mais do que o *outro* e a *nós* mesmos. O *outro*, quanto mais marginalizado e vulnerável for, menos *é alguém*. Como diria Criolo⁷⁹, o menino no farol que humilhamos e detestamos é menos que nosso carro, pois o direito de *ser* já lhe foi tirado desde o nascimento. Podemos dizer que o conto de Chuck Palahniuk, “Êxodo”, afirma que nós, na sociedade capitalista de consumo, passamos a objetificar as pessoas. Apresenta, por meio da transgressão, as consequências dessa objetificação e a sua naturalização. Ou seja, quando se *é coisa* nada mais importa, os corpos são usáveis e descartáveis. Sendo assim, podemos parafrasear e modificar o famoso excerto de Kafka: certa manhã, acordamos metamorfoseados em coisa. Essa é a sensação que temos a todo momento, o que é desesperador. Somos transmutados em coisas, as coisas, em nós. Esse “jogo metamórfico” é sempre destacado no conto, tanto no conteúdo quanto em sua forma, tentaremos abordá-lo no decorrer da análise. Partícipes dessa dialética da transmutação constante do conto temos a Ressusci Tânia, os bichos de pelúcia, as bonecas, as crianças violentadas e a própria Cora Reynolds.

Chamemos o processo de *coisificação* e *humanização*, e isso fica mais claro quando vemos que ele é repetido diversas vezes no decorrer do conto, uma anáfora sem fim de como o processo é dado: “É isto que o ser humano faz: transforma objetos em pessoas, pessoas em objetos” (PALAHNIUK, 2016, p. 202). O mote inicial do conto é a boneca Ressusci Tânia, um objeto, que já começa a ser humanizado logo em sua primeira descrição:

A boneca é uma Ressusci Tânia, só um torso, com a cabeça. Sem braço nem perna. Lábios azuis de borracha. Olhos moldados, abertos, fixos. **Olhos verdes. Mas quem quer que faça essas bonecas colou cílios compridos**

⁷⁹ Acha que 'tá mamão, 'tá bom
 'Tá uma festa
 Menino no farol se humilha e detesta
 Acha que 'tá bom
 Não é não nem te afeta
 Parcela no cartão
 Essa gente indigesta – *Cartão de Visita*, Criolo

demais nela. Colaram uma peruca glamourosa, um cabelo ruivo tão liso que não dá para sentir os dedos passando até que outra pessoa diz:

– Calma lá... (p. 197 – destaque nosso)

Porém, antes de ser coisa, a boneca foi gente, já que esses modelos para treinamento de ressuscitação são “[...] moldad[o]s a partir da máscara de morte de uma garota francesa (PALAHNIUK, p. 197)”. A misteriosa afogada do Sena é uma lenda até hoje, sua máscara mortuária intrigou e inspirou gerações de artistas dos séculos XIX e XX. Hoje seu rosto sereno pode ser visto em modelos para treinamento de ressuscitação cardiopulmonar, “todas as Ressusci Tânia são moldadas com o rosto dessa jovem que se jogou no rio Sena” (p. 198). O processo de objetificação começa a ser desvelado no conto.

Figura 9 - A Rescue Annie, modelo de treinamento de primeiros socorros



Fonte: <https://arteref.com/diversos/jovem-de-16-anos-e-encontrada-morta-nas-margens-do-rio-sena-em-paris/>.

O conto, em sua construção linguística, descreve como se dão os abusos, logo após a pessoa perder sua condição de *gente*, sua existência como *ser* que *é*. Quando um corpo tem sua humanidade usurpada, quando passa a ser coisa, ele perde sua essência humana. O outro deixa

de ser *alguém*, passa a ser *algo*, algo assediável, algo abusável por todos, já que sua humanidade é eliminada:

Apesar do risco de alguém numa escola, fábrica ou pelotão do Exército um dia se abaixar e reconhecer o corpo de sua irmã, mãe, filha, esposa falecida há muitos anos, é exatamente esta a morta que é beijada por milhões. **Por muitas gerações, milhões de estranhos já colaram a boca na dela, esses lábios sendo aqueles exatos lábios que se afogaram. Pelo restante da história, em todo o mundo, pessoas tentarão salvar essa mesma falecida.**

A mulher que só queria morrer.

A menina que se transformou em objeto. (p. 198 – destaque nosso)

A seguir, as consequências da coisificação ficam mais claras ainda após uma cena com enorme apelo escatológico, de revirar o estômago. Tem-se a descoberta de que a boneca vinha sendo violentada por uma grande quantidade de homens da equipe. Mais uma vez a metamorfose de que tratamos há pouco, não é mais a *coisa*, a violentada, e sim a menina, agora culpabilizada, “a boneca agora uma pessoa francesa. Uma menina que se afogou. *Uma vítima de si mesma*” (p. 200 – grifo nosso). A estrutura de uma cultura do estupro se desvela, construída discursivamente. A impunidade e normalização da situação de culpabilização da vítima, por conta de uma ideologia patriarcal, que circula nos diversos campos da superestrutura, aparecem: “Os caras do condado, do lado de cá, disseram: É, piada sem graça, foi mal. Esqueçam. [...] É isto que o ser humano faz: transforma objetos em pessoas, pessoas em objetos” (p, 201).

Figura 10 – Máscara mortuária da afogada desconhecida do Sena



Fonte: <https://arteref.com/diversos/jovem-de-16-anos-e-encontrada-morta-nas-margens-do-rio-sena-em-paris/>.

Cora Reynolds, na sua solidão, tem apego por tudo o que é marginalizado ou rejeitado, já que ela também o é, logo, adota para si a Ressusci Tânia, mesmo sabendo que não podia. Mais uma vez a metamorfose:

A boneca da Ressusci Tânia, não é à toa que Cora a levou para casa. Deu um jeito de limpar seus pulmões. Lavou e arrumou seu cabelo ruivo de glamourosa. Cora comprou um vestido novo para o torso sem braço, sem perna. Um colar de pérolas falsas em volta do pescoço. *Aquela coisinha tão indefesa, Cora não podia jogar no lixo.* Passou batom nos seus lábios azuis. Rímel nos cílios compridos. Blush. Perfume... muito perfume, para disfarçar o cheiro. Belos brincos de pressão. Ninguém ia ficar surpreso caso descobrisse que ela passou toda noite sentada no sofá do apartamento, vendo televisão e batendo papo.

Só Cora e Tânia. Conversando em francês.

Mesmo assim, ninguém chama Cora Reynolds de pirada. Talvez só de pancada. (p. 201 – destaque nosso, grifo do autor)

Cora [re]humaniza a coisa, devolve à boneca que foi menina/menina que foi boneca o ar de dignidade, de pertencimento, já que seu corpo de plástico não era mais o *daquela*, e sim o *daquilo*, usável, abusável, já que lhe foi retirado, no processo, a ideia de *outro*. Porém, em contraste com a metamorfose da boneca/menina afogada, Cora está à margem. Ela tem um

emprego precarizado e é taxada como maluca, sua coisificação se dá gradativamente no decorrer do conto, com indicações sutis da sua própria metamorfose: “A polícia do condado diz que deveria ter ensacado a boneca com plástico preto e a jogado no alto da prateleira da sala de prova. Esquecê-la ali. *Tânia*, não Cora” (p. 201).

As consequências da objetificação, propagada pelo capitalismo e sua lógica de consumo, são extremamente problemáticas, e, quase sempre, as vítimas fazem parte de grupos vulneráveis: mulheres, negros, pobres, crianças, LGBTQIA+’s etc. Esses corpos, destituídos de humanidade, estarão sempre em estado de vulnerabilidade. A transgressão na literatura de Palahniuk está banhada pelo meio ideológico na qual está inserida, ou, como salienta Medviédev (2016), ele sintetiza a vida em seu meio ideológico: “o meio ideológico é a única ambiência na qual a vida pode realizar-se como objeto da representação literária”. (p. 60). A síntese do meio ideológico da sociedade da qual o autor faz parte começa a surgir com mais força no segundo ato do conto.

Cora comete então seu pequeno equívoco. A mulher fica responsável por adquirir novas bonecas para reconstituição de crimes de abusos sexuais contra crianças, bonecas utilizadas para “teatralizar” tudo o que foi feito com as vítimas: “Para demonstrar o que Mamãe, Papai ou o namorado novo da Mamãe fez” (p 204). Cora é responsável por, também, manter o registro desses abusos. Um serviço aviltante o que Cora tem:

Todo garotinho diabrete, todo marotinho de macacão com um estilingue no bolso de trás, o único encontro que Cora vai ter com ele é porque ele foi forçado a chupar um pau. Todo sorriso de criança com um dente faltando, aqui é uma máscara. Todo joelho manchado de grama, uma pista. Cada machucado, um indicador. Cada piscadela, gritinho ou risadinha, há um espaço para marcar no formulário de entrada da vítima. É o serviço de Cora manter o registro desses formulários de entrevista. (p. 203)

O estado das vítimas é deprimente, mas o narrador não nos poupa:

[...] o que acontece ali é só o controle de danos. Não dá para desfoder uma criança. Assim que você meteu numa, não tem como *tirar* o gênio da garrafa. A criança provavelmente está ferrada de vez.

Não, a maioria das crianças surge ali em silêncio. Com estrias. Já na meia-idade. Sem sorriso. (p. 204)

É interessante ressaltar, mais uma vez, o caráter refrator e refletor do meio ideológico na literatura, a capacidade de perceber as nuances do meio ideológico presente na superestrutura, que é orientada pela base. Na nossa sociedade capitalista de consumo é praticamente “comum” vermos discursos que têm um intuito de vender um “fetiche”, isso acontece muito em propagandas publicitárias. A todo momento somos objetificados, constrói-se um discurso que esvazia nossa humanidade e nos entrega um desejo pela *coisa*. Para ficarmos nos casos de abusos infantis, existem tipos de programas televisivos⁸⁰, que costumam passar durante os finais de semana, que objetificam as crianças. Estes programas se dizem ser “para a família” e inofensivos, mas constroem no imaginário coletivo em cima das crianças que participam dos quadros cantando, fazendo gracinhas, interagindo com o apresentador, um objeto de fetiche. Na fala, nas brincadeiras do apresentador, no modo de vestir as crianças, está o elemento da coisificação. E este é só um exemplo de uma das formas de objetificação do capitalismo.

O processo metamórfico prossegue. Agora o desenvolvimento do texto fica mais frenético, há uma mistura, nas descrições, assim como aconteceu com a Ressusci Tânia, em que as bonecas são as crianças, ao mesmo tempo em que as crianças são as bonecas, o que é gente torna-se coisa, as coisas tornam-se gente. Podemos, por meio da violenta descrição, presenciar as cenas de abuso. Não sabemos mais se são as bonecas ou se as crianças que estão sendo violentadas, já que uma é reflexo da outra:

As crianças enfiam os dedos nas bonecas. Puxam as bonecas pelos fios de cabelo. Seguram as bonecas pelo pescoço e as sacodem até as cabeças de pelúcia caírem. Elas batem, lambem, mordem e chupam as bonecas, e é Cora quem tem que costurar os mamilos de volta. Cora é quem tem que achar as duas bolinhas de gude quando puxam o escrotinho de feltro com muita força.

Tudo que foi feito com as crianças é feito com aqueles bonecos.

[...]

Os fios se soltam porque muitas crianças abusadas abusam dos bonecos. Muitos garotinhos que levaram dedadas já chuparam o mesmo penzinho de feltro. Muitas garotinhas já forçaram um, dois, três dedos naquela mesma vagina forrada de cetim. Rasgam em cima e embaixo. Pequenas hérnias de agressão de algodão saindo. Sob as roupas, as bonecas estão sujas, manchadas. Grudentas, fedendo. O tecido está cheio de bolinhas e tomado de cicatrizes onde faltam os fios.

O garotinho de pano e a garotinha de pano que o mundo inteiro pode violentar. (p.204-205 – destaque nosso)

⁸⁰ Que não nomearemos.

O terceiro ato já apresenta o erro de Cora, o que garante as cenas mais perturbadoras do conto. As bonecas de pano *anatomicamente corretas* precisam ser substituídas por novas, porém Cora acaba comprando bonecas *anatomicamente detalhadas*, que são bem diferentes das de pano. As bonecas são feitas de silicone, um brinquedo sexual hiper-realistas: “Os dois bonecos, dizia o catálogo, tinham garganta e reto fundos e firmes, *para uma vigorosa inserção oral ou anal*. [...] suportavam *anos de gozo vigoroso e violento*” (p. 207 – grifos do autor). Quando Cora percebe o erro, pede desculpas e pensa em proteger aquelas pequenas “coisas” indefesas, mas a diretora não faz questão de desfazer-se delas, são coisas, são para serem usadas, que cumpram a função. O que fora humanizado volta a ser coisa:

E a diretora Sedlak disse:

– Não seja boba. – Ela passou as unhas pelo cabelo loiro da menina, dizendo:

– Eu não vejo problema. – Dizendo: – Podemos usar esses aqui.

Mas os bonecos, disse Cora, são reais demais.

E a diretora disse:

– São de borracha.

Silicone, corrigiu Cora.

E a diretora disse:

– Se ajudar, pense que cada um desses é uma camisinha de trinta quilos... (p. 209)

A diretora Sedlak, Cora Reynolds, os colegas de trabalho, por mais que pareçam muito tipos sociais, não são. São somente, enquanto construção de personagens, a refração ideológica de tipos sociais, como nos aponta Medviédev (2016 p. 65). Eles, os personagens, não nos são dados diretamente como ideologemas ético-filosóficos, mas nos são dados como elementos estruturais da obra artística. O ideologema visto pelo autor-criador assume uma função artística determinada: no enredo, depois no tema, no problema temático, e, por fim, na construção da obra em sua totalidade. O ideologema:

[...] ao entrar no romance e ao se tornar um elemento da estrutura dependente da totalidade artística, não deixa de ser, de modo algum, um ideologema ético-filosófico. **Ao contrário, ele transfere para a estrutura do romance todo seu significado ideológico extra-artístico, toda sua seriedade e toda a plenitude da sua responsabilidade ideológica.** Um ideologema, privado de seu significado direto, de seu ferrão ideológico, não pode se integrar à estrutura artística por não poder introduzir na estrutura poética o que lhe é necessário, ou seja, sua agudeza ideológica plenamente significante. (MEDVIÉDEV, p.66 – destaque nosso)

Poderemos agora nos ater melhor aos papéis desses personagens no todo da construção do romance. A Diretora Seddlak é uma personagem intrigante, por mais que apareça pouco, seu apelido revela muito do que é: Diretora Negação. Ou seja, ela nega, nega os abusos, não só nega como os justifica também, culpabilizando as próprias vítimas. Mas para entender melhor a estratificação do tema nos discursos, é preciso se ater aos acontecimentos que se seguem.

Mesmo com o engano das bonecas anatomicamente corretas, elas são utilizadas no serviço, e acabam fazendo sucesso entre os colegas do departamento: “Naquela tarde, enquanto Cora ainda vestia as roupas novas no menino e na menina, detetives passaram pela sua mesa, pedindo para dar uma olhada” (p. 209). Formam fila para reservar as bonecas: “Para entrevistas de admissão. Para investigações. Pedindo para reservá-las para uma avaliação secreta em outro local” (p. 209). A “menina”⁸¹ é a mais cotada: “Para ficar com elas e usar logo cedo na manhã seguinte. Para o fim de semana. A menina, de preferência, mas, se já estivesse ocupada, então podia ser o menino” (p. 209). Coisas estranhas começam a acontecer com as bonecas. Cora percebe que elas, assim como a Ressusci Tânia, estão sendo abusadas pelos colegas, porém, para ela, as bonecas não são coisas, são gente. São as crianças que eles justamente deveriam proteger⁸². Cora imediatamente avisa à diretora Sedlak, que faz a mesma coisa que o poder que representa faria: nega e justifica, uma representação perfeita do nosso meio ideológico:

A diretora só olhou para ela e perguntou:

– O que você quer dizer com isso?

Era óbvio, disse Cora.

E, sentada atrás de sua mesa de madeira, a diretora apenas riu.

Ela disse:

– Considere que é olho por olho.

– Todas essas mulheres – disse a diretora – fazendo música de protesto contra a Hustler, dizendo que a pornografia torna a mulher um objeto... Olhe – disse ela –, você acha que consolo é o quê? Que procurar esperma em alguma clínica é o quê?

Alguns homens só querem foto de mulher pelada. Mas algumas mulheres só querem o pau. Ou o esperma. Ou o dinheiro do cara.

Os dois sexos têm o mesmo problema com intimidade.

⁸¹ Segundo estudo efetuado pela Unicef e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, aqui no Brasil, de 2017 a 2020, o número de crianças (quase 80%) e adolescentes (quase 90%) do sexo feminino são maioria nos casos de abuso sexual. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/10/22/relatorio-unicef-violencia-contra-criancas-e-adolescentes.htm>>. Acesso em 10 de Jan. de 2022.

⁸² O estudo do Unicef ainda mostra que a maioria das ocorrências de abusos sexuais ocorreram dentro de casa, e os agentes foram pessoas do convívio das vítimas, geralmente familiares: “Os números mostram que de todos casos analisados, 86% foram praticados por conhecidos das vítimas. [...] E, ainda que as vítimas do gênero masculino sejam minorias, tanto meninas quanto meninos sofrem a violência dentro de suas próprias casas – 67% e 64% dos casos, respectivamente. (ibidem)

– Pare de criar caso com esses malditos bonecos de borracha – disse a diretora Sedlak para Cora. – Se estiver com inveja, saia e compre um vibrador dos bons para você.

Mais uma vez, é isto o que o ser humano faz... (p. 211 – destaque nosso)

Cora castiga seus colegas de forma violenta, já que o poder não age ela mesma decide agir. Mas mesmo assim, ela ainda é a maluca e, mais do que nunca, Cora é uma coisa, sua metamorfose está completa. Para Sedlak, após descobrir os “exageros” de Cora, as vítimas são as culpadas, e, mais uma vez, justifica:

– Foi bem difícil – diz a diretora – decidir se toda a minha equipe tinha ficado doida ou se você está... exagerando.

