

A DIABÓLICA COMÉDIA DE CHUCK PALAHNIUK: UMA ANÁLISE DIALÓGICA DE *CONDENADA*¹

Mayke Suênio Soares MATIAS²

Graduado em Letras /IFSP-Campus São Paulo

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a análise dialógica do capítulo XXVIII da obra *Condenada*, do autor norte-americano Chuck Palahniuk. Com conceitos como dialogismo, carnavalização, enunciação, pretende-se mostrar como a obra, por meio da criação de efeitos cômicos, pode causar certo desconforto ao leitor, ao tratar de diferentes valores sociais. Pretende-se ainda demonstrar a complexidade do conteúdo literário da obra, visto que pode ser lida também de uma perspectiva ingênua, principalmente pelo fato de o livro ser narrado por uma pré-adolescente de 13 anos.

Palavras-chave: Dialogismo. Ficção Transgressiva. Valoração Social. Sátira Menipeia. Chuck Palahniuk.

Não, não é justo, mas o que faz a Terra se parecer com o Inferno é a expectativa de que se pareça com o Paraíso. A Terra é a Terra. Morto é morto. Você mesmo vai descobrir daqui a pouco. Não vai ajudar em nada ficar todo amuado.

Condenada, Chuck Palahniuk

Introdução

O artigo tem como objetivo analisar a obra *Condenada* (2012), do norte-americano Chuck Palahniuk. O autor em questão tem chamado muito a atenção da crítica contemporânea por sua literatura inusitada, definida pelo próprio como ficção transgressiva (conhecida também por realismo sujo). Em seus livros, há personagens beirando a insanidade, desvinculados da sociedade, como em *O estrangeiro*, de Camus (as personagens de Palahniuk não só estão à margem social, como acabam enfrentando a realidade de forma agressiva).

¹ Orientação da Prof^a. Dr^a. Mayra Pinto, projeto de Iniciação Científica/IFSP-Campus São Paulo.

² Endereço eletrônico: maykesuenio.s.m@live.com

A obra em questão divide opiniões entre seus leitores. De tudo o que já foi produzido pelo autor, até hoje, *Condenada* é tida como uma das obras menos aclamadas de Chuck Palahniuk, pois se trata do relato de uma garota de 13 anos de idade, cheio de clichês caricatos da pré-adolescência, com uma linguagem infantil, de sua passagem pelo inferno. A narrativa traz a voz desta garota que teve sua entrada na adolescência interrompida por sua morte inusitada.

Mas defendemos aqui que a possível desvalorização do texto é consequência de uma leitura ingênua, visto que nada do que vem deste autor é por acaso, e isso pretendemos mostrar em nossa análise utilizando como apoio teórico textos produzidos no Círculo de Bakhtin – como é conhecido hoje o grupo de teóricos russos, que propôs a teoria dialógica do discurso, formado por Mikhail Bakhtin e Valentin Volochínov, dentre outros.

A abordagem do humor, tal como a desenvolveu Mikhail Bakhtin (2013), contribui para mostrar, juntamente com os conceitos de dialogismo e vozes discursivas, como a obra em análise está construída de forma a causar um impacto incômodo ao leitor (e isso graças, principalmente, ao apelo cômico-irônico do texto).

Os conceitos propostos por Volochínov, tais como os de *dialogismo*, *enunciado*, *vozes discursivas* (2013), são essenciais para comprovar como a voz da narradora e sua posição social são intrínsecas às valorações sociais em voga (podemos citar como exemplo o discurso religioso, convenções éticas e morais que circulam socialmente e diversos tipos de práticas excludentes), e como seu discurso é reflexo dos efeitos (positivos e/ou negativos) do seu meio social (mesmo que estejam em conjunção ou oposição às suas valorações).

Com esta análise, pretende-se observar o que julgamos essencial em sua construção: a importância da posição e valores da narradora no discurso literário e como isso se relaciona com o objetivo crítico principal da obra, considerando sempre a sua construção literária, que é definida pelo próprio autor como *ficção transgressiva*. Além disso, objetiva-se mostrar, brevemente, como a obra relaciona-se parodicamente com a obra *A divina comédia* (1307 a 1321), do poeta italiano Dante Alighieri. Outro objetivo é demonstrar como essa obra específica se insere na tradição literária do gênero sátira menipeia. Para tal, a análise parte da escolha de um capítulo específico (que, no caso, será o XXVIII).

Na fundamentação teórica, expõem-se, resumidamente, alguns conceitos de *Palavra na vida e a palavra na poesia: introdução ao problema da poética sociológica* (2013); *A construção da enunciação* (2013), de Volochínov. Para a compreensão das características do riso, seguem-se as análises de *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (2013), de Mikhail Bakhtin. Em seguida, é feita uma breve análise comparativa entre a obra *Condenada* (2012), de Chuck Palahniuk, e *A divina Comédia* (1307 a 1321), de Dante Alighieri; conjuntamente, são abordados aspectos do que o autor entende por ficção transgressiva. Por fim, a análise do capítulo XXVIII.

Fundamentação teórica

Volochínov, em *Palavra na vida e a palavra na poesia: introdução ao problema da poética sociológica* (2013), afirma que o discurso poético 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 síntese dos valores que constituem a linguagem cotidiana). O teórico faz uma crítica a uma vertente da análise sociológica, utilizada somente para questões históricas (que ignora as questões da poética teórica – estilo, aspectos, forma *etc.*), o que gera, assim, uma ruptura entre forma-conteúdo e teoria-história: “A tarefa da análise poética sociológica é tentar compreender esta forma específica de comunicação social, realizada e fixada no material de uma obra artística” (VOLCHÍNOV, 2013, p. 76).

Em *A construção da enunciação*³ (2013), Volochínov defende que a enunciação é totalmente dialógica e responsiva: a linguagem é, portanto, de natureza social, necessita da existência de um *falante* e um *ouvinte* (mesmo que o ouvinte em questão não esteja presente fisicamente, o discurso continua dialógico). Uma das principais ideias defendidas pelo autor é a de que a linguagem está atravessada por *valorações sociais*, que advêm das diversas ideologias presentes numa determinada sociedade. Cada grupo social compartilha suas *valorações*, cristalizadas no discurso (não somente na parte verbal), que, para Bakhtin (2014), é sempre ideológico. Se estou inserido em uma sociedade em que, historicamente, tem-se enraizado o valor de que azul é uma cor ruim,

³ O autor parte das mesmas ideias em ambos os textos (*Palavra na vida e a palavra na poesia: introdução ao problema da poética sociológica* e *A construção da enunciação*), logo, se inter-relacionam.

em meio a uma interação discursiva (sempre dialógica) em que falo sobre a cor, as valorações presentes no meu discurso (que serão notáveis por meio da escolha lexical, no gestual, expressões corporais e entonação) indicam minha posição ideológica, e meu ouvinte (que também é interlocutor) vai interagir com meu discurso de acordo com as suas valorações.

