



***Cinema e construção de subjetividades: a análise do discurso em Clube da Luta.*¹**

Joana Brea²
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Eu vejo aqui os homens mais fortes e inteligentes que já viveram. Vejo todo esse potencial desperdiçado. Toda uma geração de frentistas, garçons e escravos de colarinho branco. A propaganda põe a gente para correr atrás de carros e roupas. Trabalhando em empregos que odiamos para comprar coisas que a gente não precisa. Somos os filhos do meio da história. Sem propósito ou lugar. Não temos uma Grande Guerra Mundial. Não temos uma Grande Depressão. Nossa grande guerra é a espiritual. Nossa grande depressão são nossas vidas. Fomos criados pela televisão para acreditar que seremos milionários e estrelas de cinema. Mas não seremos. Aos poucos estamos percebendo isso. E estamos realmente furiosos.³

A inflamada citação acima é uma das muitas convocações à mobilização anti-sociedade do consumo feitas por Tyler Durden, personagem interpretado por Brad Pitt, no filme *Clube da Luta* (1999), de David Fincher. Um pensamento mais cético provavelmente a desconsideraria sem demora, argumentando que a hipocrisia é uma das especialidades de Hollywood. Ainda que tal crítica seja fundamentada, este pré-conceito costuma fechar os olhos para análises mais aprofundadas. Visto de perto, *Clube da Luta* pode ser lido como uma forma de resistência que, mesmo dentro do esquema de produção e distribuição do cinema comercial, quer colocar em xeque o discurso da mídia.

Em sua obra, Michel Foucault traça um panorama sobre como as relações de poder e saber organizam práticas cotidianas através das instituições, produzindo discursos a partir dos quais se dão os processos de constituição do sujeito.

Constituir novos modos de existência pode se dar até mesmo dentro de uma perspectiva absolutamente banal (uma paixão, um ritual, uma brisa, um

¹ Trabalho apresentado ao I Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação do Rio de Janeiro.

² Joana Brea é formada em Comunicação pela PUC-RIO e Cinema pela Universidade Estácio de Sá. Atualmente, cursa o primeiro ano da Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-RIO e trabalha com desenvolvimento pedagógico para cursos a distância.

³ *Clube da Luta*. Direção de David Fincher. EUA. Fox 2000 Pictures / Regency Enterprises. 20th Century Fox Film Corporation. 1999. 140 min. 35mm: son., color.



filme, uma crise econômica...), desde que esse acaso crie uma necessidade, isto é, uma produção em-si. (FRANÇA, 2005, p.30).

O teórico francês, talvez por ter morrido antes do apogeu da era digital, não se deteve na análise dos meios de comunicação como mecanismo disciplinar. Mas este talvez seja o terreno primordial para entendermos os processos de subjetivação do nosso tempo. A mídia é a principal responsável hoje por mostrar o mundo do ponto em que ele deve ser visto e esse ponto por si mesmo já é disciplinar. É a educação da visão pela determinação do visível. (GOMES, 2003, p. 75). Como ironizam os personagens no longa-metragem de animação South Park, “o cinema nos ensina tudo aquilo que nossos pais não têm tempo para nos ensinar.”⁴

Mas a disciplina midiática não está restrita aos muros de uma instituição e aqui é inevitável nos aproximarmos do movimento de atualização que Deleuze faz a partir de Foucault:

Foucault analisou muito bem o projeto ideal dos meios de confinamento.(...) o indivíduo do século XIX não cessa de passar de confinamento em confinamento: primeiro a família, depois a escola, depois a caserna, depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência. (...) Encontramo-nos numa crise generalizada de todos os confinamentos (...) são as sociedades do controle que estão substituindo às sociedades disciplinares. (DELEUZE, 1992; p.219)

Ainda que a crise dos confinamentos não tenha chegado a seu extremo, ela é visível em um momento onde, por exemplo, o espaço de trabalho pode ser deslocado para a casa, sem horários determinados. A flexibilização permitida pela tecnologia nos mantém refém a qualquer hora do dia e não mais somente nas horas determinadas para o exercício da profissão. Na sociedade de controle, o poder é uma rede que a permeia como um todo, mediado pela imagem. Ela é levada para dentro de nossas casas, por nós mesmos, e consumida como forma de distração, de passar o tempo que temos disponível quando não estamos trabalhando.