Ninguém sentiu como, naquele instante, o coração de Cora despencou de um penhasco. Ela permaneceu sentada, paralisada. **É isto o que o ser humano faz: nos transformamos em objetos. Transformamos objetos em nós.**

Essas milhões de pessoas, pelo mundo todo, ainda tentando salvar Ressusci Tânia. Talvez devessem cuidar da própria vida. Talvez seja tarde demais.

São as crianças, diz a diretora, que rasgam os bonecos. Sempre foi. Crianças violentadas violentam tudo que podem. Cada vítima vai achar uma vítima. É um ciclo. Ela diz: – Acho que você devia tirar uma licença.

Se ajudar, pense que Cora Reynolds é uma camisinha de cinquenta quilos...

[...]

Cora, apenas um tubo de pele com um buraco em cada ponta. (p. 214-215 – destaque nosso)

A justiça não age, o poder não age, e as bonecas continuarão a ser violentadas, já que um discurso impregnado de valoração patriarcal, misógino e machista protege os culpados. Cora agora é uma *coisa* completa, um tubo de plástico. Ela é afastada de seu emprego precário, não sem se sentir mal com toda aquela situação. Agora, sem ela, suas “crianças” poderiam ser violentadas a todo momento. É na resolução do conto, numa cena apoteótica, com diversos saltos narrativos, que saberemos o fim de Cora e de seus protegidos, salvos por ela: “Ninguém sequer está dizendo que Cora Reynolds era sã. Mas ainda assim ela venceu” (p. 217). Vemos então a transmutação final, o momento em que os humilhados são exaltados, há a humanização dos vulneráveis (ao menos alegoricamente), numa espécie de “prosopopeia” das coisas:

Ninguém sabia que Cora Reynolds estaria tão preparada. Ressusci Tânia já estava no carro, no banco do carona, com um lenço amarrado no cabelo ruivo, os olhos escuros no rosto de borracha. Um cigarro pendendo dos lábios de um tom vermelho. **A garota francesa que voltou dos mortos. Resgatada e com cinto de segurança para manter o torso ereto.**

Essa pessoa transformada em objeto, agora retransformada em pessoa.

Os bichos de pelúcia aleijados, os tigres maltrapilhos e os ursos e pinguins órfãos, todos enfileirados na janela de trás do carro. O gato entre eles, dormindo, sob o sol. Todos eles acenando adeus. (p. 216-217 – destaque nosso)

Enquanto Cora os tem, eles são alguém, não algo, não são coisas usáveis: “Mesmo que ela fique sem gasolina, ninguém vai foder os filhos de Cora” (p. 217). Enquanto ela estiver por perto sua humanidade será mantida, porque “é isso o que o ser humano faz: transforma objetos em pessoas, pessoas em objetos. Vai e volta. Olho por olho” (p. 217). Por isso, Cora opta por se matar e matá-los, caso seja pega, pois sabe qual será o destino de “seus filhos”: voltarão a ser coisas. Mas, neste entremeio do resgate, eles não são mais coisas: “É isto o que a polícia vai encontrar quando chegar muito perto: as crianças mutiladas. Todas mortas. Os bichos ensopados de sangue. Todos mortos, juntos” (p.218).

Feita essa explanação do conteúdo presente no texto, busquemos agora entender como se dá a construção da linguagem, do discurso e do uso artístico das vozes empregadas por Chuck Palahniuk para apurarmos o que salientamos anteriormente, o trabalho satírico-parodístico que há no romance, em sua construção linguística. Buscaremos aqui distinguir as vozes presentes no conto para melhor ilustrarmos o que estamos tentando demonstrar.

Já afirmamos que, realmente, o narrador não faz julgamentos morais dos seus personagens, mas isso não significa que eles passem imunes e intocáveis. O objetivo artístico do autor é justamente destronar os discursos hegemônicos com o devido uso que faz da linguagem. Para tal, salientemos um fato sobre o narrador palahniukiano: ele se impregna do discurso do outro quando este mergulha em sua consciência⁸³. Ao voltar, assume os valores, os discursos e a própria entonação da personagem. Mas, já não possui mais o caráter objetual representativo do discurso da personagem, esse discurso retorna completamente corroído pela destruição desmascaradora da satirização-paródica do discurso do alheio.

Quando entra em contato com o discurso de Cora, o narrador assume seu tom triste, melancólico, solitário, quando entra em contato com a diretora Sedlak ele assume seu tom cínico, ácido, abusivo — discurso do outro na linguagem do outro, mas já possui um duplo direcionamento, um caráter ambíguo e hostil. O discurso dos personagens assume diferentes tons durante a narrativa, mas em grande parte seu discurso é parodístico: há uma identificação do discurso por parte do leitor, porém, no caso do trecho, o reconhecimento é desprazeroso. É

⁸³ Logo, notamos a grande predominância do discurso indireto e indireto livre.

a representação parodística de um dado tipo social e seus valores: Cora Reynolds, que praticamente não fala por si, só tem seu discurso representado por outro, o que demonstra como ela é oprimida no conto (a solitária precarizada retraída); Diretora Sedlak é a superior sem escrúpulos cujo cargo lhe proporciona privilégios e conforto - até para expor seus valores — que nega os abusos e culpabiliza a “vítima”.

Quais são as características do discurso parodístico? Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013) afirma que na paródia, assim como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, mas, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro: “A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de lutas entre duas vozes.” (p. 221). Não há fusão de vozes na paródia. As vozes não estão somente isoladas e separadas pela distância, estão, também, em oposição hostil. O discurso parodístico, segundo o russo, pode ser bastante variado: 1- Pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar; 2- A paródia pode ser mais ou menos profunda: pode-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro; 3- O próprio discurso parodístico pode ser usado de diversas maneiras pelo autor: a paródia pode ser um fim em si mesma (a paródia literária como gênero, por exemplo), mas também pode servir para atingir outros fins positivos:

Mas a despeito de todas as possíveis variedades do discurso parodístico, a relação entre o autor e a intenção do outro permanece a mesma. **Essas aspirações estão orientadas para diferentes sentidos, ao contrário das aspirações unidirecionadas da estilização, da narração e das formas afins.**

[...]

Ao discurso parodístico é análogo o emprego irônico e todo emprego ambíguo do discurso do outro, pois também nesses casos esse discurso é empregado para transmitir intenções que lhe são hostis. (BAKHTIN, 2013, p. 222 – destaque nosso)

Para melhor compreensão da análise apresentamos o seguinte esquema: o discurso estará destacado em **fonte simples** quando for **discurso referencial direto e imediato** – o discurso que nomeia, comunica, enuncia, representa, que visa à interpretação referencial e direta

do objeto; em **itálico** será o discurso de Cora; em **negrito** será o discurso de Sedlak e em **sublinhado** o discurso do autor a partir de seu narrador. Os **colchetes** indicam que o discurso do narrador foi contaminado pela palavra do outro, ou seja, o narrador assume o discurso e o tom da personagem - o discurso do outro, às vezes aberto, às vezes dissimulado - (que estará representado por suas respectivas marcações gráficas), mas, ao mesmo tempo, este discurso está posto entre aspas de entonação com emprego paródico-irônico, já não é, como dissemos, a representação objetual da palavra do outro, retorna completamente corroído e destronado. O autor possui diversas estratégias para corroer o discurso dos personagens, a paráfrase é uma delas. Vejamos esquematicamente esses elementos em dois trechos:

Trecho I – Cora informa que estão abusando dos bonecos

A diretora Sedlak ficou olhando para ela. Cora ali parada, inclinada sobre a mesa de madeira da diretora, tremendo tanto que as notinhas se sacudiam em sua mão.

A diretora só olhou para ela e perguntou:

– **O que você quer dizer com isso?**

Era óbvio, disse Cora.

E, sentada atrás de sua mesa de madeira, a diretora apenas riu.

Ela disse:

– **Considere que é olho por olho.**

– **Todas essas mulheres** – disse a diretora – **fazendo música de protesto contra a Hustler, dizendo que a pornografia torna a mulher um objeto... olhe** – disse ela –, **você acha que consolo é o quê? Que procurar esperma em alguma clínica é o quê?**

[Alguns homens só querem foto de mulher pelada. Mas algumas mulheres só querem o pau. Ou o esperma. Ou o dinheiro do cara.]

Os dois sexos têm o mesmo problema com intimidade.]

– **Pare de criar caso com esses malditos bonecos de borracha** – disse a diretora Sedlak para Cora. – **Se estiver com inveja, saia e compre um vibrador dos bons para você.**

Mais uma vez, é isto o que o ser humano faz... (“Êxodo”, p.210-211)

Trecho II – Sedlak protege sua equipe e pune Cora

– **Foi bem difícil** – diz a diretora – **decidir se toda a minha equipe tinha ficado doida ou se você está... exagerando.**

[*Ninguém sentiu como, naquele instante, o coração de Cora despencou de um penhasco. Ela permaneceu sentada, paralisada. É isto o que o ser humano faz: nos transformamos em objetos. Transformamos objetos em nós.*]

Essas milhões de pessoas, pelo mundo todo, ainda tentando salvar Ressusci Tânia. Talvez devessem cuidar da própria vida. Talvez seja tarde demais.]

[**São as crianças, diz a diretora, que rasgam os bonecos. Sempre foi. Crianças violentadas violentam tudo que podem. Cada vítima vai achar uma vítima. É um ciclo.**]

Ela diz:

– **Acho que você devia tirar uma licença.**

[**Se ajudar, pense que Cora Reynolds é uma camisinha de cinquenta quilos... Ninguém disse essa última. Mas ninguém precisa.**] [...] (“Êxodo”, p 214-215)

Ainda sobre a paródia, mas dessa vez em sua teoria do romance (2019), Bakhtin ressalta que toda paródia, travestimento, discurso empregado com ressalvas, com ironia, encerrada em aspas de entonação, em geral, todo discurso indireto é um híbrido intencional. No discurso paródico encontram-se dois estilos, duas linguagens intralinguísticas: a paródia e a língua parodiante. A segunda linguagem paródica não entra ela mesma na paródia (quando ela for rigorosa), mas está invisivelmente presente nela. Porque toda paródia mexe nos acentos do estilo parodiado, condensa alguns elementos dele, deixando outros à sombra. A paródia é parcial, essa parcialidade é ditada pelas peculiaridades da língua parodiante, por seu sistema acentual, por sua estrutura.

Para reforçarmos o que estamos afirmando, lançaremos mão da palavra do próprio autor sobre seu trabalho com o discurso alheio. Em *Consider This* ele diz:

Considere que quando você coloca o diálogo de um personagem entre aspas, você dá ao personagem uma realidade maior. Inversamente, quando você parafraseia alguém, você o afasta e diminui.

Por exemplo, diálogo parafraseado: Eu disse a eles para colocar a caixa no canto.

Versus: Eu disse a eles: “Coloque a caixa no canto”.

Em *Clube da luta*, escolhi colocar os diálogos de todos entre aspas, exceto o do narrador. Até mesmo Tyler parece mais real porque suas palavras são citadas. **Então, sempre que você quiser minar o que está sendo dito, parafraseie. Se você quiser negar ou diminuir um personagem, parafraseie o que eles dizem.**

Quando você quiser mostrar um personagem, coloque seu diálogo entre aspas. Incluir atribuição. Sublinhe o discurso com um gesto.

É um efeito sutil, mas se você fosse meu aluno, eu diria que funciona. (PALAHNIUK, 2020, p.31 – tradução nossa, destaque nosso)

Ou seja, não é por não julgar moralmente os personagens que ele os deixa impunes. Não, sua tática é mais refinada e complexa, ele as ataca diretamente na raiz, ou seja, as corrói de dentro para fora, hostilizando seu discurso, sua palavra. E este efeito só é possível graças ao uso paródico-travestizante da palavra alheia empregada por ele. Em qualquer romance de Chuck Palahniuk haverá este trabalho destruidor e corrosivo da palavra do outro, e em *Assombro* não seria diferente.

CAPÍTULO III

O LÉXICO GROTESCO NA FICÇÃO TRANSGRESSIVA DE CHUCK PALAHNIUK

“A todos os conselhos de Spanbauer e Lish, eu apenas acrescentaria: Faça da linguagem sua vadia”⁸⁴. (PALAHNIUK, 2020, p. 49 – tradução nossa)

Dentre muitas das características da produção artística de Chuck Palahniuk, uma que destacamos pela suma importância que carrega é o uso de uma linguagem “chula”. O autor não nos poupa e faz uso constante de imagens, expressões e palavras das mais baixas possíveis. Mas, como nos propomos a defender em nossa análise, elas não estão presentes pelo simples impacto gratuito. Faz parte, como já salientamos, da “poética para ação” do autor. Tudo, e principalmente esta característica, se volta a um aspecto da produção artística de Chuck Palahniuk: a transgressão.

Neste capítulo, buscamos demonstrar como as escolhas linguísticas do campo léxico-semântico de cunho grotesco são importantes para a produção artística do nosso autor. Em outras palavras, acreditamos que o léxico do âmbito do grotesco seja um dos fios deste véu transgressor, tão importante quanto os outros elementos da obra como: as temáticas, o conteúdo e a forma que toma a obra, ou seja, o léxico faz parte do conjunto de marcas estilísticas que se dão a partir da materialidade do discurso, cumprindo no todo romanesco uma finalidade estética. Isso se faz importante, acreditamos nós, por ser uma característica que, apesar de ser citada ou salientada pelos críticos e teóricos da literatura que analisaram a obra do referido autor, não foi abordada com ênfase a altura do que esse léxico contribui para a obra

Nosso objeto estético, o romance *Assombro*, não é só uma mera crítica, mas um diagnóstico do que consideramos aqui um mal social causado pelo sistema capitalista em seu molde neoliberal de consumo, que por sua vez molda os sujeitos nele inseridos e sua forma de ver o mundo e atuar nele. Nosso questionamento é como essas escolhas lexicais transgressoras contribuem para compor a arquitetônica do autor. Ou seja, buscamos compreender como os efeitos expressivos das escolhas semântico-lexicais do âmbito do grotesco são um elemento importante para, na inter-relação entre o ético e o estético, caracterizar o estilo de Chuck Palahniuk e sua obra. Uma das preocupações deste capítulo é observar como as escolhas

⁸⁴ “To all of Spanbauer’s and Lish’s advice, I’d just add: Make language your bitch”.

lexicais para efeito artístico de sentido coadunam-se com o todo discursivo do romance, por isso a metáfora do fio que, em conjunto com o todo, tece o véu transgressor. Nosso entendimento é de que o uso expressivo para efeito artístico deste tipo de léxico é de suma importância, pois sem ele o impacto e a premissa teleológica da obra não seriam alcançados. Não é simplesmente o nojo pelo nojo ou o choque pelo choque. Tais escolhas fazem parte de um refinado trabalho estético. Fazem parte da arquitetura palahniukiana, da sua poética para a ação: a ficção transgressiva. Continuaremos a análise desses elementos ainda sobre a perspectiva da estilística sociológica, mas agora pensando estes componentes lexicais em campos semânticos para melhor compreendermos sua contribuição para o *diagnóstico do mal*.

Para darmos prosseguimento à nossa análise, nos manteremos no terreno da estilística sociológica, que, retomando o que apresentamos no nosso segundo capítulo, busca compreender como se dá, em sua amplitude, a construção artística de um objeto estético, ou seja, como se constitui o *estilo* de uma obra literária.

Este capítulo busca lançar luz em uma das marcas estilísticas de Chuck Palahniuk: o léxico da esfera tabuística. Mas, mais do que isso, busca perceber, para além da questão lexical, como essas marcas estilísticas funcionam dentro de um todo discursivo artisticamente organizado. Ainda na esteira da estilística sociológica, nos cabe então verificar como este elemento do todo discursivo é entendido pelos pensadores do círculo de Bakhtin. Ou seja, o que é e como se constitui, para eles, a *palavra*, para, em seguida, pensarmos o léxico do âmbito do grotesco em seus respectivos campos semânticos.

3.1 A palavra e sua função social

Tendo em vista as bases conceituais que lançamos mão nessa pesquisa, já sabemos de um ponto imprescindível para este grupo de pensadores: que a palavra possui uma *função social*. Além disso, e já adiantamos parte fundamental de nosso viés analítico, a palavra, para eles, possui uma peculiaridade, ela é um *signo ideológico*. Mas o que seria isso?

Volóchinov (2019), em seu texto *Estilística do discurso literário III: a palavra e sua função social*, pensando sempre na inter-relação dos elementos literários para composição do estilo de um autor, tratados por nós no capítulo dois, busca refletir sobre como se dão escolhas das palavras, ou seja, as escolhas lexicais do artista e sua organização na obra. A orientação social do enunciado, em suas diversas camadas dialógicas, seja no dialogismo interno, na

interação do narrador-personagem ou personagem-personagem, desempenha um papel decisivo na estrutura estilística da obra. O pertencimento de classe do falante organiza estruturalmente o enunciado não de modo externo ou por meio do tema de qualquer conversa,

A ideologia de classe penetra de dentro (por meio da entonação, da escolha e da disposição das palavras) qualquer construção verbal, ao expressar e realizar não só por meio do conteúdo, mas pela sua própria forma, a *relação* do falante com o mundo e as pessoas, bem como a *relação* com dada situação e dado auditório (VOLÓCHINOV 2019, p. 308-309 – grifos do autor).

Refletindo sobre isso, o russo questiona como o aspecto ideológico pode adquirir um papel tão importante tanto na construção semântica quanto na organização estilística do enunciado, e chega à conclusão de que a resposta a este questionamento só será possível quando compreendermos a essência da palavra enquanto *signo ideológico*. Mas o que, necessariamente, seria um signo ideológico? Vejamos o exemplo dado pelo próprio Volóchinov.