De volta à *Palavra na vida e a palavra na poesia*: introdução ao problema da poética sociológica, o autor declara que a enunciação da vida real⁴, enquanto um pleno todo de sentido, compõe-se de duas partes: uma realizada verbalmente e outra subtendida, e afirma, também, que “toda palavra realmente pronunciada (ou escrita com sentido, que está aconchegada em um dicionário), é expressão e produto da interação social de três: do falante (autor), do ouvinte (leitor⁵), daquele de quem ou de que se fala (protagonista)” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 85).

Para que possamos compreender uma enunciação, precisamos saber qual a *situação*, o *espaço* e o *tempo* em que ela ocorre (o “onde” e o “quando”), o *objeto* ou o *tema* de que se trata a enunciação (aquilo de que se fala) e a *atitude* dos falantes, em face do que ocorre (as valorações). Outro fator importante para a enunciação é a entonação, que é, segundo Volochínov (2013, 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 à enunciação toda. 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 VALORAÇÃO SOCIAL.

O falante (autor) leva sempre em consideração o *auditório* (o seu ouvinte), e isso depende da situação e orientação social quanto ao ouvinte-participante. O autor continua afirmando, em *A construção da enunciação* (2013), que a *entonação*, a *seleção* das palavras e a *disposição* no interior da enunciação são elementos fundamentais, constitutivos da forma da enunciação. Ou seja, as peculiaridades linguísticas

⁴ A diferença entre a enunciação verbal artística (obra poética acabada) para uma cotidiana 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 da enunciação. Muita coisa que fica de fora na vida precisa encontrar um representante verbal. Não é possível, em uma obra, haver coisas não-ditas.

⁵ Em *Palavra na vida e palavra na poesia* (2013), Volochínov 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 regula a obra.

(estilísticas) são determinadas, totalmente, pelos elementos sociais: a situação e o auditório da enunciação.

Outra abordagem importante para analisar o romance *Condenada* é a teoria do humor. Compreender como se deu o riso e suas transformações (até os dias de hoje) é pedra de toque para analisar a obra em questão.

Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (2013), propõe dissertar acerca dos problemas da cultura cômica e popular na Idade Média e no Renascimento, para que se possa fazer uma análise da obra de François Rabelais, já que o autor, segundo ele, é o maior representante dessa cultura:

E é justamente esse caráter popular peculiar e, poderíamos dizer, radical, de todas as imagens de Rabelais que explica que o seu futuro tenha sido tão excepcionalmente rico [...].
[...] as imagens de Rabelais estão perfeitamente posicionadas dentro da evolução milenar da cultura popular. (BAKHTIN, 2013, p. 2-3)

Para isso, o autor trabalha, brevemente, as múltiplas manifestações da cultura popular no contexto de Rabelais, como, por exemplo, as formas de ritos e espetáculos tais como o carnaval, festa dos tolos, festa do asno, riso paschoal, religiosas (como a festa do templo), agrícolas e festas civis. Esse conjunto de festas e festejos oferece ao povo uma visão *não-oficial* do mundo, passa ser um segundo mundo, uma segunda vida que gera uma *dualidade*:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade de mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura europeia nos séculos seguintes. (BAKHTIN, 2013, p. 4-5)

Os ritos e espetáculos do carnaval, nesse período, são totalmente desvinculados da cultura oficial. Logo, eram libertos de qualquer dogmatismo religioso, não havendo, também, nenhum caráter mágico. Festejava-se o agora, o momento presente era o que importava, a celebração e retomada de um passado era pertencente à cultura oficial. E, principalmente, era quase que exclusivamente ligada ao povo e sua vida ordinária, transformando-a em algo cômico, invertendo-a, virando-a do avesso, e, em um só momento, teríamos paródias, travestis, profanações, degradações, coroações e destronamentos, bufões *etc.*

Os ritos carnavalescos eram movidos pelo riso. Este riso é altamente festivo, coletivo (tido como patrimônio do povo), alcançava todas as coisas e pessoas (caráter universal), muito alegre, burlesco e satírico. A cultura popular, impregnada dessas festividades carnavalescas, acaba criando uma literatura própria de suas características (sendo ela oral ou escrita, em língua vulgar ou em latim). A linguagem utilizada é totalmente carnavalesca e mantém o riso ambivalente e festivo. Atinge, também, o pensamento erudito, científico e culto religioso (surgem diversas paródias de escritos bíblicos, da sabedoria escolástica, dos métodos científicos, das leituras evangélicas, dos hinos e orações, dos testamentos epitáfios *etc.*), e a Igreja acaba tolerando e permitindo esse tipo de literatura.

Com o seu caráter nivelador hierárquico, o carnaval acaba criando um novo tipo de vocabulário mais popular e livre, que parte do real: as pessoas se tratam por “tu”, usam formas diminutivas, apelidos, palmadas nos ombros/batidinhas na barriga e palavras e expressões grosseiras (uma linguagem mais familiar). O carnaval aproxima as pessoas e quebra qualquer tipo de rotulação social, todos estão no mesmo nível; a forma de satirizar e inverter o jogo se dá por meio da *coroação e destronamento*. Todos estes aspectos influenciam a obra de Rabelais. As festas populares são uma forma de *renascimento*.

No primeiro capítulo de seu livro, o pensador traça um panorama da história do riso (e como, da Idade Média para o período em que ele produziu a tese, o riso foi tomando outras proporções e perdendo todo o caráter universal de que dispunha), para poder mostrar como Rabelais foi recebido e interpretado em diferentes períodos.

O riso da Idade Média e do Renascimento, que fazia parte de um mundo extraoficial, tinha um caráter positivamente *regenerador*, com grande força *criadora*,

assegurava *cura* e *renascimento*, um riso popular. Ou seja, Na Idade Média/Renascimento, o riso tinha:

[...] um valor profundo de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é o ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério* [...] (BAKHTIN, 2013, p. 57)

Já mais à frente, no século XVII/XVIII, o riso passa a ser visto negativamente, uma vez que não abarcava os temas sublimes, defendidos pelos escritores da época. Quebrava totalmente esta forma universal de concepção de mundo. Se fosse aplicado, seria somente, em alguns momentos, para fenômenos parcialmente típicos da vida social.