(...)o maquinamento como supérfluo funciona no sentido do encobrimento da fabricação, porque o pensarmos como descartável ele é absolutamente imprescindível. Como condição de pertencimento, é ele que nos abre para o mundo como admitido. O maquinamento precisa ser visto em sua face pragmática: como estratégia disciplinar. (GOMES, 2003, p. 76)

⁴ SOUTH Park: Maior, Melhor e Sem Cortes. Direção de Trey Parker. EUA. Comedy Central / Celluloid Studios. Warner Bros / Paramount Pictures. 1999. 80 min. 35mm: son., color.



Partindo do princípio que a mídia como um todo é um mecanismo de criação de subjetividades, ou seja, um instrumento criador de modos de pensar, de agir, de ver, de sonhar, o presente trabalho pretende investigar o papel do cinema na produção de discursos que constroem visões de mundo. Para tanto, analisaremos o filme *Clube da Luta*, cruzando as idéias da narratologia fílmica – critérios de análise do discurso cinematográfico – com algumas idéias do pensamento de Foucault sobre o discurso.

Foucault afirma que “em toda sociedade, a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída”. (1996, p. 9). A vontade de saber que permeia os discursos implica no desenvolvimento de mecanismos educativos, confirmando sua vocação como instrumento disciplinar. Nele, é dito somente aquilo que pode ser dito em determinada época funcionando como controle, como forma de internalizar regras de conduta e de exclusão daqueles que fogem a elas. As significações contidas no discurso fornecem modos de existência.

É preciso dizer dos discursos que eles representam uma forma de narrar o mundo e nessa forma está embutido o mundo a ser vivido (...) Por exemplo, há uma distância enorme entre uma concepção que nos mostra a defesa dos mais fracos como eixo de ação e aquela que tem o sucesso como parâmetro. Ambas determinarão formas de atuação correlatas ao objetivo a ser perseguido, ao ideal colocado. Mais do que isso, ambas colocam lugares de normalidade e da patologia, da ortodoxia e da heresia, dos funcionais e dos excluídos, do bem e do mal. E, ao fazê-lo, estão automaticamente estabelecendo valores.⁵ (GOMES, 2003, p. 46)

Ora, o que é o cinema clássico narrativo senão uma grande coleção de lições de vida? De relacionamentos amorosos a questões éticas, passando por conflitos familiares, posicionamentos frente à sociedade etc., não há grande tema do qual esse cinema não tenha falado. O discurso cinematográfico responde à vontade de saber como viver. O caráter lúdico tem o poder de produzir sonhos e as experiências de vida, formas de conduta. A dupla relação de projeção e identificação, constrói no espectador a idéia de quem ele gostaria de ser, o que deve fazer para sê-lo e o que não deve fazer para não se tornar um marginal.

Em *História da Sexualidade*, Foucault fala das figuras de exceção como a mulher histérica, a criança masturbadora, o casal malthusiano e o adulto perverso. “Essas figuras que emergem não têm outra função a não ser a do serviço de administrar o campo social. Funcionam como instrumentos educativos, pontos estratégicos disciplinares, enquanto dão as coordenadas do aceitável.” (GOMES, 2003, P. 53). Da mesma forma, o cinema clássico constrói seus vilões como aqueles que estão em



dissonância com as regras de conduta estabelecidas. Eles são os limites aos quais não devemos chegar ou, para nos valermos de um clássico parâmetro cinematográfico, o “lado negro da força”⁶. Como diz Marilena Chauí (*Apud GOMES*, 2003, p. 71):

a imagem do mal e da vítima são dotadas de poder midiático: são poderosas imagens de espetáculo para nossa indignação ou compaixão, acalmando nossas consciências. Precisamos da imagem da violência e do mal para nos sentirmos éticos.

Não por acaso, este cinema, ainda sobre os ecos do pensamento adorniano, é acusado de ser repetidor de clichês mantenedores do *status quo*. A estrutura clássica narrativa foi popularizada pelos filmes produzidos em Hollywood, que nunca ambicionaram muito mais que contar uma boa história. Com isso, tornaram-se sinônimos, popularmente, os termos cinema clássico, cinema comercial, cinema hollywoodiano, cinema-pipoca e, finalmente, cinema de massa.