Uma foice e um martelo separados, sendo objetos materiais, não possuem nenhuma significação ideológica, são somente objetos com uma função material: ceifar e martelar. Agora, basta cruzá-los e imediatamente são preenchidos de significação. Ou seja, tornam-se um *signo ideológico*. O que aconteceu foi que “um fenômeno da realidade material tornou-se um fenômeno da realidade ideológica: um objeto transformou-se em um signo (é claro, também reificado e material)” (VOLÓCHINOV, p. 311). Neste processo de significação algumas coisas são possíveis, como:

1. É possível aproximar *parcialmente* os objetos da cultura material do campo do sentido, do campo das *significações*. Por exemplo: é possível decorar ideologicamente um instrumento de produção. Mas ainda assim o instrumento, propriamente, não se torna um signo por isso;
2. É possível atribuir a um instrumento de produção um *acabamento artístico* da forma, tal acabamento se harmonizará com a finalidade do objeto. Neste caso signo e objeto acabam se fundindo, mas percebe-se uma fronteira semântica: o instrumento não se torna um signo e nem o signo um instrumento;
3. Um produto de *consumo* pode ser transformado em objeto ideológico. Por exemplo: o pão e o vinho tornam-se símbolos das religiões cristãs (mesmo assim, por si só, o produto de consumo está longe de ser um signo. Assim como os instrumentos, podem ser relacionado a signos ideológicos);

Volóchinov (2019) conclui que

Os signos são também objetos materiais singulares, e [...] qualquer objeto da natureza, da tecnologia ou do consumo pode se tornar um signo, porém, nesses casos, ele adquire uma significação que extrapola os *limites* da sua existência singular (objeto da natureza) ou de um determinado objetivo (servir para alguma finalidade de produção ou de consumo). (2019, p. 312)

Então chegamos ao cerne do problema: a *palavra*. Ocorreria com ela o mesmo que ocorre com os objetos materiais e elementos da natureza? Sua resposta, prontamente, é não! Ela não existe primeiramente como objeto para, só depois, adquirir significação ideológica. Pois, por sua essência, desde o início, ela se revela *o mais puro fenômeno ideológico*. “Toda a realidade da palavra dissolve-se por inteiro em sua finalidade de ser signo. Na palavra não há nada que seja indiferente a essa finalidade e que não tenha sido gerado por ela” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 312). Mas Volóchinov não fica só nisso, ele afirma e reforça que a palavra, como um fenômeno ideológico, é, ao mesmo tempo, realidade material (um material um tanto quanto específico, já que não é palpável, nem degustável, pesado ou medido). “Esse material é o som criado pelo movimento dos nossos órgãos de fala, que, como qualquer som, obedece às leis da realidade material, às leis da natureza” (p. 212). Entretanto, como o próprio teórico salienta, para formar a palavra não basta apenas a base acústica e fisiológica (mesmo que articulado o som, não será uma palavra se não *significar*). Se não for compreendido como algo que reflete e expressa certos fenômenos da realidade (da natureza ou da consciência social) ela não será *palavra*, pois não se trata de um fenômeno mágico ou sobrenatural realizado na “alma” do homem. Ela é de natureza *social*: todos os signos ideológicos (verbais, visuais etc.) formam-se somente “em uma coletividade de pessoas socialmente organizadas. O mundo dos animais não possui signos ideológicos” (p. 313).

Para um objeto entrar no horizonte social do grupo e despertar uma reação sgnica, ideológica, Volóchinov (2019) salienta que há a necessidade de que este objeto esteja relacionado com os pressupostos socioeconômicos essenciais da existência desse grupo, e que ele toque os fundamentos da existência material desse grupo. O signo é criado *entre indivíduos*, *no meio social*, na *sociedade* (p. 314). Daí tem-se a importância de apontar-se o caráter *refletor* e *refratário* do signo ideológico:

[...] Por enquanto, a humanidade conhece somente um propulsor principal da história: a *luta de classes*.

Por isso, todo signo ideológico, por ser um produto da história humana, não só reflete, mas também inevitavelmente *refrata* todos os fenômenos da vida social.

O que isso significa? Apenas que (e esse é o fato principal, essencial para todo escritor!) *em um mesmo signo refletem-se e revelam-se diferentes relações de classe*. Nenhuma palavra reflete absolutamente preciso (“objetivo”) o seu objeto, o seu conteúdo. A palavra não é uma fotografia daquilo que ela significa. A palavra é um som significante, emitido ou pensado por uma pessoa real em um determinado momento da história real, e que é, portanto, um enunciado inteiro ou uma parte dele, seu elemento. Fora desse enunciado vivo, a palavra só existe nos dicionários, mas lá ela é uma palavra morta, mero conjunto de linhas retas ou semicirculares, marcas de tinta tipográfica nas folhas de um papel branco. (VOLÓCHINOV, p. 314 – grifos do autor)

Sintetizando: a palavra é um som significante, pensada por uma pessoa concreta em um determinado momento da história, portanto, um enunciado inteiro ou parte dele. “A palavra torna-se uma palavra somente na comunicação social viva, no enunciado real, que pode ser compreendido e avaliado não só pelo falante, mas também pelo auditório possível ou presente” (VOLÓCHINOV, 2019, p.315).

Além disso, também devemos considerar a importância que tem para este pensador o caráter condicionante das relações de classe para a criação dos signos ideológicos, pois, segundo ele, o falante pertence a uma classe, tem uma profissão e possui algum nível de desenvolvimento cultural. Esse falante a pronuncia em algum ambiente, diante de um ouvinte (presente ou presumido):

Graças a todas as condições, a essas forças (“fatores”) que organizam tanto o conteúdo quanto a forma do seu enunciado, a palavra do falante sempre está repleta de olhares, opiniões, avaliações que, no fim das contas são inevitavelmente condicionadas pelas *relações de classe*.

Desse modo, toda a palavra, falada ou pensada, torna-se *um certo ponto de vista* para algum fenômeno da realidade, para alguma situação. Essa realidade não é uma existência imutável e imóvel, na qual o homem jaz como uma escultura de bronze que não conhece movimento nem desenvolvimento. Não, a verdadeira realidade, na qual vive um homem de verdade é a *história*, o mar sempre agitado da *luta de classes*, que não conhece a tranquilidade e nem a paz. A palavra que reflete essa história não pode deixar de refletir as suas contradições, o seu movimento dialético, a sua “constituição”. (p. 315 – grifos do autor)

Para ele, toda palavra encarna um ponto de vista *avaliador*. Na comunicação linguística viva, na interação discursiva viva, nós não avaliamos a palavra como um simples som articulado, relacionado a algumas significações, a palavra como objeto de estudo gramatical. O que avaliamos é o *sentido*, o conteúdo, o tema contidos nessa palavra. Basta perceber que uma mesma palavra dita por pessoas de diferentes classes sociais, em contextos diferentes, reflete olhares diferentes, pontos de vista diferentes, “mostrará diferentes relações com a mesma realidade, com o mesmo fragmento da existência, que é o tema dessa palavra” (p. 316). “A classe social define o uso da palavra. Qualquer pessoa, ao conhecer a realidade, a conhece de um determinado ponto de vista” (p. 316). Volóchinov (2019, p. 317) quer que entendamos que um ponto de vista não é o resultado pessoal de um sujeito cognoscente, é o ponto de vista da classe à qual esse sujeito pertence. Isso fica mais claro quando ele questiona:

Será que palavras como “classe”, “revolução”, “comunismo”, “kolkhóz”, “período de construção”, “família”, “verdade”, “religião” etc. não serão acompanhadas de avaliações distintas nos enunciados de um trabalhador e de um burguês, de um *batrák* e de um *kulák*, de um intelectual soviético e de um concessionário sabotador? (2019, p. 318)

Em outras palavras, toda realidade e existência do homem e da natureza não só se reflete no signo, mas também se refrata nele. Cada palavra, cada signo possui uma *refração* das relações de classe multidirecionadas. Não só isso, o pensador acusa a classe dominante de querer atribuir ao signo ideológico um caráter eterno e de “verdade”, apagar a luta das relações de classe que ocorrem no seu interior, fazer desse signo a expressão de apenas um olhar firme e imutável.

Logo, para nossa pesquisa, consideramos a palavra como um signo ideológico, cuja fruição volitivo-emotiva depende do seu caráter axiológico e avaliativo. Precisamos, ao lidar com o léxico do âmbito do grotesco, nos atentar ao tema do enunciado, e não na palavra de forma isolada. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017), Volóchinov nos apresenta o problema do tema e da significação na língua:

O tema é um complexo sistema dinâmico de signos que tenta se adequar ao momento [histórico] concreto da formação. O tema é uma reação da consciência em constituição para a formação da existência. A significação é um artefato técnico de realização do tema [palavras, suas formas de ligação morfológica e sintática, sua entonação etc.]. [...] Não há tema sem

significação, como não há significação sem tema” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 229 – grifos do autor)

Além disso:

Qualquer palavra realmente dita não possui apenas um tema e uma significação no sentido objetivo, conteudístico dessas palavras, mas também uma *avaliação*, pois todos os conteúdos objetivos existem na fala viva, são ditos ou escritos em relação a certa ênfase valorativa. Sem uma ênfase valorativa não há palavra. (p. 233)

Assim, chegamos ao cerne da criação literária e em sua materialidade. Considerando todo o caráter significante da palavra desenvolvido pelo Círculo, e ainda pautados em sua reflexão, afirmamos que a língua, o discurso e, acima de tudo, a palavra *é/são o material* da criação literária, assim com a tinta é o material do pintor e a pedra o material do escultor – mas, diferentemente da tinta e da pedra, a palavra é distinta, pois ela não possui flexibilidade física e maleabilidade exterior. A palavra possui uma *significação* (significa algo), já o material físico isoladamente *nada* significa, só passa a ter significação no todo da obra: as tintas, a tela e os pincéis de um pintor nada significam enquanto materiais físicos. A *Guernica*, de Picasso, só passa a significar algo depois de pronto, depois das tintas serem transpostas pelo artista para o mural em que foi pintado. Antes disso, não havia *Guernica*, havia um conjunto de materiais próprios para a pintura. Diferentemente, o escritor não lida com material físico bruto, mas com elementos linguísticos prontos. Por isso, para ele, é de suma importância a compreensão da essência da língua, seu lugar e papel social, caso contrário não será possível abordar o que Volóchinov (2019) chama de *estilística do discurso literário*, ou seja, a *técnica* de construção do objeto literário. Se o escritor não conhece o material da sua arte, ou seja, se ele não tem domínio da palavra e da língua, está fadado ao fracasso. É como pensar em um cirurgião que não conhece a anatomia do corpo humano, a disposição dos órgãos, cada veia e artéria, o funcionamento interno etc.

3.2 Os campos associativos para uma análise do léxico grotesco no romance *Assombro*

Após esclarecermos *o que* entendemos por palavra e *como* a entendemos, buscamos agora trabalhar mais diretamente com o âmbito lexical ao qual este capítulo se compromete: o léxico do grotesco.

Quando pensamos em grotesco na literatura — nas construções artísticas de imagens associadas a esta categoria estética — é inegável que as escolhas lexicais mais usuais são aquelas ligadas a tabuísmos linguísticos, ou seja, tudo aquilo que nós, falantes de uma língua, dependendo do contexto, evitamos falar.

No discurso cotidiano nós fazemos uso de uma infinidade de estratégias linguísticas para lidar com situações consideradas tabus. Por exemplo: quando morre algum ente de alguém que nos é próximo, imediatamente adequamos estilisticamente como nos referiremos a essa perda, dizendo que “fulano” *perdeu* a mãe, ou que a mãe de fulano *faleceu, descansou, virou estrelinha, foi pra glória* etc., em outros contextos, numa roda de amigos em um bar, talvez, podemos dizer que fulano *bateu as botas, virou presunto, foi comer planta pela raiz*. Nesses casos, adequamos a linguagem para expressar os aspectos emocionais e sociais da doença e da morte.

Ou quando estamos contando uma história e acabamos citando nossas *partes íntimas* (aqui já é uma escolha eufemística), podemos falar abertamente, caso tenhamos muita intimidade, podemos suavizar a linguagem, caso o contexto exija. Quando falamos com crianças geralmente usamos eufemismos para pênis e vagina. Um médico vai preferir uma linguagem mais ortofêmica, já no nosso cotidiano fazemos, a depender da situação de comunicação, uso dos mais criativos disfemismos.

Ao analisarem os tabuísmos linguísticos em *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language* (2007), Keith Allan e Kate Burridge salientam que a todo momento nós autocensuramos nossa linguagem, pautados na ideia de estarmos lidando com temas, comportamentos e situações tabus ou politicamente incorretos (sem desconsiderar a entonação valorativa que se emprega na palavra). E isso porque o tabu “é a proscrição de um comportamento que afeta a vida cotidiana” (ALLAN; BURRIDGE, 2007, p. 1 – tradução nossa), diferindo de sociedade para sociedade, passando do comportamento para o que falamos:

Por padrão, somos educados, eufemísticos, ortofemísticos e inofensivos; e censuramos nosso uso da linguagem para evitar tópicos tabuados em busca do bem-estar para nós e para os outros.

[...]

O tabu e a conseqüente censura da linguagem motivam a mudança da linguagem ao promover a criação de novas expressões altamente inventivas e frequentemente lúdicas, ou novos significados para expressões antigas, fazendo com que o vocabulário existente seja abandonado. Existem basicamente duas maneiras pelas quais novas expressões surgem: por uma forma modificada para a expressão tabuada e pela linguagem figurativa provocada por percepções e concepções sobre as denotadas (sobre fezes, sangue menstrual, órgãos genitais, morte e assim por diante).

[...]

A linguagem é usada como escudo contra o destino maligno e a desaprovação de outros seres humanos; é usada como uma arma contra os inimigos e como uma válvula de escape quando estamos com raiva, frustrados ou magoados. (ALLAN; BURRIDGE, 2007, p. 2 – tradução nossa)

Os tabus considerados pelos pesquisadores são aqueles relacionados ao corpo e seus eflúvios (suor, muco, fezes, fluido menstrual etc.); os órgãos e atos sexuais, micção e defecação; doenças, morte e assassinato (incluindo caça e pesca); nomear, dirigir-se, tocar e ver pessoas e seres sagrados, objetos e lugares; coleta, preparação e consumo de alimentos. Todos eles, em algum nível, são considerados tabus, logo, a linguagem adequa-se aos cerceamentos morais e linguísticos. No que tange à linguagem:

As expressões tabu incluem obscenidades sexuais e escatológicas, calúnias étnico-raciais, insultos, xingamentos, palavrões, blasfêmia, gíria, jargão e vulgaridades de todos os tipos, incluindo as palavras proibidas da gramática não normativa. Elas variam em escalas de ofensividade, potência e capacidade de ferir, mas todas elas são emocionalmente poderosas de alguma forma. (2007, p. 251 – tradução nossa)

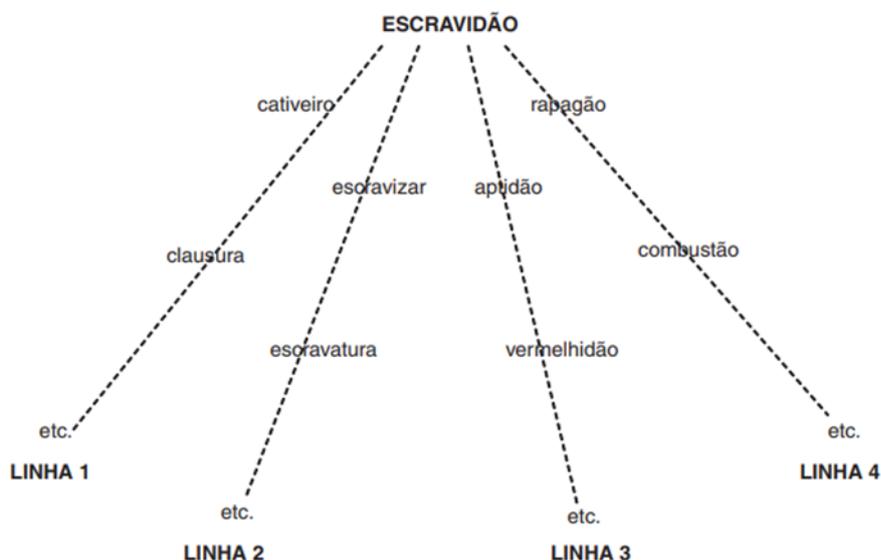
Mas na criação literária devemos considerar que as escolhas linguísticas visam um fim artístico, seja ele qual for. Como temos salientado constantemente durante esta pesquisa, a ficção transgressiva de Chuck Palahniuk possui uma finalidade estética, e ela é reforçada por ele em escritos e entrevistas. Ela se dá a partir de um conjunto de elementos estilísticos arquitetonicamente elaborados pelo autor. Para que se forme o véu da transgressão, os fios que o compõem estão organicamente interligados, sendo um deles o léxico do âmbito do grotesco. O uso que Palahniuk faz do léxico possui diferentes finalidades estéticas, fazendo com que as palavras mais abertamente chocantes sejam as menos potentes quando, entre elas, encontramos uma outra palavra que, apesar de aparentemente suavizada, valorativamente é um “soco no estômago” do leitor, trataremos delas na continuação de nossa análise.

De acordo com Cardoso (2018), “a exaltação do grotesco, por meio de gírias e palavrões ou de unidades lexicais que evocam as partes baixas do corpo, as deformidades, os excrementos (a coprologia), faz parte de muitas obras poéticas” (p. 69). A autora reforça que as escolhas lexicais desse campo que apresentam a visão de mundo e o estilo do autor “estão presentes no discurso literário com o objetivo claro de chocar o leitor, criticar o culto midiático da beleza, marcar uma posição de rebeldia contra padrões pré-estabelecidos ou ainda buscar, por meio do feio, o riso” (p. 69). Para ela, o grotesco tem um propósito, cabendo ao leitor compreendê-lo. Logo, é por meio da análise dos campos semânticos lexicais do âmbito do grotesco que buscaremos observar qual a importância desse léxico para a poética de Chuck Palahniuk.

Os campos léxico-semânticos tornam-se muito produtivos analiticamente, pois, a partir da observação apurada de como atuam as escolhas lexicais dentro desses respectivos campos, podemos observar fenômenos interessantes nas escolhas das palavras dentro de um discurso, seja ele um discurso do dia a dia ou um discurso literário.