O que é essencial e importante não pode ser cômico, [...] não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; [...] o riso é um divertimento ligeiro ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos. (BAKHTIN, 2013, p. 57-58)

Já no século XIX, período importante na questão do humor, já que refletirá nos dias de hoje, o riso retoma sua importância. Contudo, afirma Bakhtin, não é mais o riso que envolvia Rabelais, será um riso reduzido, humorístico, destituído daquele caráter regenerador, sombrio e sem alegria, um riso melancólico:

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras “sérias”; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo. (BAKHTIN, 2013, p. 33)

Temos, no século XIX, um grotesco transformado. Aquele grotesco da Idade Média (regenerador, festivo, alegre) passa a ser aterrorizante, destruindo a sua força regeneradora. A loucura, característica de qualquer grotesco, servia para que o homem visse o mundo do ponto de vista alheio ao que era tido como “normal”. Já no grotesco romântico, o riso perde todas estas características festivas e torna-se sombrio e trágico,

de um homem isolado. Passa-se a utilizar as máscaras da cultura popular de forma a deformá-la; ela dissimula, encobre, engana, cobre o vazio do homem. A imagem do diabo festivo, porta-voz da vida não-oficial, torna-se, simbolicamente, espantoso e melancólico; há, então, o riso infernal, sombrio e maligno:

O grotesco, integrado à cultura popular, faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal (diferentemente da aproximação romântica, totalmente abstrata e espiritual). No grotesco romântico, as imagens da vida material e corporal: beber, comer, satisfazer necessidades naturais, copular, parir, perdem quase completamente sua significação regeneradora e transforma-se em “vida inferior”. As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores (“aterrorizá-los”). As imagens grotescas da cultura popular não procuram assustar o leitor, características que compartilham com as obras-primas literárias do Renascimento. (BAKHTIN, 2013, p. 34)

Ao citarmos a imagem do diabo, nos dois períodos, podemos utilizar, para meios comparativos, o diabo de *O auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, em contraponto com o diabo do *paralipomenom*⁶ (*Audiência satânica*) de Goethe, em *Fausto*: uma tragédia. Em Gil Vicente, o diabo que guia a barca “não tem nada de aterrorizante e estranho” (BAKHTIN, 2013, p. 36):

Diabo. À barca, à barca, oulá!
que temos gentil maré!
- Ora venho o caro a ré!

Companheiro. Feito, feito!

Diabo. Bem está.
Vai tu muitieramá,
atesa aquele palanco
e despeja aquele banco
pera a gente que vinrá.

À barca, à barca, hu!
Asinha, que se quer ir!
Oh, que tempo de partir!
Louvores a Berzebu!
- Oras, sus!, que fazes tu?
Despejas todo esse leito!

⁶ “Goethe costumava utilizar o termo grego *paralipomenon* (literalmente, ‘deixado de lado’) para textos ou fragmentos textuais que não passavam pela sua autocensura [...]” (MAZZARI, 2013, p. 528)

Companheiro. Em boa hora! Feito, feito!

Diabo. Abaxa maora esse cu!

(GIL VICENTE, 1517, p. 62-63)

A imagem do diabo preparando a barca para que as almas danadas façam sua viagem para o inferno é totalmente destituída de qualquer aparência assustadora ou melancólica, e o riso causado é liberto de um humor irônico, é totalmente alegre. O que já não acontece no excerto da peça de Goethe:

VASSALO

E se posso, como havia pedido,
Mover-me sem restrição neste reino,
Pleno de gratidão, beijo-te então, oh! Tirano,
As garras, embora seja um democrata nato.

MESTRE DE CERIMÔNIAS

As garras! Isso é apenas para começar
Terás de tomar uma decisão mais radical.

VASSALO

O que exige então o ritual?

MESTRE DE CERIMÔNIAS

Queiras beijar a parte traseira do Senhor.

VASSALO

Quanto a isso, não fico embaraçado
Eu beijo tanto na frente como atrás.

Se acima o teu nariz parece
Penetrar por todos os mundos,
Aqui em baixo vejo um buraco
Capaz de engolir o universo
Que aroma não emana dessa boca colossal!
Tão gostoso assim não deve cheirar o paraíso
E esta garganta tão bem modelada
Desperta o desejo de rastejar para dentro.
O que mais posso querer!

SATÃ

Vassalo, passaste pela prova
Com isso, contemplo-te com milhões de almas
E quem elogiou assim tão bem o cu do Diabo
Jamais carecerá de frases adulatórias

CORO DAS BRUXAS

E agora que voltamos para casa

A seara está amarela, o restolho verde,
Ao fim e ao cabo ninguém leva tão à risca
Vomita a bruxa, caga a porca.

(GOETHE, 2013 [1749-1832], p. 537-539)

Já em *Fausto*, que narra o mito fáustico e seu pacto com o diabo, o tom, mesmo que risível, é diferente do de Gil Vicente. As imagens satânicas são medonhas, e a figura e a imagem do diabo apresentam um humor irônico, criticando, segundo Mazzari (2013, p. 537), “[...] o comportamento servil e adulatorio em relação ao poder”.

Metodologia

Para a análise, utilizamos, como fundamentação teórica, os escritos do círculo de Bakhtin, tais como *A construção da enunciação* (VOLOCHÍNOV, 2013), *Os gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2011) e *Palavra na vida e a palavra na poesia: introdução ao problema da poética sociológica* (VOLOCHÍNOV, 2013). Considerando que a obra tem, como uma das principais características, um teor humorístico, os seguintes textos orientaram um aprofundamento no conceito de humor: *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (BAKHTIN, 2013), *História do riso e do escárnio* (MINOIS, 2003) e *O humorismo* (PIRANDELLO, 2009), e para o melhor entendimento da escrita transgressiva, o texto *Caro Sr. Levin* (PALAHNIUK, 2011).

A obra *Condenada*, uma paródia da obra clássica do poeta italiano Dante Alighieri, apresenta temas da estruturação social norte-americana de forma irônica e ácida. Para a análise da obra em questão, levamos em consideração a teoria do humor e a teoria dialógica do discurso, partindo dos conceitos de *dialogismo*, *enunciado*, *vozes discursivas*.

A diabólica comédia de Chuck Palahniuk

VAI-SE POR MIM À CIDADE DOLENTE,
VAI-SE POR MIM À SEMPITERNA DOR,
VAI-SE POR MIM ENTRE A PERDIDA GENTE.

MOVEU JUSTIÇA O MEU ALTO FEITOR,
FEZ-ME A DIVINA POTESTADE, MAIS

O SUPREMO SABER E O PRIMO AMOR

ANTES DE MIM NÃO FOI CRIADO MAIS
NADA SENÃO ETERNO, E ETERNA EU DURO.
DEIXAI TODA ESPERANÇA, Ó VÓS QUE ENTRAIS.

(Dante Alighieri, *Inferno*, canto III)

A citação acima é a tão conhecida inscrição que Dante encontra ao chegar à entrada do inferno, primeiro reino da morte que o poeta percorre em *A divina comédia*. É uma mensagem de aviso acerca do que se vai encontrar ao seguir adiante na empreitada de atravessar a morada dos desgraçados, capaz de causar arrepios aos que o leem, o próprio poeta mostra-se temeroso: “Meu mestre, o seu sentido é duro”./ E ele, a mim, como mestre que confronta:/ “Livra-te desse medo circunspecto;/ aqui toda tibiez esteja morta” (ALIGHIERI, 1998, p. 37).