Mas se tomarmos de empréstimo a definição dada por Morin que diz que a cultura de massa “é produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça; destinando-se a uma massa social” (2005, p. 14) dificilmente encontraremos um filme contemporâneo que não se encaixe, mostrando que tal terminologia talvez seja ampla demais. Nem a obra mais autoral pode ser feita sem um orçamento e um mínimo de divisão do trabalho que, no caso de um longa-metragem, é muito além do que um indivíduo poderia dar conta. Nesse sentido, parece legítimo considerar que o cinema feito industrialmente não é simplesmente um grande conjunto uniforme e indiferenciado, abrigando em seu bojo diferenças não só de linguagem mas de propósito.

Essa hipótese ganha fundamentação nas idéias lançadas por Vera Figueiredo (2005, p. 9). Vera destrincha o processo do cinema atual apontando que a dicotomia entre arte e cultura de massa tende a perder sua nitidez a partir do momento em que ambos os lados começam a se apropriar de procedimentos característicos um do outro.

Vera mostra que soluções estilísticas de vanguarda como metanarratividade, intertextualidade e desarticulação espaço-temporal foram assimiladas pela cultura de massa sem prejuízo comercial. Da mesma forma, a arte, imbuída da missão de questionar o mundo em que vivemos, volta-se para observar a cultura de massa e buscar nela elementos de retrabalho.

⁶ Referência ao lado vilão dos guerreiros Jedis na série de filmes *Guerra nas Estrelas*.



Quando cultura de massa e arte utilizam recursos estéticos uma da outra, uma zona de interseção é criada entre elas, uma espécie de limbo, olhado com desconfiança e pré-concepções de ambos os lados.

Se a cultura de massa, em sua concepção adorniana, é acusada de não questionar o *status quo*, gerar apatia, embotar o impulso criativo do artista, produzir obras sem valor estético feitas para um homem médio, a existência dessa zona de interseção onde a arte invade a cultura de massa já não seria um passo para questionarmos a conotação pejorativa desse conceito, que abrange obras tão distintas?

É a própria Vera quem responde, através de uma citação de Umberto Eco (2005, p. 17).

Desconfio que devamos talvez renunciar àquela idéia subjacente que domina constantemente nossas discussões e segundo a qual escândalo público deveria ser prova da validade de um trabalho. A mesma dicotomia entre ordem e desordem, entre obra de consumo e obra de provocação, mesmo não perdendo a sua validade, talvez deva ser examinada de outra perspectiva, isto é, penso que será possível encontrar elementos de ruptura e contestação em obras que, aparentemente, se prestam ao consumo fácil e perceber que, ao contrário, certas obras que se mostram provocativas e ainda fazem o público pular na cadeira não contestam coisa alguma.

O questionamento do conceito não serve, no entanto, para redimir a cultura de massa dos seus pecados e sim para impedir que a amplitude do termo e uma das suas características fundamentais, a forma com que é produzida e distribuída, nos obrigue a execrar alternativas valiosas de ousadia estética dentro do esquema de produção comercial. Grandes orçamentos muitas vezes são sinônimos de grandes diretores, que mesmo não tendo o coeficiente de liberdade que teriam trabalhando de forma independente, contribuem para a ampliação das formas narrativas do cinema feito para as massas. A partir dessas idéias podemos, então, traçar mais um recorte no objeto de estudo apresentado neste trabalho: que tipo de discurso produz o filme que se encaixa nesta zona de interseção?

Para iniciar a leitura do filme, parece ser inevitável pensar sobre qual o seu lugar de fala. Como produto midiático, ele existe antes mesmo de ser assistido, e sobre ele, gera expectativas. O chamariz comercial de *Clube da Luta* é, para as massas, o galã Brad Pitt, e, para os especializados, o diretor David Fincher, do igualmente vendável *Seven – Os Sete Pecados Capitais*. Sua ficha técnica não indica que seja um trabalho autoral. Da mesma forma, seu nome e suas imagens de divulgação sugerem a violência



sem sutilezas. Objetivamente, *Clube da Luta* pode ser pré-concebido como um *triller* sem muito o que dizer.

Mas uma análise superficial não faz jus à profundidade proposta pelo filme. Nele, todas as lutas possuem um sentido metafórico. *Clube da Luta* é um panorama crítico dos vícios de nossa sociedade, questionando a corrupção de nossos valores e expondo nossas futilidades com o intuito de tentar promover válidas discussões sobre nossos ideais.