A partir da ideia das relações de estrutura e de sentido das palavras, por meio da associação entre elas, os estudos dos campos léxico-semânticos passam a tomar diversas proporções analíticas. Em seu livro *Léxico e Semântica: estudos produtivos sobre palavra e significação* (2011), Claudio Henriques salienta que “a associação entre palavras pode ser feita a partir de ligações de sentido, mas também pode acontecer por razões puramente formais ou até por uma combinação entre forma e significado” (2011, p. 76). Trazendo Saussure para a discussão, o autor ilustra essas associações como constelações em que uma infinidade de palavras está relacionada a uma que as rege, como se fosse seu centro. Ele exemplifica com a palavra “escravidão”. É importante salientar que, segundo Henriques, as associações não se limitam somente às relações gramaticais das palavras, “pois se constroem a partir do raciocínio humano e, portanto, não há limites para elas” (2011, p. 76). Ou seja, a classificação desses campos associativos não possui limitação, podendo alcançar uma infinidade de combinações. Podemos citar o próprio exemplo dado por ele, em que o campo associativo da palavra *escravidão* se ramifica em quatro linhas justificáveis, sendo elas por associações semânticas (*cativeiro, clausura*), morfossemântica externa (*escravizar, escravatura*), morfossemântica interna (*aptidão, vermelhidão*) e por associação fonológica (*rapagão, combustão*).

Figura 11 – Campos Associativos da Palavra “Escravidão”



Fonte: Henriques (2011, p. 77)

Mas, como dissemos, essas associações são praticamente infinitas, acrescentando outras linhas nessa constelação: associação semântica com sentido figurado (*dependência, submissão* ou *sacerdócio, magistério*), fono-ortográfica (*flamejante, serpentina*), ortográfica (*eldorado, ergométrico*) etc. A conceituação de campo associativo seria, segundo o autor, um dos diversos termos, sendo este o mais comum e mais genérico, para tratar da questão das associações entre as palavras. Henriques salienta que, assim como ele fez acrescentando mais linhas à constelação da palavra “escravidão”, “outras poderiam ser formadas mediante outras hipóteses coerentes” (p. 77).

Para a análise do léxico no âmbito do grotesco, trazemos em mente essa discussão feita por Henriques sobre os campos associativos e sua possibilidade de ampliação, quando esta for coerente. E acreditamos ser este o nosso caso, pois na coleta de palavras grotescas observamos que algumas delas nem sempre são “abertamente” grotescas, mas, mesmo assim, acabam fazendo parte deste campo por meio de diferentes tipos de associações, se apresentando como grotesca no todo discursivo da construção das imagens artísticas. É preciso observar não só o que é dito abertamente, mas também o que está velado por meio de metáforas, sinônimas, eufemismos, analogias, comparações, elipses etc. Esse tipo de construção linguística faz parte dessa esfera do léxico tabuístico. Dino Preti, em *A linguagem proibida* (1986), chama a nossa atenção para esse fenômeno quando trata do que ele chama de “discurso da malícia”. Para ele

Uma das regras a ser cuidadosamente obedecida para manter *o discurso da malícia* é a de conservar sempre as significações *literal* e *implícitas*, simultaneamente, no ato do enunciado.

[...]

Poderíamos, então, dizer que o *discurso da malícia* se vale de duas isotopias – a do *ser* e a do *parecer*. A primeira, explícita, comanda a segunda que fica por conta do destinatário, embora não se possa deixar de reconhecer que a ambiguidade se produz pela forma como o falante elabora seu enunciado. É essa própria forma com que o construiu que servirá para escusá-lo da intenção erótica. (PRETI, 1986, p. 112; 114)

Isso posto, trabalhar os campos léxico-semânticos partindo da ampliação das constelações cabíveis ao nosso objeto torna-se necessário pois estamos lidando com escolhas lexicais específicas: que se inserem na linha do grotesco. Mas, antes de partirmos para esse campo, o que entendemos por grotesco e como ele penetra no discurso artístico do nosso autor?

3.3 O âmbito do grotesco

Como bem vimos com Aldana Nieto (2014) e David MacCracken (2020), o grotesco em Palahniuk é um elemento de suma importância para sua criação literária, faz parte de sua poética transgressora. Seja para construções de imagens fortes e impactantes, seja para corroer discursos hegemônicos frágeis, o grotesco reina soberano na literatura de Chuck Palahniuk.

Antes de mais nada é preciso que esclareçamos algo. Não é do interesse desta pesquisa construir uma genealogia do grotesco como categoria estética. Ou seja, não objetivamos traçar um panorama histórico de como se desenvolveu o grotesco na literatura e nas artes, e, muito menos, analisá-lo enquanto categoria estética, muitos trabalhos já fizeram isso⁸⁵. O que pretendemos aqui é observar como o grotesco se aplica à obra de Chuck Palahniuk, como ele se faz presente em sua produção literária e, principalmente, nas escolhas lexicais que contribuem para essa criação grotesca. E por que, para nossa análise linguística, tratar da categoria estética do grotesco se faz necessário? Nós acreditamos que para análise dos campos

⁸⁵ Para uma análise aprofundada do Grotesco como categoria estética, pensado a partir da literatura de Chuck Palahniuk, sugerimos a tese de Wilson Julián Aldana Nieto, *Afaga-me as tripas a feiura da porcaria desses romances: experiência estética e poética escatológica em Haunted, de Chuck Palahniuk e Acenos e Afagos, de João Gilberto Noll, dois romances contemporâneos*. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/2/browse?type=author&value=Aldana+Nieto%2C+Wilson+Juli%C3%A1n>> .

semânticos lexicais, no romance de Palahniuk, precisamos [re]pensar o grotesco partindo de sua composição na literatura, enquanto categoria estética, ou seja, o grotesco nas imagens artísticas do romance, para observarmos como ele aparece/reflete nas escolhas lexicais para efeito artístico de sentido. Feitas estas ressalvas, passemos a tratar dele.

O grotesco é uma categoria estética um pouco complexa de se sintetizar, mas, pautados em Muniz Sodré e Raquel Paiva, na obra *O império do grotesco* (2002), diríamos que ele seria uma categoria estética que possui uma lógica própria que ainda não foi legitimada pela hegemonia artística. O grotesco que, de acordo com os autores, possui uma propensão para o bizarro e o vulgar, tem a capacidade de subverter o sentido estabelecido das coisas e delinear “uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. [...] É quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade” (p. 60). O grotesco incorpora em si traços da cultura popular, da carnavalização, do horror, do feio e da fantasia. Ou, segundo eles: “é algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita ou visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais” (p. 39). Todas essas características do grotesco estão presentes na literatura palahniukiana, variando muito em cada obra.

Entretanto, precisamos nos atentar a um fator importante: a tradição grotesca palahniukiana, apesar de beber muito em, digamos, um “grotesco universal”, está intimamente ligada à cultura e à história estadunidense. Logo, Chuck Palahniuk está embebido desse grotesco local. O estudo que melhor nos apresenta o cerne do grotesco estadunidense é o de James Goodwin.

Em *Modern American grotesque: literature and photography* (2009), Goodwin aborda o grotesco e sua importância para a cultura estadunidense para, assim, observar como ele se refletiu e influenciou a literatura e a fotografia⁸⁶ modernas dos Estados Unidos. Por se tratar de um país que é, com o advento da modernidade, bombardeado pela mídia massiva, o grotesco é algo que se faz muito presente na vida dos estadunidenses, fazendo que o seu uso nas artes seja muito mais complexo, pois algumas coisas que poderiam ser consideradas grotescas fazem parte do dia a dia. Ou, como o próprio autor diz, parafraseando a escritora Flannery O'Connor, o maior problema do artista sério do grotesco [na modernidade] é “encontrar algo que não seja verdadeiramente grotesco” (GOODWIN, 2009, p. 1 – tradução nossa), pois

⁸⁶ Traçando o desenvolvimento do grotesco estadunidense, Goodwin elenca o que são, para ele, seus maiores representantes. Sendo, na literatura, Sherwood Anderson, Nathanael West e Flannery O'Connor, e na fotografia Weegee e Diane Arbus.

Ao fazer sua avaliação, O'Connor reconhece um sentido idiomático familiar do grotesco que toca apenas a superfície da longa tradição cultural designada pelo termo. Esse sentido conversacional comumente se refere a um evento ou aparência notável apenas por suas qualidades bizarras ou perversas e apenas por seus efeitos de choque ou escândalo. Como a cultura contemporânea está cada vez mais entregue a esses sentidos superficiais do grotesco, é um momento apropriado para compreender os significados mais profundos e modernos que o grotesco tem na cultura americana. (GOODWIN, 2019, p. 1 – tradução nossa)

O pesquisador afirma que a ideia de grotesco, ou seja, o fazer artístico com este nome, está presente na literatura estadunidense desde de 1730, aparecendo já em diversos contextos literários. No fim do século XVIII ele emerge na literatura como uma característica do gótico local e “sinaliza os extremos imagináveis na vida mental do indivíduo e nas interações sociais” (p. 23 – tradução nossa). São dessas práticas do grotesco na literatura gótica que ele se desenvolve como uma atitude moderna em relação à história. Já nas primeiras décadas do século XIX,

[...] O grotesco é comumente invocado pela presença de formas estranhas, malformadas ou intimidadoras, e estas, por sua vez, frequentemente refletem a ansiedade em relação a um encontro com elementos “externo” ou “estrangeiro”. A identidade específica de tais elementos pode variar de nativos americanos, escravos negros, italianos, holandeses e turcos à natureza desconhecida, estranhos misteriosos, ícones católicos, disfarces de máscaras e espiões políticos. (p. 18 – tradução nossa)

Já o grotesco moderno, na literatura estadunidense, tem início com o pensamento e a obra de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Honoré Daumier, Nathaniel Hawthorne e Herman Melville. Segundo Goodwin (2019) ele evidencia qualidades de violência e escuridão sobredeterminadas e que não se apresentam com intenções de julgamento moral ou comentário satírico por parte do autor.

Em um nível formal, o grotesco moderno depende mais frequentemente de um conjunto de aparências do que de uma série de eventos. Tanto no fazer literário quanto gráfico moderno, o grotesco é predominantemente visual e descritivo, em vez de ideacional ou narrativo. Não confinado às funções expositivas ou explicativas, o grotesco moderno está no limiar da obscuridade sedutora e intimidante. (p. 26)

Ou seja, o que prevalece no grotesco moderno, para Goodwin, não é tanto o que se diz, mas o que se descreve:

[...] o grotesco moderno é frequentemente gráfico e descritivo - em oposição ao conceitual ou narrativo - em seus meios. Os impulsos modernistas complicam o grotesco por meio de usos reflexivos compostos da descrição visualizada. Uma abordagem descritiva, portanto, parece particularmente adequada para uma análise do grotesco nas formas literárias e pictóricas como uma expressão da cultura moderna. (p. 55-56 – tradução nossa)

Mas hoje, em pleno século XXI, o leitor e os autores contemporâneos já possuem uma outra experiência com o grotesco, que está agora muito atrelado à violência. A massificação midiática trouxe para a sociedade uma nova forma de ver o grotesco, tornando-o praticamente natural e corriqueiro. Logo, “em vez do grotesco em seus sentidos tradicionais, um leitor e observador atual tem muito mais probabilidade de encontrar o gratuito e o totalmente ridículo e, às vezes, o monstruoso como os sinais de nosso tempo de agora” (p. 188 – tradução nossa). O autor usa até a obra de Palahniuk para evidenciar essa transformação de representação do grotesco na literatura, afirmando que

A partir do final dos anos 1950 as propensões literárias americanas em direção à experiência imaginária nascida da criminalidade e da violência se tornaram monstruosamente gráficas na ficção de escritores como William Burroughs, Hubert Selby, Cormac McCarthy, Bret Easton Ellis e Chuck Palahniuk (p. 175 – tradução nossa)

Justamente, em *Assombro*, o que mais parece prevalecer é o grotesco ligado ao monstruoso e, acima de tudo, à crueza da violência gráfica, pois, como afirmamos anteriormente, Palahniuk fez uso dos elementos do horror para tratar dos temas emergentes que aparecem no romance de uma forma mais velada, daí o véu transgressor. E ele aparece de diversas formas, seja nas automutilações, nas cenas de morte, nas cenas de sexo, no canibalismo, nas escatologias, nas ações e atitudes dos personagens. A monstruosidade e a violência são a áurea do romance. Mas qual o motivo do monstruoso em *Assombro*? Ora, justamente aquilo de que tratamos nos capítulos anteriores: a mudança artística na literatura de Chuck Palahniuk após o trauma do 11 de Setembro⁸⁷. É interessante que Goodwin parece notar

⁸⁷ Em entrevista de dezembro de 2021, Palahniuk reforçou essa ideia. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=agWn_Omements>. Acesso em 12 de dez. de 2021.

que os rumos traumáticos que a história da humanidade têm tomado na modernidade torna o uso de um grotesco mais “aberto”, assim como a transgressão⁸⁸ palahniukiana de sua primeira fase, muito explícita ou até mesmo banal⁸⁹, e isso reforça a estratégia estética de Palahniuk. Os escritores contemporâneos têm preferido outro tipo de grotesco:

O grotesco como modo literário e visual continua a fazer parte da vida cultural americana com certeza, mas sua viabilidade como uma atitude em relação à história deu lugar ao monstruoso. Diante do extermínio organizado da humanidade em números inimagináveis sob a política oficial de ditadores como Hitler, Stalin e Pol Pot, e a aniquilação de grandes populações civis como um ato de guerra sancionado em cidades como Nanjing, Dresden, Tóquio, Hiroshima e em Nagasaki, o grotesco passou a parecer inadequado como medida da experiência humana. Flannery O'Connor em "The Displaced Person" avalia o Holocausto em uma tentativa de um padre de transmitir à senhora McIntyre, poderosa e egoísta proprietária de terras, a enormidade do sofrimento humano envolvido: "Pense nos milhares deles, pense nos fornos e nos vagões e nos acampamentos e nas crianças enfermas de Cristo, Nosso Senhor". Os campos de extermínio são descritos de forma concisa para o leitor em termos de uma “sala cheia de corpos de pessoas mortas nuas amontoadas, braços e pernas entrelaçados, uma cabeça enfiada aqui, uma cabeça ali, um pé, um joelho, uma parte que deveria ter sido coberta para fora, uma mão levantada agarrando em nada”. Esta realidade está além do grotesco para O'Connor. O que é grotesco é a resposta da Sra. McIntyre ao apelo do padre: “Sou uma mulher lógica e prática e não há fornos aqui, nem acampamentos, nem Cristo Nosso Senhor”. No que diz respeito à própria O'Connor, o grotesco das negações da mulher nos leva além da política e da história para questões de mistério cristão. Uma realidade humana de Cristo persiste para O'Connor em face da própria desumanidade monstruosa da humanidade. (p. 172-173 – tradução nossa)

Ou, para pensarmos esse deslocamento artístico em *Assombro*, o grotesco não está prioritariamente (não só) na descrição detalhada do estupro de crianças, encenadas a partir das bonecas, mas muito mais no discurso de Diretora Negação quando esta relativiza os abusos⁹⁰, nega a existência deles, acoberta-os e, além do mais, culpabiliza a vítima: “Crianças violentadas violentam tudo que podem. Cada vítima vai achar uma vítima. É um ciclo” (PALAHNIUK, 2016, p. 215), e essa neutralização da barbárie se reflete nas escolhas lexicais que serão feitas.

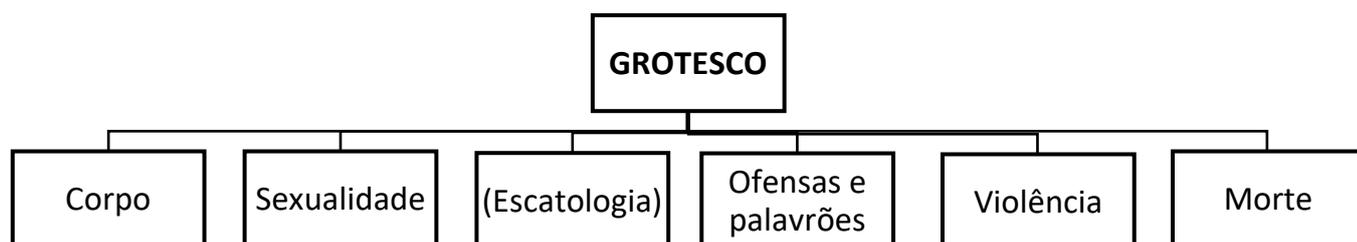
⁸⁸ Reforçamos que ficção transgressiva e grotesco são inseparáveis na literatura de Chuck Palahniuk.

⁸⁹ Se compararmos as quatro primeiras obras de Palahniuk anteriores ao 11 de setembro (*Clube da luta*, *Sobrevivente*, *Monstros Invisíveis* e *No Sufoco*) com a trilogia do horror após os ataques (*Cantiga de Ninar*, *Diário* e *Assombro*), logo notamos um uso do grotesco menos realista e mais voltado ao horrorífico, ao absurdo fantasioso e ao monstruoso.

⁹⁰ “Êxodo, um conto de Diretora Negação”.