O inferno há tempos é um tema muito abordado na arte (desde o inferno pagão dos gregos, o chamado Hades, até o inferno hebraico-cristão, tal qual o conhecemos hoje). Vários autores utilizaram deste tema para diversas propostas (causar medo e pena, por exemplo – mas não só para isso). Por mais que o inferno seja pintado como um local de dor e sofrimento, ele também foi utilizado como espaço para o riso – e para se fazer rir. Foi o que fez o norte-americano Chuck Palahniuk, autor de vários romances – como *Sobrevivente* (1999), *Snuff* (2008), *Clímax* (2014) e o tão aclamado *Clube da luta* (1996) –, em seu divertido e ácido *Condenada*, de 2011.

Madison Spencer é uma garota de 13 anos, filha de um bilionário e uma estrela de cinema, que acorda no inferno, trancafiada em uma jaula. A única hipótese sobre sua morte é a de que deve ter morrido de overdose de maconha (motivo que será questionado durante toda a obra, visto que, pode-se morrer por overdose de maconha?). Seu objetivo principal, durante sua estada no reino dos danados, é a de conhecer Satã: “Está aí, Satã? Sou eu, Madison. Pensei ter visto você hoje, e acenei feito uma groupie louca para atrair sua atenção” (p. 31).

Madison acaba fazendo amizade com um grupo de jovens (Archer, o punk, Leonard, o nerd, Patterson, o jogador de futebol americano, e Babette, a líder de torcida⁷) que apresentam à jovem todas as características específicas do inferno,

⁷ Podemos dizer que estes jovens fazem as vezes do que Virgílio é para Dante (principalmente Archer, o punk).

guiando-a pelo além-túmulo, enquanto reflete sobre sua vida, sua morte e sua adolescência “perdida”:

A questão é: essas pessoas viveram o que se conhece por “experiência de quase morte”. Eu, no entanto, estou morta, com meu sangue há muito extraído do corpo e minhocas me mastigando. No meu livro, isso me torna a autoridade no assunto. Outras pessoas, como o famoso poeta italiano Dante Alighieri, sinto dizer, apenas ofertaram uma generosa contribuição de faz de conta cafona ao público leitor. Portanto, desconsidere meu relato do Inferno por sua própria conta e risco. (Cap. II, p. 14)

Condenada nada mais é do que uma paródia moderna do grande poema épico de Dante, até mesmo em sua proposta, como explicita Palahniuk em uma entrevista ao *Lit Reactor*. Com três livros previstos – *Condenada* (2012) e *Maldita* (2014) referentes aos *Inferno* e *Purgatório*; falta somente o terceiro e último volume, sem data prevista, referente ao *Paraíso*⁸ –, essa trilogia comporá a “comédia”⁹ de Palahniuk. No próprio livro de Chuck Palahniuk, há os resumos (tal qual no grande poema de Dante), que parodiam os da própria obra dantesca, e há, ainda, uma intertextualidade entre ambas, o que cria um efeito cômico para quem a conhece:

XXVIII: Está aí, Satã? Sou eu, Madison. Por favor, considere aperfeiçoar o famoso slogan já sinônimo da entrada no Inferno. Melhor do que “Abandone toda a esperança ao entrar aqui...” parece bem mais aplicável e útil “Abandone todo o tato...”, ou talvez “Abandone toda a cortesia habitual...”. (PALAHNIUK, 2011, p. 223)

A paisagem física de seu inferno é regada de elementos escatológicos, compõe-lo fluidos corporais que desperdiçamos em vida: montes de lascas de unha, um oceano de esperma, deserto de caspa, rio de saliva quente, pântano de abortos semiformados, montanhas de excremento de cachorro, pântano de transpiração rançosa, Prados de micoses de pé, entre outros – além das Planícies de cacoc de vidro, e um mar de insetos.

⁸ KC: *Condenada* é a primeira de um trabalho de duas ou três partes?

CP: Três partes. Eles são baseados em *A divina comédia*. *Condenada* é o Inferno, o *Purgatório* é mais próximo de mim [...] e o *Paraíso* será o próximo volume.

⁹ O termo aqui empregado diferencia-se da representação aristotélica do que viria a ser uma comédia (peça teatral que começa com uma situação ruim e termina de forma boa). Toma-se o termo como definição para tratar de uma obra de cunho humorístico.

O inferno de Palahniuk (agitado e pintado de forma animada) difere, porém, do de Dante (que se utiliza de tons solenes). O Inferno de Dante é verticalizado, descendo em círculos, diferente do de Palahniuk, horizontal e amplo, como nos apresenta Madison, quando está sendo erguida pelo demônio de origem sérvia Psezpólnica:

Erguida no ar, posso ver tudo: o Mar de Insetos, as Grandes Planícies de Cacos de Vidro, o Grande Oceano de Esperma Desperdiçado, um conjunto infinito de celas com os condenados. Abaixo, estende-se toda a geografia do Inferno, com demônios que vagam para cá e para lá a fim de devorar vítimas miseráveis. (PALAHNIUK, 2011, p. 72)

O autor, assim como Dante, pretende que, em seu livro, haja uma mensagem de advertência para os leitores, tencionando, por meio de sua literatura, repensar a sociedade vigente. Na verdade, esta é a principal proposta da *Ficção Transgressiva*, da qual faz parte Palahniuk. Esse tipo de literatura pode passar uma mensagem de forma violenta (com diversas estratégias, tais como o humor, o medo e a repulsa).

Em uma crônica presente em um livro de não-ficção, intitulado *Mais estranho que a ficção* (2011), Palahniuk escreve um texto-homenagem¹⁰ a um outro escritor norte-americano, Ira Levin¹¹, mas, mais importante do que qualquer tributo consagrado, 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 dentes, o segundo passou a cuidar mais e “o terceiro parou de escovar, de passar fio dental, apenas esperando os dentes ficarem pretos” (PALAHNIUK, 2011, p. 222). A isso, Palahniuk faz uma comparação com o efeito que causa a escrita transgressiva:

¹⁰ “Caro Sr. Levin”: PALAHNIUK, Chuck. *Mais estranho que a ficção*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 222-230.

¹¹ Ira Levin é autor de obras de, também, ficção transgressiva. Como obra conhecida, podemos citar *O bebê de Rosemary*, que foi adaptado para o cinema, em 1968, pelo cineasta e diretor Roman Polanski.

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 de mais. 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? (PALAHNIUK, 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. Para exemplificar o poder revolucionário 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)

Essa é, então, a lei que rege a produção literária de Chuck Palahniuk, a escrita transgressiva é a argila que compõe o molde de seus romances. *Condenada* cumpre exatamente essa proposta: mostrar os “dentes podres” sem que faça com que o leitor desista de enfrentar os problemas alegorizados pela obra. O inferno de Madison Spencer, em sua microestrutura, é, como “manda a tradição”, o local reservado para aqueles que são condenados à danação eterna: quente, sujo, fedido e cheio de castigos dolorosos. E, em sua macroestrutura, o inferno da protagonista é uma representação

viva da sociedade norte-americana¹² e de seus valores sociais, disfarçados sempre por uma alegoria bem-humorada, é o aqui e o agora, a vida de uma pré-adolescente que está amadurecendo e se formando em meio ao “sonho americano” (não uma jovem qualquer, mas uma jovem com refinadíssimo senso crítico). É o que o autor quer enfrentar junto com o leitor: como essa sociedade e seus valores moldam a sua juventude de forma acrítica, Madison é o contragolpe que Palahniuk utiliza para a árdua tarefa (talvez venha daí a ideia de Chuck ao pegar o estereótipo do adolescente norte-americano do filme *Clube dos cinco* e desfigurá-lo ao extremo)¹³.