Edward Norton⁷ é um homem de trinta anos, absolutamente inserido na sociedade de consumo. Em uma elucubração insone diante de uma máquina de xerox, ele mesmo a analisa e projeta a amplitude de seu poder dizendo: “Quando a exploração estreitar se concretizar serão as corporações que darão nome a tudo. Galáxia *Microsoft*. Planeta *Starbuds*”. Ele tem um emprego, um apartamento devidamente mobiliado e uma coleção de roupas de designers famosos. Diz ele: “Como outros tantos, me tornei escravo do consumismo instintivo caseiro(...) eu olhava no catálogo e pensava: que tipo de porcelana me define como pessoa?” Norton, na condição de narrador, ironiza o comprometimento das pessoas com os bens de consumo, nos quais valorizam muito menos suas qualidades e muito mais as idéias e os valores associados à marca. É a definição da identidade através de uma significação aleatória veiculada a um produto por uma mirabolante estratégia de marketing.

O conflito começa quando, um dia, ao chegar de viagem, Norton descobre que seu apartamento explodiu e pede ajuda a um homem que acabou de conhecer em um avião. É um “amigo descartável”, conceito criado pelo personagem de Norton, que compara as porções miniaturas da comida de avião aos desconhecidos que tornam-se seus amigos somente durante o tempo do vôo. Este amigo é Tyler Durden, interpretado por Brad Pitt, um vendedor de sabão com quem vai morar em uma casa que não possui os confortos da vida moderna (como eletricidade, aquecimento, higiene etc). Juntos fundam o *Clube da Luta*, um local onde homens brigam entre si para extravasar a fúria de suas vidas tediosas. Mas o que teve início como um doloroso processo psicanalítico, sob a influência sem limites de Durden, se transforma numa organização terrorista, que planeja explodir as principais empresas de cartão de crédito criando, assim, um colapso no sistema financeiro.

⁷ Por se tratar de dois atores interpretando duas facetas de um mesmo personagem, iremos nos referir a cada um através do nome de seus intérpretes.



Cria-se um impasse entre as visões de Pitt e Norton. O primeiro não faz questão de esconder que está preparado para guerra, mesmo que isso signifique algumas (muitas) baixas. O segundo, pego de surpresa, concorda com o diagnóstico mas, por sensatez ou falta de coragem, prefere buscar outras alternativas (mesmo sem saber quais seriam elas).

O filme é um retrato da inquietação do homem moderno, que percebe que estará sempre aquém dos ideais de realização estabelecidos pela sociedade em que vive. Em um diálogo entre Norton e Pitt a mensagem fica clara. Norton diz:

Eu tinha tudo. Um aparelho de som legal. Uma coleção de roupas respeitável. Eu estava próximo de me sentir completo.

E Pitt responde:

Você sabe o que nós somos? Nós somos consumistas. Somos subprodutos da obsessão por um estilo de vida. Assassinato, crime, pobreza. Nada disso me diz respeito. O que me interessa são revistas de celebridade, televisão com 500 canais, o nome de um cara na minha cueca. Rogure, Viagra, Olestra, Martha Stuart. Dane-se a Martha Stuart. Eu digo: nunca seja completo.

Há um incrível senso de liberdade nos golpes desferidos pelos membros do *Clube da Luta*. Não se trata somente de aliviar a tensão. Os hematomas são a auto-imposição de uma punição pela passividade. Nesse sentido, pensamos que o discurso de *Clube da Luta* é o do inconformismo perante a sociedade de consumo e o papel fundamental que a mídia desempenha nela. A seguir, abordaremos alguns aspectos da narrativa do filme, que sustentam essa hipótese.

Os teóricos franceses Francis Vanoye e Anne Gliot-Lété (1994, p.41) dizem que “o lugar de encontro e da associação sutil conteúdo-expressão é evidentemente a narrativa, definida por Marc Vernet como o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada”. Nesse sentido, a escolha da narratologia fílmica como critério de análise é baseada na crença de que a articulação narrativa é responsável pela construção do discurso cinematográfico.

A estrutura narrativa clássica constrói os seus pilares na busca pela ilusão de realidade. Encenação naturalista, mudanças invisíveis entre um corte e outro, continuidade de olhar e movimento, manutenção do eixo de 180 graus, sincronismo entre som e imagem. Cada cena é amarrada em si mesma e em função das cenas imediatamente anteriores e posteriores, em uma relação contínua de causa e consequência. O roteiro clássico obedece uma métrica que determina a duração das partes do filme, como apresentação dos personagens, introdução do conflito, primeiro



plot e assim por diante. A estrutura lógica e a busca incessante pela verossimilhança são pertinentes à natureza do discurso, colocando o espectador em contato direto com o significado e não causando possíveis dificuldades de leitura. Tal articulação é uma resposta ao que Foucault chama de vontade de verdade. O espectador busca nesse tipo de filme não só entretenimento e sonho mas respostas e confirmações para seu modo de viver. Diz Foucault: (1996, p. 18)

(...)penso, igualmente, na maneira como práticas econômicas codificadas como preceitos ou receitas, eventualmente como moral, procuram desde o século XVI fundamentar-se, racionalizar-se e justificar-se a partir de uma teoria das riquezas de produção.