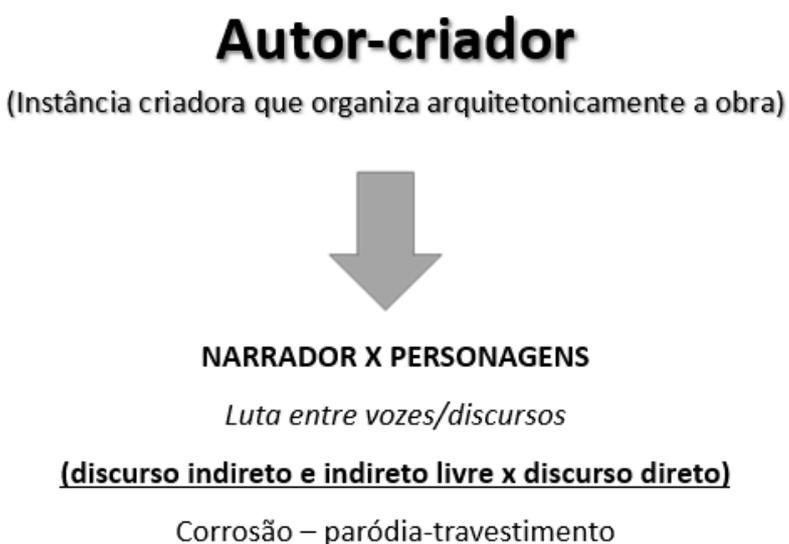
Os campos elencados a seguir estruturam nossa análise e foram pensados a partir da seguinte perspectiva: como subcampos que se intercombinam para formar um campo maior, o campo do grotesco. Pensamos então o grotesco como um campo que se ramifica, consideramos em nossa análise as seguintes associações:

Figura 12 – O grotesco e suas ramificações em *Assombro*



Antes de prosseguirmos, façamos algumas ressalvas acerca do discurso no romance, considerando o conjunto desta pesquisa. Nós defendemos até o momento que o narrador de *Assombro*, ao fazer uso dos discursos indireto e indireto livre, tem como objetivo minar o discurso dos personagens, corroê-los, desmascará-los, ridicularizá-los, mostrar o absurdo que há por trás de seus discursos. Logo, ao pensarmos nossa análise do léxico do grotesco estamos considerando esse fator discursivo e artístico:

Figura 13 – A inter-relação das vozes em *Assombro*



3.4 O horror e o Horror em Chuck Palahniuk

O discurso neoliberal entoado pelos personagens de forma naturalizada constrói o tom do romance de Chuck Palahniuk, como pudemos observar no capítulo anterior. Eles agem de acordo com esses valores; a palavra se torna ação destrutiva dentro do retiro. Eles falam e agem livremente no picadeiro do circo da dor (RUBIN; KHUN, 2009). Mas vimos também que este romance se constrói a partir de uma luta constante entre vozes: entre a voz do narrador e a voz dos personagens. Salientamos mais uma vez que não se trata de uma luta aberta, mas velada, luta essa em que o narrador sai vitorioso, pois é ele que, por meio do discurso indireto e indireto livre, desvela e corrói o discurso neoliberalizado dos retirantes.

Mas, como isso se reflete nas escolhas lexicais do âmbito do grotesco? Reflete-se justamente no uso ambivalente do discurso alheio, nas aspas de entonação empregadas pelo narrador nos destronamentos deste discurso. Além do mais, precisamos estar atentos a algumas escolhas lexicais presentes no campo do grotesco, porque justamente aquelas que parecem ser as mais inocentes são as que possuem maior potência, pois elas revelam os danos causados nos sujeitos pelo capitalismo neoliberal de consumo.

Em *Assombro* nada se constrói positivamente, não há esperança, nada transita para o novo, nada se cura, nada se regenera. É a dialética da e para a destruição, de si e do outro. O personagem Whittier almeja que estes sujeitos se regenerem, se tornem outros, almeja que ele mesmo seja um outro. Mas, como sabemos, isso não ocorre, pois para esses sujeitos não há mais salvação; eles buscam destruir qualquer coisa contrária a isso que eles se tornaram.

Em Chuck Palahniuk, como estamos reforçando a todo momento, o propósito não é simplesmente o de causar choque ou nos causar nojo, revolta, desconforto. As escolhas lexicais do campo ao qual estamos lançando luz, como um dos fios da transgressão, fazem parte da arquitetura do autor e sua “teleologia”: expor a ferida e diagnosticar o mal social causado pelo capitalismo neoliberal de consumo. No léxico há algo escondido que se desvela. Então vejamos como o grotesco, nos moldes que defendemos, funciona na composição da obra e nas escolhas lexicais.

Nosso recorte analítico, para nos mantermos nos contos mais analisados nos capítulos anteriores, continuará sendo “Tripas”, “Favelando” e “Êxodo”. Ressaltamos anteriormente que nos contos, que fazem parte do todo arquitetônico do romance, temos a representação do mundo verboideológico e ético dos personagens que participam do retiro atuando dentro de um sistema

de valores neoliberal. É o recorte de um momento chave de suas vidas que vai explicitar a ruptura desses sujeitos e de sua humanidade deflagrando a completa fratura espiritual, presente em seus atos já dentro do retiro de escritores. Os três contos ilustram bem, por meio do desenvolvimento de suas temáticas, as grandes mazelas socioideológicas do sujeito neoliberalizado em seu grau máximo: a autodestruição e a destruição do outro. A análise do léxico do grotesco explicita isso.

Começamos com “Tripas”. No recorte da vida de São Sem-Pança, que nos é apresentado no conto, temos conhecimento, por trás do horror transgressor, de como o violento hipermoralismo de sua família o atrofiou, física, psicológica e espiritualmente, enquanto sujeito. Suas ações no retiro são a consequência de seus traumas. Mas como notamos isso? Há algo no léxico grotesco que nos revela elementos interessantes de se observar.

No início do conto, percebe-se que o autor parece preparar o leitor para o que virá, pedindo que ele *inspire* (*Inhale*). E prossegue: “*Pegue todo o ar que puder. Esta história deve durar tanto quanto você conseguir prender a respiração. Talvez um pouquinho mais. Ouça o mais rápido possível*” (PALAHNIUK, 2016, p. 20 – grifos nossos). Os parágrafos iniciais estão justamente alertando para o pior que virá a quem prosseguir a leitura do conto.

O conto “Tripas” é dividido em três atos e possui um ritmo marcado. Seguindo num crescente, começa leve e vai tendo a tensão aumentada, até o leitor ter breves momentos de alívio. É como se o leitor mergulhasse em uma piscina, segurasse a respiração, subisse para pegar um pouco de ar e mergulhasse de novo, voltasse para respirar, mergulhasse de novo e segurasse a respiração por mais tempo, até emergir uma última vez e ter a sensação de alívio, esse é o efeito físico, que se associa ao ato masturbatório, causado pelo término da leitura. E essas escolhas nos causam diferentes sensações físicas: desde o riso, o nojo, até o mais alto grau de angústia e desespero.

Alguém mais moralista leria o conto com completo desprezo, outros, mais sensíveis a certas imagens, talvez optassem por largar a leitura. Não à toa, o conto é famoso por ter feito muitas pessoas passarem mal ou até desmaiar. Mas pensemos no nosso véu transgressor, e pensemos no léxico, como defendemos, como um de seus fios. As histórias dos três garotos que aparecem no conto possuem algo em comum. Todos eles vêm de famílias que hipermoralizam o seu desabrochar sexual, tornando-o uma experiência traumática e mal resolvida. E como o fazem? Apagando qualquer vestígio dela, silenciando este elemento tão comum e importante da vida humana, a sexualidade. Podemos pensar em nós como uma sociedade regida pelos moldes neoliberais, que prega uma espécie de conservadorismo nos costumes. Parte da

população da sociedade brasileira, por exemplo, tem marchado contra qualquer tipo de debate ou discussão no subcampo da sexualidade, buscando impedir que, por exemplo, as escolas trabalhem educação sexual, acusando professores e professoras de sexualizar seus filhos. Além disso, ainda no debate sobre a educação sexual, alguns preferem optar por medidas moralistas, religiosas e comprovadamente ineficazes, como a pregação nas escolas do celibato e da abstinência, por exemplo. Assuntos como gravidez, masturbação, métodos contraceptivos, IST's, violência sexual, assédio, higiene pessoal, reprodução e conhecimento sobre o funcionamento do corpo no que se refere aos aparelhos reprodutores têm sido atacados por essa ala mais conservadora – a despeito da hipocrisia flagrante do comportamento privado desses mesmos “pregadores de bons costumes”. O conto de São Sem-Pança nos dá um vislumbre, com toda a transgressão, o que está por trás do véu.

Na parte final do conto o jovem narra com muitos detalhes o que ele vê e sente quando percebe que seu intestino está preso no filtro de sucção da piscina. A descrição é extremamente angustiante. Para descrever o desespero, o autor faz uso de diversas palavras que remetem ao campo léxico-semântico do grotesco, contrariando a formação pudica do personagem. Notemos como as escolhas lexicais do campo semântico com que estamos lidando contrastam perfeitamente com o problema real, ou seja, do quão prejudicial é o velamento da sexualidade. As escolhas lexicais do âmbito do grotesco mais aberto (graficamente marcado) encobrem aquelas que são as mais perturbadoras, o problema velado. Essas palavras, mesmo que timidamente, possuem uma carga valorativa intensa, fazem parte de um dos subcampos do grotesco que permeia toda a obra: a violência. Vejamos um trecho do conto:

Trecho 1

Tudo que posso dizer é que suas **tripas** não sentem tanta **dor**. Não como a **pele**. As coisas que você **digere**; os médicos chamam de **matéria fecal**. Mais pra cima fica o **quimo**, que é uma **massa fina e gosmenta** cravada de **milho, amendoim** e **ervilhas**.

É essa **sopa de sangue, milho, merda, esperma** e **amendoim** que **flutua** à minha volta. Mesmo com as **tripas** saindo pelo **cu**, eu segurando o que restou, mesmo assim minha primeira vontade é recolocar meu calção de banho.

Deus me livre meus pais verem **meu pau**.

Enquanto **cerro** o **punho** em volta do **cu**, com a outra **mão** agarro meu calção de banho de listras amarelas e o tiro do **pescoco**. Ainda assim, colocar o calção é impossível.

Se quiser sentir como é o **intestino**, compre aquelas **camisinhas de pele de carneiro**. Puxe uma e desenrole. Encha de **manteiga de amendoim**. Pode untar com **vaselina** e deixar embaixo d'água. Depois tente rasgar. Tente parti-la ao meio. É muito resistente. E **borrachenta**. E tão **viscosa** que não dá pra segurar direito.

Camisinha de pele de carneiro é intestino puro.

Agora você sabe com o que eu tô lidando.
 Se você soltar um segundo, fica sem as **tripas**.
 Se nadar até a superfície pra respirar, fica sem as **tripas**.
 Se não nadar, se **afoga**.
 A opção é **morrer** agora ou **morrer** daqui a um minuto.

O que meus pais vão encontrar quando chegarem do trabalho é um **feto gigante nu, enrolado em si mesmo. Boiando na água nebulosa** da piscina do quintal. Amarrado ao fundo por uma **corda grossa de veias e tripas**. O oposto do carinho que se **enforca** enquanto **bate punheta**. É o bebê que eles trouxeram do hospital treze anos atrás. Esse é o garoto que eles achavam que ia conseguir uma megabolsa de futebol americano e fazer MBA. Que ia cuidar deles quando ficassem velhos. Todos os sonhos e as esperanças dos dois. Ali, **boiando, pelado, morto**. À volta dele, **pérolas leitosas de esperma desperdiçado**.

Ou isso ou meus pais vão me achar **enrolado numa toalha ensanguentada, caído** a meio caminho entre a piscina e o telefone da cozinha, os restos das minhas **tripas** ainda **saindo pelo calção** de banho de listras amarelas.

O tipo de coisa que **nem os franceses comentam**. (PALAHNIUK, 2016, p. 28-29 – destaque nosso)

O que mais preocupa o garoto é a forma como ele vai ser encontrado pelos pais. O grotesco ligado ao violento e ao monstruoso, assim como defendido por Goodwin (2009), está muito presente neste trecho. Ele se faz presente não só, mas principalmente, no discurso indireto livre, justamente a construção artística das vozes do discurso alheio elencada pelo autor-criador para mostrar a monstruosidade dessa valoração que está em xeque, como podemos notar no trecho:

É o bebê que eles trouxeram do hospital treze anos atrás. Esse é o garoto que eles achavam que ia conseguir uma megabolsa de futebol americano e fazer MBA. Que ia cuidar deles quando ficassem velhos. Todos os sonhos e as esperanças dos dois. Ali, boiando, pelado, morto. À volta dele, pérolas leitosas de esperma desperdiçado. (PALAHNIUK, 2016, p. 29)

O horror, o bizarro, o violento, o risonho, o nojento e o cômico que são tão criticados neste romance são justamente os elementos fundamentais característicos de sua produção artística. Todos esses elementos em conjunto formam o véu transparente que encobre o problema real. Além do mais, reforçamos o poder e a importância que a linguagem e seu léxico “baixo” têm para sua composição artística. Mais uma vez salientamos, esse léxico é um dos fios desse véu. As escolhas lexicais do âmbito do grotesco, ao mesmo tempo que chocam, conseguem desvelar o falso moralismo da família média estadunidense quando Palahniuk as insere entre as palavras que enojam, chocam, ofendem, como acontece no fragmento seguinte (*bater punheta/bater umazinha; esperma seco/esperma morto*), palavras que remetem ao sofrimento psíquico e físico dos adolescentes (*suicídio(s); sufocar; filho morto; pendurado pelo*

pescoço). Entretanto, as palavras são usadas em contraste com as escatológicas e sexuais em um contexto de moralidade que elenca o suicídio e o sofrimento psíquico mais dignos de serem apresentados socialmente do que algo considerado tão vergonhoso quanto a experimentação da sexualidade: “Algumas coisas são tão vis que nem merecem um nome. Tão baixas que nem vale a pena comentar.” (2016, p. 22). Perceba a ambiguidade desse discurso na voz do narrador, na citação anterior, quando ele se refere ao afeto parental como mero “investimento”, ele é completamente bivocal, cheio de aspas de entonação. Percebemos uma luta de vozes: o discurso alheio e sua palavra e o discurso do narrador que preenche a voz do outro com uma entonação ambígua, irônica e ácida. É a corrosão da palavra do outro, é o desvelamento do horror e da hipocrisia do falso moralismo neoliberal.

Trecho 2

“Pensando bem, os peritos em psicologia infantil, os orientadores escolares de hoje em dia, dizem que o último pico de **suicídio adolescente**, em grande parte, foi dos jovens tentando se **sufocar** enquanto **batiam umazinha**. Os pais achavam o filho com uma **toalha enrolada no pescoço**, a **toalha amarrada** na barra do armário do quarto, o **garoto morto**. **Esperma morto pra todo lado**. Óbvio que **os pais limpavam**. Colocavam uma calça no garoto. **Tentavam dar uma aparência... melhor. Intencional**, pelo menos. **Suicídio adolescente do tipo normal, triste.**” (PALAHNIUK, 2016, p. 22)

Por meio do véu transgressor o autor-criador consegue expor e diagnosticar o mal social. O léxico transgressor, para continuarmos usando a metáfora de que lançamos mão para descrever o processo artístico de Palahniuk, em conjunto com a temática e o conteúdo do conto, com a construção sintática e da linguagem, ajuda a tecer o que o autor quer mostrar: os malefícios do falso moralismo e do silenciamento da sexualidade. O choque que causa no leitor o fato de que o personagem-narrador está mais preocupado em não ser pego nu pelos seus pais do que tentar sobreviver é enorme. A composição lexical do grotesco tem grande importância para que o artista obtenha esse efeito. O escatológico por meio da apresentação de palavras que remetem aos processos fisiológicos, aos fluidos corporais e excrementos associados à comida conseguem causar uma sensação nauseabunda no leitor, enquanto as palavras que se relacionam ao corpo, basicamente de forma disfêmica, tornam o trecho expressivamente potente, causando-nos um forte impacto. Mas a monstruosidade da violência, que leva à morte, está naquilo que é encoberto por toda a transgressão, aquilo que o narrador, na bivocalidade presente no discurso indireto livre, entoia. Aquilo que é vil e que não merece um nome, ou aquilo que é tão baixo que não merece ser comentado é o motivo da morte, não a morte em si. A nosso ver, os fragmentos

os limpavam, tentavam dar uma aparência melhor, normal e triste impactam muito mais do que outros relacionados ao sexo e ao escatológico.

Como afirmamos durante esta pesquisa, as avaliações ideológicas estão condensadas no conto. Parafraseando Medviédev (2016), vemos refletido e refratado no conteúdo do conto o meio ideológico. Mas também percebemos as reflexões e as refrações de outras esferas ideológicas (ética, cognitiva, política, religiosa e assim por diante), ou seja, o conto refrata em seu ‘conteúdo’, a totalidade desse horizonte ideológico, do qual a obra é uma parte. Sem esquecer de ressaltar ainda a presença do heterodiscurso que, segundo Bakhtin (2015), é essa diversidade de vozes introduzida no texto como discurso do outro em linguagem do outro, servindo à expressão refratada das intenções do autor – palavra bivocal especial: temos a voz do narrador/personagem, dos pais, dos amigos, dos médicos e do próprio conjunto social, refletida e refratada, e seu mundo verboideológico presente, além do seu conjunto de valores representados. A intencionalidade do autor não é julgar moralmente os valores apresentados, não abertamente, como temos defendido; ele se coloca distante (o que lhe traz muitas críticas daqueles que não entendem sua construção artística). O que ele quer é apresentá-los artisticamente: “Este é o motivo pelo qual descrevo um comportamento questionável em meu trabalho, mas me recuso a endossá-lo ou condená-lo. Por que impedir a maravilhosa energia do debate público?” (PALAHNIUK, 2019, p. 103 – tradução nossa). Mas, reforçamos, como instância criadora que organiza e arquiteta a obra, o autor-criador assume uma posição ideológica diante dos discursos dos personagens. Não os julga ou critica abertamente, mas contamina e corrói o discurso deles.

Por mais vergonhosas ou sérias que tenham sido as consequências apresentadas no conto, os pais ou a família preferem ignorar ou silenciar. O não-dito paira durante os jantares em família, as festas de aniversário, os problemas pessoais. É, como lemos no conto, o “espírito da cenoura invisível” dos três adolescentes. Mais vale reajustar a cena deplorável da morte por sufocamento e dar a ela aparência de suicídio do que enfrentar o problema e perceber o mal causado por um puritanismo e um falso moralismo exacerbado ao se ignorar a sexualidade desses jovens. Para todos os três, as consequências são piores do que se poderia imaginar, tanto físicas quanto psicológicas. A questão do suicídio juvenil, que está no conto encoberta pela transgressão, apesar de suavizada pelo choque das outras palavras, possui uma imensa carga valorativa. Vejamos na imagem a seguir, referente aos trechos analisados, como o léxico que constrói o grotesco e suas imagens, a partir dos subcampos que o permeiam, compõe-se a partir de uma inter-relação no todo discursivo do romance para tecer o véu transgressor. As palavras

nos trechos analisados podem ser apresentadas nos seguintes subcampos que se inter-relacionam formando o grotesco monstruoso.

Figura 14 – O funcionamento do campo do grotesco para efeito de sentido em “Tripas”



Com isso, entendemos que o uso artístico que Chuck Palahniuk faz do léxico de cunho grotesco, não é simplesmente um uso desnecessário e de gosto duvidoso do nosso arsenal léxico-semântico. Essas escolhas e usos são parte constituinte da arquitetônica palahniukiana e de seu estilo. São um elemento fundamental do projeto artístico pelo qual ele tem apreço: a ficção transgressiva. É só a partir dela e de suas características estilísticas que ele pode expor a ferida e diagnosticar o mal social.