Rir das desgraças e achar graça: Palahniuk carnavalizado

O texto admonitório de Palahniuk, ao propor um “abrir de olhos”, sem que o leitor acabe assustado com todas as denúncias que a obra apresenta, só se poderia conceber por meio de uma capacidade humana: o riso. E é o riso sua maior arma estratégica. Bakhtin (2013), ao tratar do carnaval, na Idade Média e no Renascimento, mostra como ele acaba sendo transposto para a literatura (seu maior exemplo é a obra de François Rabelais), e como, com o passar dos séculos, a própria literatura carnavalizada passa a seguir os critérios de cada época, de acordo com o tom do riso que lhe cabe (e sua finalidade). O riso, em *Condenada*, não é, nem de longe, o riso da Idade Média e do Renascimento, com sua característica libertadora e regeneradora, é mais descendente do riso nascido a partir do romantismo: demoníaco, melancólico, irônico e crítico.

A obra tem características de um gênero clássico da tradição literária cômica: a sátira menipeia, cuja particularidade mais importante, segundo Bakhtin:

¹² No inferno de Chuck, você vai encontrar todo um sistema social estruturado. Temos uma economia regida por acúmulos de bens específicos (próprios de uma imaginação infantilizada de uma pré-adolescente), no caso de *Condenada*, são os doces. Além disso, você deve fazer um “teste vocacional” para saber se seu lugar é mesmo o inferno. E não nos esqueçamos de sua carreira profissional, que são duas: ou você se torna um ator/atriz pornô de vídeos para a internet, ou você trabalha com telemarketing, e fica atrapalhando as refeições dos vivos. [comentário elaborado pelo autor do artigo a partir da leitura da obra]

¹³ *Clube dos cinco* (*The breakfast club*) é um drama cômico de 1986, escrito e dirigido por John Hughes, que narra o dia de detenção de cinco adolescentes (estereótipos da juventude norte-americana) que têm como castigo escrever uma redação de mil palavras sobre o que pensam de si. O filme traz reflexões sobre as angústias da juventude estadunidense da época e sua relação com a sociedade. (CLUBE dos cinco. Direção: John Hughes. EUA: Universal Pictures/Paragon Multimedia, 1985. 1 DVD (97 min), NTSC, color. Título original: The Breakfast Club)

(...) consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são ironicamente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica. (BAKHTIN, 1981, p. 98, citado por DISCINI, 2014, p. 85)

Aqui, cabe esclarecer que, conforme Fiorin (2011, p. 92)

A sátira menipeia recebe seu nome de Menipo de Gádara (século III a.C.). Segundo Bakhtin, renovada, modificada, ela continua até nossos dias, servindo de veículo da percepção carnavalesca do mundo. Suas principais características são: a) avultamento do elemento cômico; b) ultrapassagem das coerções históricas, desgarrando-se da tradição e das exigências da verossimilhança exterior e pautando-se por uma completa liberdade de invenção filosófica e temática; c) criação das mais loucas peripécias, que servem para pôr à prova a verdade, pois seu conteúdo é a aventura das ideias; d) fusão do simbolismo elevado, do diálogo filosófico, com o naturalismo de *bas-fonds*; e) discussão das “últimas questões” (a morte, o sentido da vida e assim por diante); f) ocorrência da ação em três planos, o da terra, o do Olimpo e o dos infernos (por isso, é um diálogo de limiar: o diálogo dos mortos, por exemplo); g) modificações bruscas de fenômenos, numa constituição do fantástico; h) experimentação moral e psicológica, com a representação de estados psíquicos inabituais, anormais, como demências, sonhos bizarros, desdobramentos de personalidade, paixões que se aproximam da loucura, etc.; i) gosto pronunciado pelos escândalos, pelas condutas excêntricas, pelas infrações às normas estabelecidas de conduta e de etiqueta, inclusive a etiqueta da fala (por isso, aparecem os discursos inconvenientes, com uma sinceridade cínica, as profanações desmistificadoras do sagrado, a falta exagerada de etiqueta); j) presença de contrastes violentos, de oxímoros; k) criação de utopias sociais; l) utilização de gêneros intercalares; m) pluriestilismo e pluritonalidade; n) opção pelos problemas contemporâneos, pela polêmica com os discursos de sua época, pelas alusões a acontecimentos de seu tempo. (FIORIN, 2011, p. XX)

A ação do gênero se passa, quase sempre, no reino do além-túmulo (que é o caso de *Condenada* e de outras obras do gênero) e lá, como afirma Bezerra (2012, p. 48), “é o lugar ideal para o riso, pois está livre das leis que regem a vida terrena [...]”. A sátira menipeia é exemplo vivo de uma literatura carnavalizada, em que existe a troca de papéis, o falar do povo, e a figura da praça pública transposta para a literatura (figura essa que serve como cenário para o que Bakhtin (2013) denomina *coroação* e *destronamento*):

Na sátira menipeia, desaparecem todos os resquícios das barreiras hierárquica, social, etária, sexual, religiosa, ideológica, nacional,

linguística etc.; entre os participantes do diálogo não há nenhuma espécie de reverência, regra de decoro, etiqueta, medo, resultando daí uma completa liberdade de expressão, sob a qual todas as coisas são ditas com naturalidade e o riso desempenha um papel mais grosseiro do que desempenhara até então. A ausência de formas de reverência põe o mundo literalmente de pernas para o ar, cria a impressão de um caos absoluto na ordem universal das coisas. Desaparece a sensação de seriedade no comportamento das personagens e em sua relação com o mundo; tudo é alvo de rebaixamento grosseiro e inversões ousadas, nas quais os momentos elevados do mundo aparecem às avessas, com uma faceta oposta àquela em que antes se manifestavam. (BEZERRA, 2012, p. 47)

A imagem da praça pública, onde transcorrem as cenas de coroação e destronamento, aplica-se à *Condenada*, principalmente no capítulo que nos propomos a analisar, uma vez que é especificamente neste capítulo (XXVIII) que ocorre a maior cena de coroação e destronamento de toda a obra: a queda dos tiranos, iniciada pela surra que a protagonista dá em Adolf Hitler.

Bakhtin (2013), em *Problemas da poética de Dostoiévski*, defende que muitas das características do carnaval acabaram sendo transpostas para as artes, ou seja, “todos esses rituais também se transformaram em literatura, e com eles enredos respectivos e situações de enredo adquiriram profundidade simbólica e ambivalência ou a relatividade alegre, a leveza carnavalesca e a rapidez das mudanças” (p. 143). Nos ritos, “a ação carnavalesca principal é a *coroação bufa* e o *posterior destronamento do rei do carnaval*” (p. 141), e aparece de diversificadas formas nos festejos do tipo carnavalesco:

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o bobo, como que se inaugurando e se consagrando o mundo carnavalesco às avessas.