Da mesma forma, o cinema clássico visa responder a essa vontade de verdade construindo uma narrativa lógica e coerente onde todos os acontecimentos e seus desdobramentos precisam ser didaticamente explicados. Nesse sentido, o filme não foge a regra. Na verdade, ele se utiliza dela para questionar a passividade do espectador diante dos discursos midiáticos.

O filme é narrado em voz *over* pelo personagem de Edward Norton que direciona o olhar do espectador tal qual uma legenda em uma foto de jornal. Ele é responsável por contar a história como ele a vê. À luz da narratologia tal como pensada por François Jost, trata-se de uma estrutura que usa a focalização interna, ou seja, um relato que restringe a informação ao que o personagem pode saber. (COUTINHO, 2001, p.43). Mas o espectador acostumado com o papel de “voz da verdade” desempenhado pelo narrador, dificilmente questiona se a história tal qual o narrador a vê, é a única versão através da qual a história pode ser contada. E acredita naquilo que o narrador acredita, neste caso, que ele e Tyler Durden não são a mesma pessoa.

André Gaudreault, outro teórico da narratologia, explica que o discurso cinematográfico possui três vias de expressão: o pré-filmico (encenação), o filmográfico (enquadramento) e a montagem (COUTINHO, 2001, p.32). Cada uma dessas vias é pensada para corroborar com a versão do narrador. O âmbito da encenação, por exemplo, reforça a polarização entre os dois personagens. O *physique du rôle*, o figurino e a composição de cada um é fundamental para se delinear as diferenciações entre eles. O contraste entre o sempre bom moço Edward Norton com seu jeito medroso, tímido e indefeso e o garanhão despachado interpretado por Brad Pitt estabelece os limites entre o apolíneo e dionisíaco. Como diz Foucault, a determinação de quem fala e todos os signos que a acompanham é uma restrição do discurso da qual o filme se aproveita. Esse ritual, para usar o termo do autor, encontra seu reflexo em torno



dos desdobramentos da política do *star system* do cinema americano. Cria-se uma significação por trás da figura do ator que o autoriza a falar determinadas coisas. Tom Hanks disse em entrevista uma vez⁸ que só alguém como ele, cuja imagem é de um homem bom e confiável, poderia encarnar o advogado homossexual aidético do filme *Filadélfia*. Se o filme pretendia ser solidário à causa gay onde, especialmente nos Estados Unidos, a aquisição da doença está ligada a idéia de promiscuidade, então, para garantir a eficiência de seu discurso era preciso que o protagonista da história fosse encarnado por alguém acima de qualquer suspeita.

A articulação narrativa de *Clube da Luta* aposta que os espectadores não questionarão os significados oferecidos pelo filme, até que lhes seja explicitamente proposto. Segura de que, se usar de uma estrutura familiar, o espectador jamais desconfiará que os dois atores interpretam o mesmo personagem, ela distribui evidências descontextualizadas que, por nossa total falta de capacidade de abstração, não fazem sentido na hora. Os personagens de Marla e Tyler, por exemplo, que supostamente tem relações sexuais, jamais se encontram em um mesmo espaço ou dialogam. No início do filme, o personagem de Norton diz à um médico que acorda em diferentes lugares sem se lembrar como foi parar ali. Mas a narrativa se aproveita da credibilidade incontestada do narrador para desviar nosso olhar. E responde: a relação disfuncional do casal lembra-lhe a dos pais na infância. Os espasmos de memória são reflexos da insônia crônica.

Clube da Luta utiliza a crença do espectador nas regras formais de organização do discurso, seja pela leitura da narratologia ou pela leitura de Foucault, para construir uma história coerente e desconstruí-la em seguida, questionando, assim a passividade do espectador frente aos discursos que lhe são oferecidos. Quando o narrador descobre que nem ele conhecia a história com um todo, descobrimos que nem todo narrador é confiável. Percebemos que acreditamos e obedecemos a convenções.