Para que isso fique mais claro, analisemos mais um conto do nosso romance. Voltemos ao conto referente à Lady Mendiga, “Favelando”. Já tomamos conhecimento de qual crítica está sendo feita no conto, de forma encoberta, por meio da transgressão: a crítica à hipocrisia e à apatia das elites estadunidense perante a grande desigualdade social, além de denunciar o apagamento das pessoas em situação de rua, vítimas dos mais diversificados tipos de violência. Sendo assim, o léxico do âmbito do grotesco contribui para a construção da crítica que é elaborada no conto. Vejamos em um trecho a construção do grotesco para observarmos como as escolhas lexicais para efeito artístico de sentido são um reflexo dessa construção. O trecho relata o momento em que Packer e Evelyn encontram Inky e Fulton, milionários que estão participando do “mergulhamento social”:

“Foi depois de um desses coquetéis em nome das **vítimas da violência armada** que os Keyes saíram à rua. Packer e Evelyn estão descendo os degraus do museu e lá se vê a grande fila de **zés-ninguém** em casacos de pele esperando os manobristas. Sentados num banco, há um **bebum** e uma **mendiga** que todos **fingem não ver**.

Nem sentir o **cheiro**.

Aqueles dois não são jovens. Vestem roupas que encontraram no **lixo**. Os fios saindo das costuras, o **tecido duro** e **descolorido** com **manchas**. A **mendiga** usa um **tênis se abrindo, sem cadarços**. Seu **cabelo, emaranhado** e **amassado**, aparece por baixo da tela de uma **peruca**, o **cabelo de plástico** falso tão **duro** e **cinza** quanto **palha de aço**.

O **bebum** tem um gorro marrom de tricô enterrado na **cabeça**. Ele está **acariciando** a **mendiga**, **enfiando a mão** pela **frente da calça** de poliéster com stretch dela e **subindo** a **outra** por baixo do moletom. A **mendiga** se **contorce** nas roupas, **gemendo**, passando a **língua** pelos **lábios entreabertos**.

A **mendiga**, no ponto em que seu moletom está levantado, a **barriga** dela é **seca, reta**. A **pele** é de um **cor-de-rosa lisinho**.

O **bebum**, de calça de moletom larga, tem uma **tenda armada** na frente da **ereção**. Na ponta da **tenda** há uma **mancha preta**, de **algo vazando**.

Packer e Evelyn devem ser os únicos que observam os dois se **agarrando**. Os manobristas correm entre o museu e o estacionamento no fim da quadra. A multidão de novos-ricos fica olhando para o ponteiro de segundos dar voltas em seus relógios de diamante.

O **bebum** pressiona o **rosto da mendiga** contra sua **calça**. Os **lábios** dela percorrem a **mancha preta**, que se espalha.

Os **lábios da mendiga**, Evelyn diz a Packer: ela conhece aqueles **lábios**.

Você ouve um barulhinho, aquele tinir agudo que faz todo mundo na fila esperando o manobrista enfiar a mão no casaco de pele em busca do celular.

Ah, meu Deus, diz a Sra. Keyes. Ela diz a Packer: aquela **mendiga** que o **bebum** está **apalpando** é a cara da Inky. De Elizabeth Ethbridge Fulton Whelps.

O barulho agudo soa de novo, e a **mendiga** baixa a mão. Ela puxa a parte inferior de uma perna da calça sem bainha, desfiando o poliéster bege, e exhibe a perna envolvida com uma **atadura elástica suja**. Com os **lábios** ainda na **virilha** do **bebum**, do meio das camadas de **ataduras** seus **dedos** pegam uma coisinha preta.

O tinir agudo soa de novo.

Da última vez que Evelyn ouviu falar, Inky gerenciava uma revista. Talvez fosse a Vogue. Ela passava metade do ano na França, decidindo a altura em que ficariam as bainhas da próxima estação. Ficava na primeira fileira dos desfiles de Milão e fazia críticas de moda para um canal de TV a cabo. Ia ao tapete vermelho e comentava sobre quem vestia o quê no Oscar.

Aquela **mendiga** no banco do ponto de ônibus, ela segura o objeto preto ao lado **da peruca de plástico cinza**. Dedilha o aparelho e diz:

– Alô? – Tira a **boca da protuberância úmida** na calça do **bebum** e diz: – Está anotando? – Ela diz: – Lima é o novo rosa.

A voz da mendiga, diz a Sra. Keyes ao marido, ela conhece aquela voz.

Ela diz:

– Inky?

A **mendiga** enfia o celular de volta nas **ataduras**.

– Aquele **bebum fedorento** – diz Packer – é o presidente da Global Linhas Aéreas.

Então a **mendiga** ergue o olhar e diz:

– Muffy? Packer?

A **mão** do **bebum** continua **enfiada** na calça dela. Ela dá tapinhas ao seu lado no banco e diz:

– Que surpresa boa.

O **mendigo** puxa os **dedos, molhados e brilhosos** à luz do poste, e diz:

– Packer! Venha cá.

E é claro que Packer sempre tem razão.

Pobreza, diz Inky, é a nova riqueza. **Anonimato** é a nova fama.

– Mergulhador social – diz Inky – é o novo alpinista social.” (PALAHNIUK, 2016, p.91-94 – destaque nosso)

Analisando cada subcampo das ramificações do grotesco presentes no fragmento, observamos que no que se refere ao *corpo* grotesco, a construção das imagens corporais dos personagens que representam a elite, apesar de seguir um padrão estético midiático, é feita de forma crítica e irônica no que tange à construção desses personagens (*barriga reta, pele cor-de-rosa-lisinho*). A forma grotesca como as partes do corpo aparece também está preenchida dessa ambivalência irônica, além de observarmos a prevalência de micropartes dos elementos corporais para a construção dessa imagem maior do grotesco (*cabeça, língua, lábios entreabertos, virilha* etc.). O corpo em Palahniuk, como bem salienta Bakhtin sobre o grotesco que foi perdendo a sua positividade, é aquele que se degenerou com o advento do capitalismo, é um corpo biológico e o indivíduo é o econômico particular e egoísta, pois “na vida cotidiana dos indivíduos ‘isolados’ as imagens do ‘inferior’ corporal ficam reduzidas às imagens naturalistas do erotismo banal” (BAKHTIN, 2013, p. 20).

No novo cânon corporal, o papel predominante pertence às partes individuais do corpo que assumem funções caracterológicas e expressivas: cabeça, rosto, olhos, lábios, sistema muscular, situação individual que ocupa o corpo no mundo exterior. (BAKHTIN, 2013, p. 281)

No subcampo da *sexualidade*, o sexo não é apresentado de forma positiva — pautado num erotismo sensual, fazendo par, então, com as imagens escatológicas — pois o sexo em Palahniuk é repulsivo. Aqui ressaltamos um aspecto da literatura do autor: o ato e o prazer sexual, em sua literatura, não ultrapassam os limites de serem uma função reguladora e fisiológica do ato reprodutivo. O sexo é completamente desvinculado de qualquer tipo de sensualidade ou erotismo. O ato sexual surge como elemento fundamental da vida, mas, em seus contos e romances, o sexo é realístico-naturalista, aparecendo esteticamente de forma jocosa, cômica e grotesca. O sexo é um fator desvinculado de sentimentos mais “nobres”. O “amor”, por exemplo, aparece sob outras formas, estratificado em ações.

Sobre essa transformação que ocorre na literatura, Bakhtin (2013) salienta que as grosserias e obscenidades modernas conservam as sobrevivências petrificadas e puramente *negativas* dessa concepção do corpo grotesco. No que se refere às imagens *escatológicas*, logo, ao subcampo léxico-semântico da escatologia, são abundantes e de apelo à repulsa, ao nojo (*cheiro, lixo, tecido duro, descolorido, manchas, tênis se abrindo, duro, cinza, mancha preta, algo vazando* etc.). Sintetizando:

Na imagem do corpo individual visto pelos tempos modernos, a vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido: emigraram para o plano da vida corrente privada, da psicologia individual, onde tomaram um sentido estreito, específico, sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico. Na sua nova acepção, eles não podem mais servir para exprimir uma concepção do mundo como fazia antes. (BAKHTIN, 2013, p. 280)

Mas, é importante que se reforce, cada palavra está sujeita ao todo do discurso artístico, está preenchida de entonação valorativa. Não é uma mera palavra dicionarizada. A palavra até pode soar monosignificativa, mas está preenchida ideologicamente. Como apontamos anteriormente, o léxico pertencente ao subcampo do corpo, na voz do narrador, assume um tom ridicularizador ao descrever os corpos da elite estadunidense.

Quanto ao subcampo das *ofensas e palavrões*, fazem-se presentes a todo momento (*zés-ninguém, bebum, mendiga, mendigo fedorento*), mas, assim como todas as outras palavras, elas

assumem diferentes tons valorativos. A palavra *mendiga*, por exemplo, na boca dos personagens carrega um tom de desprezo e apatia à miséria alheia, e na boca do narrador, emulando as valorações dos personagens, que cumpre a função de minar seus discursos, assume um outro tom, o de ironia corrosiva.

E partimos então para o último subcampo, a nosso ver o mais interessante e significativo, o da *violência*. No campo do grotesco, sendo o da violência uma de suas ramificações, as imagens são construídas, em Palahniuk, de forma muito crua e gráfica. Mas o interessante a se notar, e isso só foi possível após apurarmos as escolhas do campo do grotesco e suas ramificações, tudo o que gira em torno do grotesco parece culminar na violência ou para a violência, seja qual for a categoria: física, psicológica, social, política ou simbólica, sendo seu auge a *morte*. Tudo caminha para a destruição, e, principalmente, para a destruição de si e do outro. Constatação esta que só reforça que estamos lidando com a violência do grotesco monstruoso defendido por Goodwin (2019). No trecho analisado, as escolhas lexicais apresentam uma violência um tanto quanto velada, mas que se faz presente o tempo todo, a violência social e simbólica (*fingem não ver, pobreza, anonimato*). Ou seja, é justamente esse o problema real que está sendo encoberto, mas que quer se fazer mostrar, pelo véu transgressor de Chuck Palahniuk no conto “Favelando”. Mais uma vez, o mal social, a atrofia cultural que acomete o sujeito neoliberalizado. Vejamos na imagem abaixo o léxico dos subcampos elencados por nós interrelacionados para formarem algo maior: o grotesco monstruoso.

Figura 15 – O funcionamento do campo do grotesco para efeito de sentido em “Favelando”



A violência está por toda a parte. Mas como chamar a atenção para ela se em nossa sociedade a violência parece fazer parte do dia a dia? Basta uma olhada nas notícias do dia e ela está lá, mas parece não haver mais impacto. Almoçamos e jantamos concomitantemente ao momento em que começam os programas policiais, cheios de violência. Mas ainda assim, parece que não nos afeta. Parece que a própria violência se tornou anestésica. E Palahniuk sabe disso. Para nos chamar a atenção, para nos mostrar a ferida, ele usa seu véu transgressor. Como vimos no seu ensaio sobre a ficção transgressiva, a realidade jogada diariamente e diretamente na nossa cara de forma crua pode nos “narcotizar”. Como mostrar o problema sem soar tão direto?

Voltemos a outro conto já tratado no capítulo anterior, “Êxodo”. Uma das temáticas do conto é de como a objetificação tem a capacidade de desumanizar corpos e coisificá-los, tornando-os passíveis de abusos e violência. O tema do abuso sexual infantil é, na nossa sociedade, praticamente intocável. E os casos de abusos são, a partir de pesquisas e dados estatísticos, como os que mostramos no capítulo anterior, bastante reveladores. Na arena discursiva em que as valorações ideológicas se digladiam diariamente, o discurso mais conservador, ligado muito mais à direita, atribui a culpa desse tipo de violação de corpos a, digamos, “pensamentos e ações à esquerda”. Quando a pauta é educação sexual nas escolas, os tidos “conservadores” não enxergam tal tema como o possibilitador de denúncia ou ferramenta que permita que a criança que é vítima de abuso sexual possa denunciar. Logo, acusam os professores de quererem erotizar as crianças com “aulas sobre sexo”, distorcendo completamente o real intuito, manipulando o discurso para apavorar os pais e as mães que confiam seus filhos à escola. Mas o que os números têm mostrado é que a maioria dos casos se dão dentro do “seio seguro da família”. Entretanto, parece ser uma realidade que as pessoas que trazem a discussão para o âmbito do moralismo parecem não querer ver. Voltemos a “Êxodo”.

Em certo momento da narrativa somos apresentados à uma reconstrução de crime de estupro de crianças. Para isso, a equipe de polícia utiliza bonecos “anatomicamente detalhados”. Vamos nos ater ao léxico grotesco. Ao lermos, logo notamos que o que está por trás da transgressão é muito mais chocante do que os elementos transgressivos em si, o horror está naquilo que há de mais real e menos nos elementos de horror:

“Mesmo assim, o que **acontece** ali é só **controle de danos**. Não dá para **desfoder** uma criança. Assim que você **meteu** numa, não tem como **tirar o gênio da garrafa**. A criança provavelmente está **ferrada** de vez.

Não, a maioria das crianças surge ali em **silêncio**. Com **estrias**. Já na **meia-idade**. **Sem sorriso**.

As crianças chegam ali e o primeiro passo é a entrevista de avaliação com uma boneca *anatomicamente detalhada*. Que é diferente de uma boneca *anatomicamente correta*, mas muita gente confunde. Cora confundiu. Confundiu as duas.

A típica boneca anatomicamente detalhada é feita de tecido, costurada como um bicho de pelúcia. Tem fios de lã em vez de cabelo. A grande diferença entre ela e uma boneca de pano está nos detalhes: **pênis** e **bolas de pelúcia**. Ou uma **vagina** feita de panos de renda. Um cordão bem amarrado nas costas para deixar o **ânus franzido**. Dois botões costurados no peito para os **mamilos**. Essas bonecas são as coisas que as crianças que dão entrada podem usar para **teatralizar**. Para **demonstrar** o que Mamãe, Papai ou o namorado novo da Mamãe **fez**.

As crianças **enfiam** os **dedos** nas bonecas. **Puxam** as bonecas pelos **fios** de **cabelo**. **Seguram** as bonecas pelo **pescoço** e as **sacodem** até as **cabeças** de pelúcia **caírem**. Elas **batem**, **lambem**, **mordem** e **chupam** as bonecas, e é Cora quem tem que costurar os **mamilos** de volta. Cora é quem tem que achar as duas bolinhas de gude quando **puxam** o **escrotinho** de feltro com **muita força**.

Tudo que foi **feito** com as crianças é **feito** com aqueles bonecos.

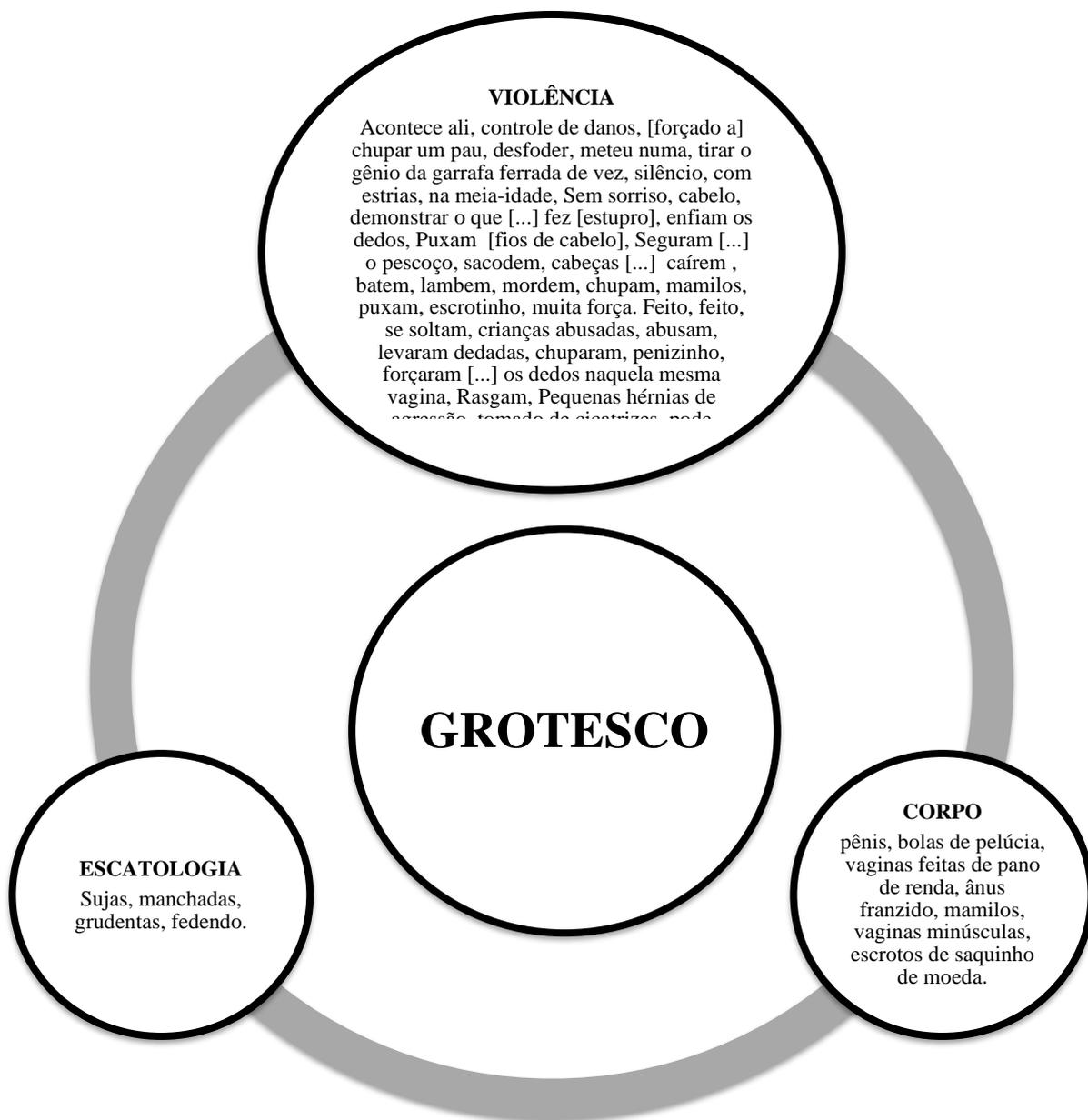
Ninguém vai parar num emprego como aquele por acaso.