[...] O cerimonial do rito do destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado. Todos os momentos simbólicos desse cerimonial de destronamento adquirem um segundo plano positivo; não representam uma negação pura, absoluta da destruição (o carnaval desconhece tanto a negação absoluta quanto a afirmação absoluta). [...] As coroação-descorreação são inseparáveis, biunívocas e se transformam uma na outra. Separadas absolutamente, perdem todo o sentido carnavalesco. (BAKHTIN, 2013, p. 142-143)

No capítulo, Madison e Archer (o Punk) fazem uma peregrinação existencialista pelos terrenos infernais, após refletir sobre sua vida e sua morte, é chegado o momento em que a personagem começa a amadurecer: “A pequena Maddy Spencer está morta... Agora talvez seja hora de *você* seguir com a aventura de sua existência” (PALAHNIUK, 2013, cap. XXVII, p. 220). Como sugerimos anteriormente, o inferno de Palahniuk é uma metáfora da vida em sociedade, é o exame que o autor faz dessa juventude acrílica e de sua falta de atitude perante os muitos problemas que ela gera: “Archer afirma que eu deveria deixar de ser simpática. Aposta que em minha vida toda meus pais e professores me ensinaram a ser agradável e amistosa. Sem dúvida eu era constantemente recompensada por ser positiva e animada” (cap. XXVIII, p. 225). São os “modelos exemplares” que o sistema capitalista valora positivamente, posto que, sendo assim, os conflitos serão menores e essa sociedade será mais controlável e manipulada. Uma juventude subversiva que vai contra esses valores de “boa conduta”, a qual o autor critica em seu livro, é, a todo momento, valorizado no capítulo:

– Claro, os fracos devem herdar a Terra, mas eles não recebem porra nenhuma no Inferno...

Ele fala que, como passei a vida toda sendo legal, talvez devesse considerar algum comportamento alternativo para minha vida pós-morte. Por mais irônico que pareça, Archer diz que ninguém que é legal consegue exercitar o tipo de liberdade que um assassino condenado vive na prisão. Se uma menina outrora bacana quer mudar de vida, talvez experimentar ser valentona ou uma vagabunda, ser mimada ou apenas ter opinião e não sorrir a todo momento como se estivesse num comercial de creme dental, escutando tudo educadamente, bem, o Inferno é o lugar para arriscar esse comportamento. (p. 225. Grifo nosso)

E Madison tem a oportunidade de experimentar o que será uma mudança drástica de atitude em sua personalidade pacífica e passiva. Archer aponta à protagonista a figura do líder nazista Adolf Hitler, rodeado de seguidores em trajes militares e faixas com suásticas nos bíceps, que discursa com sua retórica irada e autoritária. Archer sugere que Madison bata no *Fuhrer*, o que faz com que ela se intimide, pois está perante uma das grandes figuras de poder e dominação que já existiu:

Archer dá uma olhada no palestrante. Ainda cochichando, fala para mim:

– Garotinha, se você não puder ser rude com Hitler...

Ele me incita a começar uma briga; meter o pé na bunda do nazista.

Balanço a cabeça: não. Meu rosto cora. Depois de uma vida toda treinada para nunca interromper, não poderia. Não posso. Meu rosto fica quente; sinto-me mais vermelha que as sardas de Archer. Tão vermelha quanto as tarjas com suásticas.

– O quê? – Archer cochicha, a boca numa careta torta, a pele comprimida ao redor do alfinete de segurança de aço inoxidável que fura a bochecha. Ele me provoca: – Que foi? Está com medo de que *Herr* Hitler possa não gostar de você? (p. 227)

Nessa cena, há uma síntese importante para o romance. Não existe atitude mais simbólica do agir contra as atrocidades sociais do que essa representação feita pela figura de Hitler, o ato de bater no líder fascista torna-se, aqui, muito representativo, já que isso configura a derrubada de ideologias e valores opostos aos do autor. Madison toma consciência de que sua vida lhe pertence, dependem dela as mudanças que devem ocorrer:

Dentro de mim, uma vozinha pergunta: Qual é a pior coisa que pode acontecer? Eu vivi. Sofri. Morri – o pior destino que qualquer mortal pode imaginar. Estou morta, e ainda assim algo de mim continua a sobreviver. Sou eterna. Por bem ou por mal. São as obsequiosas garotinhas boazinhas como eu que permitem que cuzões dominem o mundo: vagabundas de marca maior, bilionárias cafonas que abraçam árvores, hipócritas viciadas em drogas, ativistas pacifistas fumadoras de erva que financiam cartéis de drogas, que matam em massa e perpetuam a pobreza esmagadora em repúblicas de bananas pobretonas. É meu medo mesquinho de rejeição pessoal que permite a existência de tantos males. Minha covardia possibilita atrocidades. (p. 227-228)

Nesta cena, há a representatividade do que viria a ser a praça pública, mais uma vez o carnaval transposto para a literatura. É aqui que teremos o que Bakhtin (2013) defende por *coroação* e *destronamento*, a inversão de papéis se dá quando Madison toma o poder. Hitler a ridiculariza, inicialmente, pois a entrada triunfal pretendida por Madison acaba quando ela tropeça e cai aos pés do tirano (imagem da submissão e inferiorização do oprimido): “A cabeça dele se projeta para trás, monstruosamente acima de mim; Hitler aponta o bigodinho minúsculo para o céu flamejante e rugem com

uma risada”. (p. 228). O que se segue é uma tentativa de retomada da postura inicial, mas percebemos que ela está prestes a aceitar sua situação subalterna:

Ao redor de nós, de Hitler e de mim, o povo segue a deixa dele até que eu seja soterrada por risadas. A presença deles é tão marcante ao redor que Archer e o moicano azul se perdem, emparedado atrás de tantos corpos mortos.

Ficando de pé, espano os flocos soltos de caspa grudenta das roupas. Abro a boca para mandar todo mundo ficar quieto, por favor. Com minhas mãos varrendo a camada de derme oleosa de caspa, busco meus óculos. Mesmo cega, imploro silêncio para poder ridicularizar o líder, mas o povo simplesmente grita com uma alegria sádica, os rostos borrados reduzidos a bocas abertas e dentes. (p. 228-229)

A personagem sente-se humilhada e rebaixada, mas essa ação acaba fazendo com que a garota se recorde de fatos e situações que servem de motor para a tomada de atitude:

Talvez seja devido a alguma reação de estresse pós-traumático, mas naquele instante sou transportada para a tarde do colégio interno suíço quando o trio de vagabas se revezou, sufocando-me até a morte, fazendo caretas com meus óculos e me ridicularizando antes de me trazer de volta à vida. Sinto uma mão descer para tocar meu braço, uma mão grande, áspera, fria como uma mesa de necrotério; os dedos nodosos pegam meu cotovelo e o apertam tanto quanto a tarja de suástica nos bíceps; algo me põe de pé. Talvez seja devido a alguma memória suprimida de algum coveiro tarado me tocando, o fedor de formol e a colônia masculina, mas me esquivo. Todo o meu peso de treze anos de idade pende para trás, empurrando o punho e o braço magrelo para a frente num arco veloz, um giro de cata-vento que se conecta a algo sólido. Este... algo... estala com o impacto dos meus dedos. De novo, caio no carpete macio de flocos de caspa, só que desta vez algo pesado aterrissa na pele morta a meu lado.