Em muitos aspectos, *Clube da Luta* foge aos cânones da narrativa clássica, se utilizando de figuras estilísticas emprestadas das vanguardas dos anos 60, que rompem com a idéia de ilusão de realidade. Logo o início, por exemplo, Edward Norton vira-se para câmera, pedindo licença ao espectador para interromper a história por um momento, e apresenta o personagem de Brad Pitt. Dividindo o mesmo espaço cênico, ambos explicam para o espectador que Tyler é um projetorista (heterodoxo) de cinema

⁸ Entrevista realizada pela série de programas *Actors Studio*, exibida pelo canal Multishow em 2005.



que insere *frames* de pornografia em filmes para a família. Em um duplo exercício de metalinguagem, o próprio filme utiliza o mesmo procedimento.

A dualidade do personagem de Tyler Durden ganha contornos ainda mais interessantes se adicionarmos a nossa leitura às idéias freudianas sobre o inconsciente. O reprimido personagem de Norton pode ser entendido como uma representação do consciente. Já Pitt, com sua imprevisibilidade sem amarras, é o subconsciente. O próprio trabalho do personagem de Pitt, descrito acima, parece ser uma metáfora sobre o subconsciente e seu papel nos sonhos. "Enquanto todos dormem, ele trabalha", diz Norton.

Em outra passagem, Brad Pitt, também olhando em direção à câmera, faz um dos muitos discursos de seu personagem. A cena se desenrola sem estabelecer nenhuma relação espaço-temporal com nada que vem antes nem depois, não produzindo, portanto, nenhuma relação de causalidade. Ela está entre duas seqüências bem marcadas, uma que acabou de terminar e outra que está por começar. É como se fosse um comentário, um reforço, um diagnóstico parcial da situação. Em uma imagem borrada, sobre o som de um rock pesado criando uma atmosfera de desabafo, ele diz: "você não é seu emprego. Você não é o dinheiro que tem no banco. Você não é o carro que dirige. Você não é o conteúdo de sua carteira. Você não é as calças que você veste."

Beirando o final do filme, há ainda, outra desarticulação narrativa interessante. Enquanto o personagem de Edward Norton vai descobrindo a verdade sobre si mesmo (que ele é Tyler Durden) sua narração solta frases aleatórias da fala das aeromoças em casos de turbulência, criando uma analogia com a emergência da situação. Trata-se de uma referência ao diálogo travado por Norton e Pitt quando se conhecem onde Pitt diz que a máscara de oxigênio serve para tornar o passageiro calmo e dócil numa situação de perigo. Aproveitando o caráter metafórico ao qual o filme se presta, podemos pensar que trata-se de uma analogia para o estado de anestesia que nos encontramos perante às ilusões de segurança que a posse material nos oferece.

O tempo todo, na realidade, o filme se utiliza de re-significações de frases ou idéias já mostradas. Como quando repete, a cada novo sentimento, as dores narradas em primeira pessoa por órgãos do corpo humano, tal qual aprendeu em um livro que encontrou na casa de Tyler. "Eu sou o coração partido de Jack".

Esses são apenas alguns exemplos mas que nos permitem perceber que *Clube da Luta* utiliza tanto os recursos de vanguarda quanto as regras do discurso canônico. A zona de interseção, da qual falamos anteriormente, produz seus próprios códigos e



significações a partir de um processo de antropofagia. Em um mundo onde o capitalismo venceu e o cinema, enquanto arte essencialmente industrial, não encontra outras saídas que não se inserir, em diferentes graus, no mecanismo de produção e distribuição comercial, a ambivalência estética da terceira margem do rio pode render bons frutos de experimentação cinematográfica.

Referências bibliográficas

COUTINHO, A. *Todas as Lúcias do Mundo. Um estudo sobre a adaptação literária para o cinema e a TV*. Rio de Janeiro: edição do autor, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FRANÇA, A. Foucault e o Cinema Contemporâneo. In: *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. v.5, n. 10, jan.-jul. 2005 – Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.

FIGUEIREDO, V.F. Estéticas Híbridas: o Ocaso da Grande Divisão. In: *Literatura e Comparativismo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2005.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GOMES, M. R., *O Poder no Jornalismo*. São Paulo: Hackers Editores. Edusp, 2003.

METZ, C. *A Significação no Cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORIN, E. *Cultura de Massas no Século XX. Volume 1: Neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

VANOYE, F, GLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise filmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