Os fios se **soltam** porque muitas crianças **abusadas abusam** dos bonecos. Muitos garotinhos que levaram **dedadas** já **chuparam** o mesmo **penzinho** de feltro. Muitas garotinhas já **forçaram** um, dois, três **dedos** naquela mesma **vagina** forrada de cetim. **Rasgam** em cima e embaixo. Pequenas **hérnias de agressão** de algodão saindo. Sob as roupas, as bonecas estão **sujas, manchadas. Grudentas, fedendo**. O tecido está cheio de bolinhas e tomado de **cicatrizes** onde faltam os fios.

O garotinho de pano e a garotinha de pano que o mundo inteiro **pode violentar**.” (PALAHNIUK, 2016, p. 203-204 – destaque em negrito nosso)

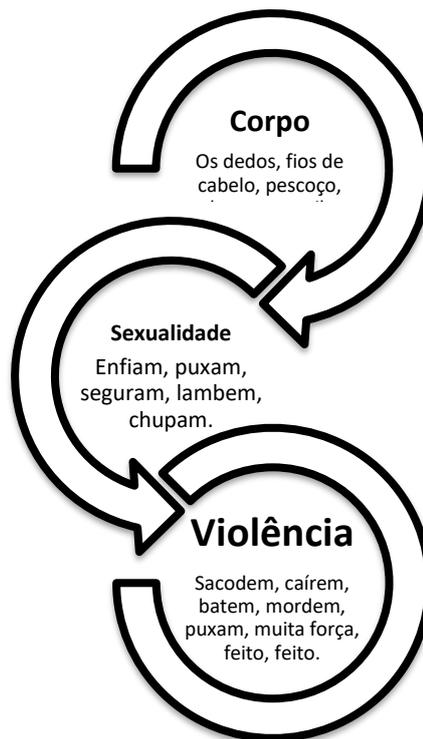
A surpreendente elaboração da imagem da encenação feita a partir dos bonecos de pano é construída de forma que o leitor consiga enxergar, a partir da descrição e dos acentos de entonação presentes na voz do narrador, toda a violência que as crianças sofrem quando são abusadas sexualmente. As escolhas lexicais do campo do grotesco contribuem para a construção do sentido ao trazerem efeitos expressivos que apelam ao choque, ao horrendo e ao abjeto (*desfoder, abusadas, fedendo*), mas nunca são utilizadas de forma inocente, ou seja, elas fazem parte da finalidade estética de Palahniuk. Para melhor percebermos os efeitos de sentido, nos atentemos a algumas delas. Ao observar a tabela seguinte, há de se notar que algumas alternâncias nos subcampos ocorrem. Vejamos como a inter-relação das lexias constroem o que temos defendido no que se refere ao romance: a construção de um grotesco monstruoso:

Figura 16 – O funcionamento do campo do grotesco para efeito de sentido em “Êxodo”



Como havíamos salientado anteriormente, cada subcampo elencado faz parte de um campo maior, o do grotesco, que, como imagem artística, é formado pela inter-relação destes outros subcampos. Para compreender o motivo de certas palavras estarem em um subcampo e não em outro, precisa-se ater ao todo discursivo e ao contexto, caso contrário, a seleção e a divisão lexical seria mecânica e pensada fora dele. Por exemplo, na coleta de palavras feitas para este recorte, podemos perceber uma infinidade delas que, desconsiderando o contexto discursivo, estariam relacionadas ao subcampo da sexualidade, do corpo etc., mas não o colocamos lá. E por quê? Porque, se observarmos bem, elas estão menos para a sexualidade e mais para a violência, pois se tratam de palavras que giram em torno de um tipo de violência, que é o abuso sexual. Como acontece com as escolhas lexicais do quinto e sexto parágrafo do trecho anterior:

Figura 17 – A inter-relação entre as palavras e sua relação com a violência



Em “Êxodo”, como bem vimos no capítulo anterior, prevalece um efeito discursivo e artístico muito interessante, e isso contribui muito para a fruição sensorial do conto. Mas, sem

as escolhas lexicais precisas, tais efeitos não seriam possíveis. O fenômeno apresentado e desenvolvido no conto é o de uma espécie de dialética da coisificação-humanização e vice-versa. Em certo momento a narrativa passa a tomar um ritmo tão frenético que o narrador começa a pregar peças no leitor. Como? Usando a mesma dialética, metamorfoseando o que é coisa em gente e gente em coisa: “É isto que o ser humano faz: transforma objetos em pessoas, pessoas em objetos” (PALAHNIUK, 2016, p. 201). Ele brinca com nossa percepção para alcançar o efeito esperado. Ao ler o conto, percebemos que o narrador nunca descreve abertamente uma cena de abuso sexual, mas a nossa percepção do que é gente e do que é coisa foi tão embaralhada que ele torna a descrição da encenação uma espécie de ligação direta com os abusos sofridos pelas crianças⁹¹. Aí entra o elemento do véu transgressor e o léxico como um de seus fios.

No trecho destacado por nós, não há a descrição do abuso, mas há, por meio das bonecas, a *alusão* aos abusos que as crianças sofreram. A cena incomoda porque não são mais bonecas sendo violentadas, são e não são, pois nossa mente automaticamente relaciona as bonecas às crianças. Não vemos mais bonecas sendo usadas para um fim, vemos crianças sendo abusadas sexualmente. A cena tem uma construção imagética potente, pois o discurso do narrador possui sua ambivalência entonativa corrosiva, fazendo uso da paródia, que desvela o horror. Existem algumas nuances entonativas perceptíveis no discurso do narrador que vão se alternando e que trazem dentro de uma só voz (a do narrador) outras vozes (a dos personagens, do discurso oficial etc.)⁹².

No conto o narrador faz escolhas lexicais precisas, de forma paródica. O emprego do heterodiscurso é muito bem pensado. Em “Êxodo” temos o contexto de uma delegacia de polícia e seu discurso. O narrador, em certos momentos, assume para si esse “discurso oficial”, mas de forma parodizada. Algumas descrições lembram um relatório policial, e a escolha lexical acompanha esse discurso. Nessa conjuntura de vozes e tons o autor faz diferentes usos das escolhas lexicais. E, como nos exemplos anteriores, as escolhas eufemísticas chocam tanto quanto as disfêmicas. O narrador usa palavras precisas e impactantes e logo no início do trecho a reencenação dos abusos soa tão corriqueira e “natural” que nos causa um certo choque e desconforto. No primeiro parágrafo o narrador assume o tom de Diretora Sedlak, a apatia e

⁹¹ Lembre-se que este foi o conto que, segundo Palahniuk, deixou sua colega em desespero e aos prantos.

⁹² Tanto na tradução quanto no original tal entonação ambivalente e desmascaradora está presente: há uma mescla que vai do tom sério-descritivo ao ironicamente afetivo (vide o uso de diminutivos) muito próximos daqueles que o narrador utiliza, no conto, quando se embebe do tom de Cora e Diretora Negação. O tradutor conseguiu manter essas nuances nas escolhas lexicais.

vulgaridade faz parte do discurso dessa personagem. Uma palavra que aparentemente parece *soar de forma corriqueira* está completamente *preenchida de aspas de entonação*: “controle de danos”. Mas não é tão corriqueira, ela é ambivalente e desmascara o horror. Essa palavra se torna mais impactante seguida das outras que virão, completamente disfêmicas, que só ampliam a potência da expressão anterior. E amplia justamente porque elas, por serem ditas da forma mais natural possível, causam horror, choque; a ferida se expõe. Essas palavras são: *desfoder, meteu, tirar o gênio da garrafa, ferrada*.

Nesse conto as palavras que fazem parte do subcampo do corpo funcionam de forma diferente, se comparadas à forma como elas se dão no conto “Favelando”. Ou seja, a descrição da corporalidade das bonecas é diferente da construção da corporalidade dos “mergulhadores sociais”. Ainda é o corpo biológico do indivíduo econômico particular, mas não há a ridicularização do corpo das crianças/bonecas, só quando este descreve fisicamente a diretora, por exemplo. Embebido por este ambiente “oficial” da delegacia, o narrador usa seu discurso de forma também paródica nas escolhas lexicais. O corpo e suas micro-partes neste conto é, muitas das vezes, descrito de forma precisa e naturalista, ou seja, como se a descrição saísse diretamente de um manual de medicina legal, mas sempre com aspas de entonação. Essa descrição cumpre o papel de atribuir traços humanos às bonecas:

“A grande diferença entre ela e uma boneca de pano está nos detalhes: **pênis e bolas de pelúcia**. Ou uma **vagina** feita de panos de renda. Um cordão bem amarrado nas costas para deixar o **ânus franzido**. Dois botões costurados no peito para os **mamilos**.” (p. 204)

Essas escolhas lexicais são extremamente relevantes para o efeito artístico de sentido no trecho, pois elas possuem uma finalidade estética. Só para fazer uma comparação com o original, todas as palavras destacadas no trecho também são ortofemismos, com exceção de uma, *bolas de pelúcia (stuffed balls)*: *penis, vagina, anus, nipples*. O que queremos dizer é que se fossem usados, neste trecho, disfemismos, o efeito e o sentido seriam completamente outros, ele poderia ter usado palavras como *cock/dick, pussy, ass, tet*⁹³, mas isso comprometeria completamente a construção artística deste conto. Após as bonecas serem humanizadas, o narrador descreve a “teatralização” dos abusos de forma precisa e violenta. E, mais uma vez, a metamorfose: não são mais bonecas, são crianças que foram coisificadas sendo abusadas:

⁹³ Algo em português como pau, caralho, buceta, cu, teta.

“As crianças **enfiam** os **dedos** nas bonecas. **Puxam** as bonecas pelos **firos** de **cabelo**. **Seguram** as bonecas pelo **pescoço** e as **sacodem** até as **cabeças** de pelúcia **caírem**. Elas **batem**, **lambem**, **mordem** e **chupam** as bonecas, e é Cora quem tem que costurar os **mamilos** de volta. Cora é quem tem que achar as duas bolinhas de gude quando **puxam** o **escrotinho** de feltro com **muita força**.

Tudo que foi **feito** com as crianças é **feito** com aqueles bonecos.” (p. 204)

Para ampliar o horror da descrição, o narrador utiliza tons afetivos, muito próximos do tom que ele utiliza quando o discurso é ou se refere à Cora. Mas, mais uma vez, o tom é completamente ambivalente, ele assume uma linguagem infantilizada e carinhosa para a descrição do abuso, apelando para o grotesco monstruoso, beirando ao sadismo. Em *O elogio da literatura* (2020), livro em que temos uma coletânea de cartas trocadas entre Riccardo Mazzeo e Zygmund Bauman, os dois pensadores discutem a premissa de que literatura e sociologia se complementam, a ponto de serem irmãs siamesas. Mas, apesar de irmãs, uma tem uma capacidade ímpar de desvelar o que está escondido. O horror apresentado em “Êxodo” parece demasiado exagerado, mas ele está presente socialmente, em diversos níveis. Ou, para citar Mazzeo, sobre a desumanização do outro, o italiano possui uma passagem que parece ter sido pensada para este conto:

O ponto que se destaca é que, para experimentarmos um sentimento de culpa em relação a outra pessoa, o outro tem de existir como pessoa real aos nossos olhos, como alguém que “ecoa através de nós”, mas no formato de um mundo em que os outros são percebidos como meros instrumentos ou objetos a serem utilizados para completar com êxito um projeto administrativo pessoal micro ou macro, em que avaliações são objetivas e controláveis e o sucesso só sorri para aqueles que não perdem tempo com coisas como a vida real – sobrecarregada, mas também enriquecida por todas as complexidades da vida. (MAZZEO; BAUMAN, 2020, p. 75)

Não à toa ele faz uso de eufemismos no diminutivo: *Mamãe*, *Papai*, *namorado novo da Mamãe*, *escrotinho*, *penizinho* para esse apelo ao sentimental, mas pensando no caráter valorativo, ideológico e entonacional dessas palavras, elas estão longe de ser um apelo ao sentimental e ao cuidado, muito pelo contrário, elas estão completamente embebidas de ironia corrosiva. E, como os outros contos, tudo caminha para a violência. Esses sujeitos neoliberalizados parecem não entender outra língua que não a da destruição, de si e do outro. São seres que estão completamente desumanizados e parecem não considerar ou não conhecer o afeto. E mesmo que pareça que não há solução ou superação de todo esse sofrimento, podemos encontrar no romance pequenas situações ou imagens que demonstram que há sim algo para além disso, mas, por estarem já tão contaminados, não transitam disso para algo melhor, mais

humano. Mas, ainda assim, a chance está sempre presente. Podemos citar aqui o conto de Miss América, que desvela a inescrupulosidade de um sistema que prega a competitividade acima de tudo, mas que, apesar disso, ainda possui resquícios de algo para além: “E, muito pior que ser loira demais, pior que destruir a roupa e o cabelo lambido dele, é que nossa magrela ficou apaixonada pra caralho por ele (PALAHNIUK, 2016, p. 78), ou Diretora Negação, que se afeiçoa à gata de Cora, dando ao animal o nome da colega em homenagem a ela, e sofre quando esta é assassinada por um dos retirantes. Ou a própria Lady Mendiga, que, ao se ver livre dos elementos simbólicos e materiais dos seus privilégios de classe, redescobre o amor por seu marido. Ou, no potente conto do Senhor Whittier, “Obsoletos”, a versão palahniukiana de *O sonho de um homem ridículo*, imagina-se um recomeço, angariado apenas pela rebeldia da transgressão, quando o mundo e a vida perderam completamente o sentido e toda a humanidade decidiu pelo suicídio, que se tornou algo midiático e *cool*. Mas todas essas possibilidades são destruídas pela violência. Como dissemos, os valores neoliberais e o capitalismo já atrofiaram por completo estes sujeitos, eles não possuem mais salvação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com uma vasta e diversificada produção artística, Chuck Palahniuk é aquele tipo de escritor que tem ouvidos apurados para a palavra do nosso tempo, para sua entonação valorativa. Um eterno insatisfeito que busca, por meio de sua literatura, compreender a si e aos outros enquanto sujeitos históricos e ideológicos. Seu laboratório é, como o de qualquer grande artista, a sociedade que o circunda, essa grande *usina de processamento* que é a terra, e dela coleta seu material, a palavra; a palavra das horas, do seu momento histórico e social.

Chuck Palahniuk maquina e organiza cada vírgula das suas obras para chegar ao que deseja artisticamente. É um esteta do caos. Devemos esperar algo que incomode em algum aspecto, seja a quem for, seja como for. Mas uma coisa fica sempre clara: ele não abre mão de utilizar as cenas de extrema violência e imagens grotescas e escatológicas, o que é um dos motivos de não ser muito querido no meio literário. A essa indisposição da crítica às suas obras, ele simplesmente responde que “Nada que eu escreva é grotesco para ser grotesco. Eu simplesmente me recuso a desligar a câmera nos momentos importantes” (PALAHNIUK, 2018). Tal representação do grotesco em seus textos faz parte de um projeto estético: a Ficção Transgressiva. A poética do autor depende dela.

Palahniuk parece compactuar com a visão que Friederich Schiller (1759-1805) tem da arte, qual seja, esta como capaz de causar algum “rebuliço” interno no sujeito, tirá-lo da selvageria e levá-lo à emancipação, tudo partindo de uma educação estética do homem: “[...] Não existe maneira de fazer racional o homem sensível sem antes torná-lo estético (p. 113)”. O sublime⁹⁴ que Chuck Palahniuk apresenta é aquele extraído do terrível, do terrível que é a sociedade capitalista norte-americana (mais especificamente a estadunidense). A natureza da qual ele absorve a matéria para seus contos e romances é a natureza caótica da contemporaneidade, ele a trabalha esteticamente para que possamos contemplá-la na sua mais honesta crueza, nem que para isso nos incomode (e vai nos incomodar), pois é a partir desse incômodo, ou outra reação volitiva de contemplação, que a Ficção Transgressiva vai “agir”

⁹⁴ Partimos da conceptualização de sublime, que difere da categoria do belo, desenvolvido por Kant. Citando Nieto (2014), O sublime, sob o olhar de Immanuel Kant e Friedrich Schiller, é aquele estado nas sensações onde fenômenos da natureza, ou sua representação, parecem desregrados para o indivíduo produzindo nele angústia ou medo, mas um estado superior à beleza quando se consegue compreender que a razão é maior do que aquele aparente horror.

esteticamente. Além dessa premissa schilleriana, a concepção estética de Friedrich Nietzsche⁹⁵ (1844-1900) é de grande valia para abordar algumas questões em sua produção artística. A literatura de Palahniuk é caótica, grotesca, apaixonada, sem medida, inebriante, carnal, rés-do-chão, “imoral”; apresenta o humano *in natura*, sem escrúpulos, sem pudicícia, “[...] como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo, libertá-lo” (NIETZSCHE, 1992, p. 32). Está mais ligado ao que Nietzsche denomina dionisíaco:

Na mesma passagem Schopenhauer nos descreveu o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez. Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo autoesquecimento. (NIETZSCHE, 1992, p. 30)

A construção das suas obras e a forma de narrar os seus acontecimentos desesperadores parece não fazer jus à harmonia e à beleza apolínea nietzschiana, quando visto superficialmente. Mas vale ressaltar que Palahniuk vê muito de beleza na “matéria fecal” da vida. Ele absorve todo esse caos e reorganiza harmonicamente, cria grandes metáforas, abusa das alegorias para que o seu leitor desfrute, da forma que for, da sua arte. É sempre bom lembrar que o autor parte de um projeto literário, seu estilo simples e enxuto é um dos resultados desse projeto. A transgressão na arte, mesmo que não agrada a muitos, foi a forma que ele encontrou para melhor se expressar esteticamente. Há em sua literatura uma necessidade de representar o comportamento humano, ilustrar como vamos “muito mal, obrigado”, para que possamos curar nossas patologias modernas e confrontar os problemas, sem que nos assustemos com o excesso de realidade e desistamos de enfrentá-lo: “Numa cultura em que as pessoas ficam assustadas demais para curar uma doença de gengiva, como fazer para que elas encarem qualquer coisa? Poluição? Igualdade de direitos? E como estimulá-las a lutar?” (PALAHNIUK, 2011, p. 222).

⁹⁵ Que é importantíssimo também para entender a produção de Palahniuk em seu desenvolvimento filosófico, já que o autor deixa transparecer em suas obras ecos de seu pensamento, principalmente na sua visão niilista da vida, mas com um aspecto positivo, com uma possível “cura”, assim como vemos em Nietzsche.

Tratando-se de um autor que vem de uma tradição satírica e paródica, ainda mais se tratando de um romancista, acreditamos que sua obra não se resume simplesmente a choque e incômodo. Ele tem uma grande preocupação em *como* fará uso da palavra do outro. Pode parecer que não, mas há uma constante luta de vozes em seu romance - a qual procuramos esmiuçar ao longo de nossa análise. Sua postura diante da palavra do outro é amplamente desmascaradora. A palavra alheia, ou seja, a palavra de seus personagens, é corroída de dentro para fora. Não podemos nunca esquecer da relação volitivo-emotiva que há entre autor e personagem.

Em entrevista concedida à revista *GEN*⁹⁶, “How Chuck Palahniuk Became the Darling of the Alt-Right and Antifa” (Como Chuck Palahniuk se Tornou o Queridinho da Direita Alternativa e da Antifa”), o autor salienta o tratamento que dá em suas obras a certos arquétipos que cria artisticamente, só comprovando que ele, enquanto autor, possui suas preferências e desafetos:

Um pouco abaixo nessa resenha⁹⁷, o autor escreve: “Dado quantos de nós, à direita, somos inspirados por *Clube da Luta*, e como nós o interpretamos, Palahniuk precisa estar ciente de como exatamente esse romance será recebido por muitos e os pensamentos (e, de fato, as ações) que vai inspirar.” Você estava?

Não. [risos] Cara. Eu pensei que o livro era meio estúpido, e senti um pouco de pena pelo personagem nacionalista branco. Ele literalmente recebe seu próprio pau fatiado no livro.

Exatamene. De todos os personagens que são tratados com crueldade, costumo tratar os personagens masculinos brancos com mais crueldade, porque eles são os únicos que sinto que tenho algum conforto em tratar mal. (2018 – tradução de Eder Capobianco)

Diferentemente do que muitos do lado negativo da crítica acreditam, Palahniuk não tem desprezo pelo *Homo sapiens*, muito pelo contrário. Ele entende que enquanto sujeitos estamos perdidos e isolados, e, assim como os personagens de seus romances, sentimos a necessidade de fazermos parte de algo maior, de um todo coletivo que preencha nossa vida de sentido, mas um sentido que não aquele que falsamente nos oferece esse modelo social e econômico que sintetiza a experiência humana em “compro, logo existo”. O capitalismo neoliberal de consumo é um sistema de valores que esvazia a reflexão do absurdo camuniano das idas e vindas de Sísifo, pois o neoliberalismo tirou desse mesmo Sísifo a capacidade de se autoquestionar,

⁹⁶ Entrevista datada do ano de 2018.

⁹⁷ Trata-se do questionamento sobre uma resenha elogiosa de *Adjustment Day* feita por website nacionalista branco.

colocando-lhe nas mãos um *Iphone*. E Sísifo sobe todo dia a montanha obrigatoriamente feliz, pois ele tem na mão direita um copo da *Starbucks* e, no bolso esquerdo, uma cartela de SNRI⁹⁸. Todos os personagens de Chuck Palahniuk são estes mesmos Sísifos do século XXI, que estão à margem, e encontram na transgressão a saída dessas armadilhas. Eles *agem*, de alguma forma. Mais uma vez ressaltamos, Palahniuk é um niilista solar.

No entanto, *Assombro* parece ser algo fora da curva literária do autor, pois se pegarmos qualquer outro romance seu, por mais caótico e desesperador que pareça ser, seus finais abertos apontam sempre para “possibilidades” de um vir-a-ser melhor, pois Chuck Palahniuk sofre do mesmo mal que a sua própria personagem, Madison, uma garota de 13 anos que está morta e reside agora no inferno. Madison tem uma fraqueza que ela não consegue se livrar, algo que não permite com que “viva” sua danação eterna em paz, pois ela está no reino em que tal hábito é proibido: “Não, não é justo, mas imagino que a pior coisa que me ensinaram foi ter esperança.” (PALAHNIUK, 2012). Em *Assombro*, parece que qualquer possibilidade de ser, criar ou viver algo melhor é destruída: bem-vindos ao circo da dor.

Essa desesperança vivida pelos personagens de *Assombro*: um romance de histórias foi analisada em sua materialidade discursiva, pois as escolhas lexicais e linguísticas de Chuck Palahniuk nesta obra revelam uma finalidade estética específica. Este trabalho limitou-se a um olhar mais linguístico da obra de Palahniuk que buscou observar como o autor estadunidense arquiteta artisticamente essa obra em específico, visando uma finalidade estética. Para estudo, e pautados em uma estilística sociológica, partimos da análise do léxico do romance e suas relações semânticas para comprovarmos a seguinte hipótese: a de que, em sua obra, Palahniuk expõe ao leitor as mazelas sociais de forma encoberta, por meio do que chamamos nesta pesquisa de *véu transgressor*, cujo intuito é encobrir um problema real por meio de elementos transgressivos, mas de forma que permita ao leitor vislumbrar o problema que há por trás dele.

Este véu transgressor é tecido por uma diversidade de aspectos artísticos, dentre os quais buscamos observar com mais profundidade as palavras do âmbito do grotesco. O léxico de cunho grotesco (com suas ramificações) é um dos fios deste véu transgressor. Em nossa análise, pudemos observar que o léxico do âmbito do grotesco está preenchido de tons e valorações que nos são apresentadas nas suas diversas formas (disfêmicas, eufêmicas, ortofêmicas, por meio de

⁹⁸ Os Inibidores Seletivos da Recaptação da Serotonina e da Noradrenalina (ISRSN ou SNRI) são fármacos relativamente recentes, utilizados no tratamento da depressão.

elipses, ocultações, alusões etc.). Entretanto, as que são apresentadas de formas mais suaves são as que mais possuem potência, pois são nelas que o problema está lexicalmente marcado. O léxico do subcampo da violência mostrou-se o mais revelador, uma vez que dá o tom do grotesco monstruoso. Reafirmamos; quando o autor – em suas escolhas lexicais para efeito artístico de sentido – faz uso abundante de um léxico do âmbito do grotesco, não é meramente para garantir o impacto vazio do choque. Toda escolha feita é artisticamente pensada e coaduna com o todo artístico da obra. Esse léxico faz parte da estruturação do monumento estético que o autor construiu em sua arquitetônica, o qual está intimamente relacionado com sua premissa transgressora, com seu diagnóstico do mal. O véu transgressor que encobre esse mal com elementos transgressivos é tecido de forma precisa para que o artista alcance sua finalidade estética, pois não há fazer ético sem o fazer estético, e vice e versa, Chuck Palahniuk sabe disso muito bem.

No momento em que se analisa uma obra de arte, seja plástica-pictórica, musical, verbivocovisual ou simplesmente verbal (tanto na academia quanto na escola), surge a inescapável pergunta: o que o autor quis dizer? Ou seja, ao criar, qual foi a sua intenção? Quando se aprecia uma pintura de Tarsila ou um romance de Machado, uma peça de Lygia Clark ou uma canção de Emicida, busca-se sempre uma intenção por trás. Tal busca é imprecisa e um tanto quanto ingênua.

Quando um artista cria, não se trata de mera intencionalidade, mas de um posicionamento no existir, no mundo (e todo posicionamento é *ideológico*). É menos "intenção" e muito mais *finalidade*. E esta finalidade é, antes de mais nada, *Estética*.

A obra literária não é meramente uma subjetividade iluminada pela "inspiração", mas um compromisso. Compromisso este que ele(a), o(a) artista, assume e assina como responsável.⁹⁹

Então, ao se analisar a obra de um autor, o pesquisador, teórico ou crítico precisa estar atento não mera e unicamente ao que foi dito, mas *como* foi dito. Quanto à pergunta “o que o autor quis dizer?” A resposta talvez fosse: nada. Porque ele não quis dizer, ele disse...

...E disse *esteticamente*.

⁹⁹ O estudo aprofundado da teoria Bakhtiniana nos ajuda a desmitificar essa ideia de crítico e autor como seres sobre-humanos e de visão profética, no caso do autor, ou de detentor da verdade estética, de alguém que tem a autoridade de ditar, no caso do crítico, o que é ou não é a boa literatura (dentre todas as lutas na arena discursiva, essa também é uma bastante complexa e cheia de interesses). A teoria bakhtiniana nos leva à humildade de enxergar e admitir que o artista e o crítico são enunciadores que falam de um lugar socio-histórico específico, e com valores (sempre ideológicos) específicos.

– Não – Diz Duque. – Nós olhamos *A última Ceia* e
a *Mona Lisa*
e nunca pensamos em quem pagou as contas de sua criação.
O que interessa, diz ele, é o que o artista deixa para trás,
a obra de arte.
E não como pagava o aluguel. (PALAHNIUK, 2016, p.162)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade” In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 65-90.

ALMEIDA, Rogério Caetano de. **Recortes do grotesco na história da literatura portuguesa cantigas de maldizeres; satíricos barrocos; Bocage; Camilo Pessanha; Mário de Sá-Carneiro e Alberto**. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-27062013-120335/pt-br.php>. Acesso em 19 de Ago. de 2020.

“**Assombro**”. Disponível em: < <http://leya.com.br/assombro/>>. Acesso em 29 de abr. de 2020.

“**Crônicas Palahniuk: entre risas y algo más..**”. Disponível em: <<http://ve.globedia.com/cronicas-palahniuk-risas-algo>>. Acesso em 29 de abr. de 2020.

“**The cult**”. Disponível em: < <https://starryeyesfilm.com/>>. Acesso em 29 de abr. de 2020.

_____. Disponível em: < <https://www.chuckpalahniuk.net/>>. Acesso em 29 de abr. de 2020.

_____. **Assombro: um romance de histórias**. Tradução de Érico Assis. São Paulo: LeYa, 2016.

_____. **Assombro**. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: 2007.

ALDANA NIETO, Wilson Julián. **Afaga-me as tripas a feiura da porcaria desses romances: experiência estética e poética escatológica em *Haunted*, de Chuck Palahniuk e *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll, dois romances contemporâneos**. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/104857>>. Acesso em Jul. de 2018.

ALLAN, Keith; BURRIDGE Kate. **Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language**. Cambridge University Press, 2007.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2002 [1946].

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, pp. 261-306, 6 ed.

_____. “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”. In: **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec editora, 2010, 6ª ed.

_____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. 8. ed. São Paulo, Hucitec, 2013.

_____. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João editores, 2017, 3 ed.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981, 5 ed.

_____. **Questões de estilística no ensino da língua**. Tradução, posfácio e notas: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Amaral I. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

BESSA, Maria Cristina. **Panorama da literatura norte americana: dos primórdios ao período contemporâneo**. São Paulo: Alexa Cultural, Edição atualizada e revisada 2010.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2014, 5. Ed.

_____. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2014, 2. Ed.

BROOKER, M. Keith. **Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque**. University Press of Florida, 1991.

CAMUS, Albert. O mito de Sísifo. tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. – Rio de Janeiro: Record, 2010.

CARDOSO, Elis de Almeida. **O léxico no discurso literário: A criatividade lexical na poesia moderna e contemporânea**. São Paulo: Edusp, 2018.

CHAUCER, Geoffrey. **Contos da Cantuária**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2013.

Chuck Palahniuk: "Books Catalyze Revolutions". Disponível em: <<https://www.urbandaddy.com/articles/42320/chuck-palahniuk-books-catalyze-revolutions>>. Acesso em: 27 de Jul. de 2018.

Chuck Palahniuk: "Fight Club 'era para pessoas esclarecidas e capacitadas". Disponível em: https://www.huffingtonpost.es/entry/chuck-palahniuk-el-club-de-la-lucha-estaba-destinada-a-personas-ilustradas-y-empoderadas_es_60911fa7e4b0b9042d9686fe. Acesso em 10 de Mai. De 2021.

CLARCK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, 2. ed.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, 2. ed.

DUNKER, Christian. **Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros**. São Paulo: Boitempo, 2015.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as ideias do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, José Luiz. “A carnavalização”. In: FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2011. p. 89-119.

FISHER, Mark. **Realismo Capitalista: é Mais Fácil Imaginar o fim do Mundo do que o fim do Capitalismo?**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FOUCAULT, Michel. “Prefácio à transgressão”. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 28-46, 2. ed.

FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo: Grupo Folha. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u80204.shtml>>. Acesso em 07 de mai. de 2021.

FREIRE, Paulo. **À sombra desta mangueira**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

Espacio Fundación Telefónica Madrid. **Foro TELOS 2021. Encuentro con Chuck Palahniuk (Espanol)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=agWn_Omements>. Acesso em 12 de dez. de 2021.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto: uma tragédia**. Tradução de Jenny Klabinn Segal, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

GOODWIN, James, 1945. **Modern American grotesque: Literature and photography**. Ohio: The Ohio University, 2009.

GUÉRIOS, R.F. **Tabus linguísticos**. São Paulo: 2 da edição. Editora Nacional, 1979.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **Sociedade da transparência**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. **Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas tendências do poder**. Tradução de Mauricio Liesen. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

HENRIQUES, C. C. **Léxico e semântica: estudos produtivos sobre palavra e significação**. Rio de Janeiro, Alta Books, 2018.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell**. São Paulo: Perspectiva, 2010, 3. ed.

KROTH, Maya. **How Chuck Palahniuk Became the Darling of the Alt-Right and Antifa.** Disponível em: <<https://gen.medium.com/how-chuck-palahniuk-became-the-darling-of-the-alt-right-and-antifa-6c2fe8a2d616>>. Acesso em 19 de Ago. de 2021.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco.** São Paulo: Perspectiva: 2013.

KEESEY, Douglas. **Understanding Chuck Palahniuk.** Columbia, South Carolina: University of South Carolina, 2016. [e-book]

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MACCRACKEN, David. **Chuck Palahniuk, parodist: postmodern irony in six transgressive novels.** Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016. [e-book]

MAZZEO, Riccardo; BAUMAN, Zygmunt. **O elogio da Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PALAHNIUK, Chuck. **Haunted: a novel of stories.** New York: Anchor Books, 2005.

_____. **Chuck Palahniuk and the comic grotesque: subversion of ideology in the fiction.** Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2020.

_____. **Adjustment day.** London: Jonathan Cape, 2019.

_____. **Assombro.** Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **Assombro: um romance de histórias.** Tradução de Érico Assis. São Paulo: LeYa, 2016.

_____. **Condenada: a vida é curta, a morte é eterna.** São Paulo: LeYa, 2013.

_____. **Consider This: moments in my writing life after which everything was different.** New York: Grand Central Publishing, 2020. [e-book]

_____. Disponível em: < <https://www.chuckpalahniuk.net/>>. Acesso em 29 de abr. de 2020.

_____. **Here We Go Again The First Day on a New Job is Always Scary.** In: <https://chuckpalahniuk.substack.com/p/here-we-go-again?r=sqsql&utm_campaign=post&utm_medium=email&utm_source=facebook&fbclid=IwAR3aYFyk7911vnaMONkVLIegZK1D3QhfEjo43thBhQC86khfze_ABeCkDwo> Acesso em 20 de Set. de 2021.

_____. **Mais estranho que a ficção.** Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **Maldita.** São Paulo: LeYa, 2014.

MACCRACKEN, David. **Chuck Palahniuk, parodist: postmodern irony in six transgressive novels.** Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016. [e-book]

_____. **Chuck Palahniuk and the comic grotesque: subversion of ideology in the Fiction.** North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2020.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos Estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. São Paulo: Contexto, 2012.

MONTEIRO, José Lemos. “As palavras proibidas”. **Revista de Letras**. Fortaleza, 11 (2): 11-23, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelmt. **O nascimento da tragédia, ou o helenismo**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

PIRANDELLO, Luigi. “O humorismo”. In: **Pirandello, do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 41 – 177.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

PRETI, Dino. **A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

RABELAIS, François. **Gargantua e Pantagrue** – Coleção Grandes obras da cultura universal, VOL XIV. Tradução de David Jardim Junior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2009.

REBELO, Lorena Melo. **Transgressão e tradução: o elemento transgressivo no texto literário e o caso de Chuck Palahniuk**. In: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_a3c9e33c5da77a29112bc5e0d8af1319>. Acesso em Jul. de 2018.

SADE, Marquês. **Os 120 dias de Sodoma** ou a escola de libertinagem. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

SAFATLE, Vladimir; SILVA JUNIOR, Nelson; DUNKER, Cristian. Org. **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. São Paulo: Editora Autêntica 2021.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein** ou o prometeu moderno. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SCHILLER, Friederich. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 2002, 4.a ed.

_____. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2011.

TEIXEIRA, Tatiana. **Os Think Tanks e sua influência na política externa dos EUA - a arte de pensar o impensável**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2007.

VICENTE, Gil. “O auto da barca do inferno”. In: BERARDINELLI, Cleonice. **Gil Vicente: Autos**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2012.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos e poemas**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2017.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZANINI, Claudio Vescia. **The orgy is over**: phantasies, fake realities and the loss of boundaries in Chuck Palahniuk's haunted. Deutschland: Lap Lambert, 2012.

_____. “Da pedagogia desumanizadora, ou o que Palahniuk aprendeu com Sade”. In: *As Nuances do Gótico*. Rio de Janeiro: Bonocker Acadêmica, 2017.

_____. “Body and Trauma in Chuck Palahniuk’s Haunted”. In: **Topography of Trauma: Fissures, Disruptions and Transfigurations**. Leiden: 2019.

ZIZEK, Slavoj. **Problemas no paraíso**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

_____. **Vivendo no fim dos tempos**. São Paulo: Boitempo, 2012.