A risada da multidão silencia. Minhas mãos desenterram os óculos. Mesmo através das lentes sujas, nubladas com flocos mortos de couro cabeludo, posso ver Adolf Hitler caído a meu lado. Ele geme com suavidade, a bolha vermelha de um ferimento já se formando ao redor de um dos olhos, que está fechado. (p.229)

Eis o momento em que haverá as inversões, a coroação de Madison, a menina gorda e de baixa autoestima e o destronamento do tirano nazista, finalizado com a tirada violenta do símbolo de seu poder: “Na palma da minha mão se enrola o bigodinho morno, arrancado, ainda preso a uma pálida e fina porção de lábio superior” (p. 231). Os

capítulos seguintes serão uma sequência que completarão essa tomada de poder, uma vez que Madison derrubará grandes nomes da história que foram figuras monstruosas, arrancando sempre deles um souvenir: de Catarina de Médici¹⁴ tira-lhe sua coroa de pérolas, de Vlad III¹⁵ sua adaga, de Calígula¹⁶ seu testículo, do Rei Ethelred II¹⁷ seu cinto, de Thug Behram¹⁸ seu rumal, de Gilles de Rais¹⁹ seu cajado²⁰.

Como é proposto pela escrita transgressora e pela própria literatura carnalizada, o riso é elemento fundamental na obra de Palahniuk. O autor apresenta uma situação assustadora, como se fosse um castelo de cartas, e lança uma tirada cômica, derrubando-o, tornando a leitura mais tragável para o leitor (mais uma vez, o autor usa elementos previstos na ficção transgressiva para que ele não desista de enfrentar o problema). Ao entendermos a estrutura de seu inferno, não ficamos assustados, pelo contrário, rimos dele (o que esperar de um inferno em que temos como castigo eterno ter que assistir *O paciente inglês*²¹?: “No inferno, quando os demônios anunciam que vão passar um grande filme de Hollywood para a galera, não precisa se empolgar: é sempre *O paciente inglês* ou, infelizmente, *O piano*. Nunca é o *Clube dos cinco*”. (Cap. II, p. 15).

Os tiranos, “destronizados” por Madison, não são retratados como figuras sérias. O autor faz questão de desfigurá-los e torná-los exageradamente ridículos. Eis o encontro de Madison com Catarina de Médici:

¹⁴ Dizem ser instigadora do Massacre de São Bartolomeu, em que as massas parisienses mataram aproximadamente trinta mil hungueotes franceses. (Catarina de Médici: https://pt.wikipedia.org/wiki/Catarina_de_M%C3%A9dici . Acesso em 31 ago.2016).

¹⁵ Torturou até a morte cerca de cem mil pessoas, empalando-as (serviu de inspiração para o personagem do romance de Bram Stoker: Conde Drácula). (Vlad III: <http://super.abril.com.br/historia/a-verdadeira-historia-do-verdadeiro-dracula/>. Acesso em 31 ago.2016).

¹⁶ Corrupto imperador Romano conhecido pelas atrocidades cometidas no seu governo. (Calígula: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cal%C3%ADgula>. Acesso em 31 ago.2016).

¹⁷ Monarca inglês responsável pela morte de 25 mil dinamarqueses no Massacre de São Brício. (Rei Ethelred II: https://pt.wikipedia.org/wiki/Etelredo_II_de_Inglaterra. Acesso em 31 ago.2016).

¹⁸ Indiano que estrangulou 931 pessoas usando um lenço ou uma fita. (Thug Behram: <https://www.curioso.blog.br/post/thug-behram-serial-killer-historia/>. Acesso em 31 ago.2016).

¹⁹ Abusou sexualmente e assassinou seiscentas crianças. (Gilles de Rais: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/historia/25088/hoje+na+historia+1440+-+gilles+de+rais+homem+que+inspirou+lenda+do+barba+azul+e+enforcado+na+franca.shtml>. Acesso em 31 ago.2016).

²⁰ A figura maior de sistema opressor está no Diabo, mas isso exigiria uma análise mais aprofundada e não é nossa intenção, agora, falar acerca da construção dessa figura.

²¹ Filme de 1996, ganhador de diversos prêmios (inclusive um Oscar de melhor filme), roteirizado e dirigido por Anthony Minghella. Apesar de premiado, a crítica divide-se e taxa-o como sendo um filme maçante e chato. (O PACIENTE Inglês. Direção: Anthony Minghella. EUA: Miramax Films, Tiger Moth Productions , 1996. 1 DVD (162 min), NTSC, color. Título original: The English Patient.)

Não havíamos passado o Lago da Bile Tépidia – Archer, eu e nosso bando de bajuladores recém-encontrados –, quando nos deparamos com uma mulher majestosa sendo cortejada por uma comitiva de pessoas fazendo reverência. Um grande monte traficado de Almond Joys servia como trono para ela, e os membros de sua corte formavam círculos concêntricos cercado a barra do vestido brocado e bordado. A mulher, ainda que louca com uma histeria de fazer revirar os olhos, usava uma grinalda ou um diadema de pérolas sobre o ninho de seu cabelo elaboradamente trançado. E enquanto sua corte prostrava-se aos seus pés, o sorriso lânguido dela caiu sobre Archer e mim e prontamente se desvaneceu. (Cap. XXIX, p. 234-235)

Algo que pode incomodar o leitor dessa obra, acostumado às temáticas mais “adultas” de Palahniuk, é ele ter utilizado uma pré-adolescente como protagonista. A narradora do discurso terá, na fala, características de uma pré-adolescente, não há como escapar disso (ignorando-se isso o autor teria, aqui, o que poderíamos chamar de uma falha na construção de sua personagem/narradora, pois uma pré-adolescente, provavelmente, linguisticamente falando, falará como tal). Vejamos esse trecho em que a protagonista enfrenta Catarina de Médici:

– Vá nessa, Madison, chute o delicioso traseiro real dela...
Assumo que meu ataque pode ter parecido de certa forma bem juvenil, consistindo em correr a toda até o objeto de ataque, gritando uma litania de palavrões de playground como: “*Prepare-se para morrer, cara de bunda suja, você, sua rainhazinha ordinária, pamonha, nariz empinado, fedida...!*”, antes de empurrar Catarina de Médici do trono de barras de chocolate e cobri-la de chutes, arranhões, puxões de cabelo, cócegas selvagens e beliscões cruéis. Ainda assim, apesar de esse comportamento bárbaro de jardim da infância, eu consegui compelir a soberba de Médici a consumir uma bocada do solo depois de fazer com sucesso Vossa Alteza cair de cara no chão. Daí, só foi necessário o modesto peso do meu corpo dirigido até a ponta do cotovelo dobrado, enfiado nas omoplatas dela, *para motivar a real Catarineza* a repetir, sob coação:

– *Si! Si! Sou uma pamonha piranha de Médici e uma otária, e tenho cheiro de xixi velho de gato...*

Não preciso nem dizer que nem Catarina nem suas cortesãs parasitas puderam entender uma sílaba do que ela repetiu, mas seu discurso compulsório resultou bem cômico para Archer, que explodiu num autêntico vulcão de gargalhadas grosseiras. (Cap. XXIX, p. 236. Grifo nosso)

Apesar de ser descrita como inteligente, culta e leitora voraz, Madison não deixa de ser uma adolescente, suas atitudes estão de acordo com sua idade. A ideia do romance só funciona porque é ela a narradora/personagem: uma garota gorda, filha de

pais ricos, inteligente e crítica (principalmente se considerarmos a metáfora utilizada pelo autor, e pelo alerta que ele quer passar). Talvez, se tivéssemos um adulto narrando, o romance perderia toda sua força. O leitor refutará, talvez, a afirmação feita anteriormente, utilizando como argumento o fato de que Madison, mesmo sendo uma pré-adolescente, tem um extenso vocabulário, com um grande repertório de palavras atípicas para uma criança, como podemos notar no trecho anterior. A resposta é simples, basta contextualizar e observar quem é o herói do nosso discurso e toda a sua formação. Já sabemos quem é Madison Spencer e sua formação até o momento (se a perguntassem, ela mesma responderia, da mesma forma que vem sendo feito durante todo o romance quando despeja, para o leitor, seu tão inusitado vocabulário: “Sim, conheço a palavra *ausência*. Tenho treze anos, não sou idiota, e estou morta – pode apostar, compreendo a ideia de ausência” (PALAHNIUK, 2012, p. 7).

Muito se deixa passar: a leitura de uma obra crítica exige um leitor igualmente crítico. Parafraseando Volochínov (2013, p. 98), o que define a forma da enunciação artística é I. *O valor hierárquico do herói ou do acontecimento que representa o conteúdo da enunciação*; II. *O grau de sua intimidade [o herói] com o autor* e III. *O ouvinte e sua inter-relação com o autor, por um lado, e com o herói, por outro.*

Conclusão

A literatura, além de entreter, divertir, espantar, emocionar, indignar *etc.*, serve, também, para trabalhar as questões da vida, e de como ela é representada socialmente. É sempre a condensação do que somos, do que vivemos: um espelho protegido por uma capa que, ao ser aberto, reflete, dentro de si, o mundo que está de fora.

Quando uma obra crítica, abertamente, valores e costumes, pode causar reações diversas ao leitor, por mexer em questões que são talvez consideradas intocáveis. Mas, por sorte, ainda temos grandes mentes corajosas que não desistiram de tentar melhorar o mundo (isso vai depender de que perspectiva isso é visto). Citamos dois: Voltaire e Saramago. Agora acrescentamos à lista o nosso autor em questão (não como medida de comparação, apenas pela coragem de tocar nas grandes feridas): Chuck Palahniuk. A realidade choca, frustra. Palahniuk sabe bem disso, dessa ideia que parte a sua “poética”. É da ficção transgressiva que ele tira meios para atingir o seu leitor (e ele

atinge, mas nem sempre positivamente, se levarmos em consideração a enxurrada de críticas que recebe).

O autor tornou-se muito aclamado pelo público mais jovem (devemos o mérito a David Fincher e sua adaptação para *Clube da luta*, filme de 1999), tendo sua vasta produção vorazmente consumida. O grande “problema” encontrado em seus livros é o alto teor crítico que contêm, pois quanto mais observamos, mais notamos o quanto tem diminuído o número de cabeças que contenham, mesmo que medianamente, algum pensamento crítico. *Condenada* (2012) trata exatamente disso, sua denúncia, mesmo que metaforizada, está clara: a sociedade teme que seus jovens tenham um forte pensamento crítico, chega a ser até perigoso que eles, os jovens, pensem por si próprios, que questionem valores que acabam tornando o mundo um lugar para poucos. Madison Spencer é essa figura da tomada de consciência. E quem prossegue na leitura do romance entende que ninguém tem o direito de dominá-la.

Posto isso, ressaltamos que as teorias do Círculo de Bakhtin tornaram-se, para nossa análise, de suma importância para podermos compreender a grande complexidade que permeia o romance de Palahniuk, é como limpar os óculos embaçados e enxergar com mais clareza o discurso literário como um todo. E, mais ainda, observar que esta obra faz parte de um gênero literário, como é o da menipeia, que é há muito tempo utilizado para tratar de algumas questões essenciais da vivência em sociedade (mais forte ainda se relacionada com a ficção transgressiva).

A pretensão de Chuck Palahniuk, em *Condenada* (2012), é dar ao leitor uma imagem burlesca e cômica (porém forte) desse inferno – nos apropriemos da ideia de Bakhtin – carnavalizado, e de como a Terra está tão próxima dele. Ao tentarmos fazer a Terra parecer o paraíso, só conseguimos deixá-la mais próxima do próprio inferno. Mas, além disso, ele mostra-nos a importância de um jovem crítico nesta Terra/inferno, para que não nos tornemos, como canta *Pink Floyd*, somente mais um tijolo no muro.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. 2. Ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 8. ed. São Paulo, Hucitec, 2013.

BEZERRA, Paulo. O universo de Bobók. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Bobók*. São Paulo: 34, 2012. p. 43-68.

CARPENTER, Kasey. Chuck Palahniuk Finds Hell in an Author's Suite. Entrevista, October 18, 2011. Disponível em < <https://litreactor.com/interviews/chuck-palahniuk-finds-hell-in-an-authors-suite>>. Acesso em 23 de set. de 2016.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014, p. 53-91.

FIORIN, José Luiz. A carnavalização. In: FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011. p. 89-119 (livro digital).

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.

PALAHNIUK, Chuck. *Condenada*. Tradução Santiago Nazarian. São Paulo: LeYa, 2013.

PALAHNIUK, Chuck. *Mais estranho que a ficção*. Tradução de Alyda Sauer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

PALAHNIUK, Chuck. *The cult: the oficial fun site of Chuck Palahniuk*. Disponível em: <http://chuckpalahniuk.net/>. Acesso em: 31 ago.2016.

RABELAIS, François. *Gargantua e Pantagruel* – Coleção Grandes obras da cultura universal, VOL XIV. Tradução de David Jardim Junior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2009.

VICENTE, Gil. O auto da barca do inferno. In: BERARDINELLI, Cleonice. *Gil Vicente: Autos*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2012.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. A construção da enunciação (1930), In: VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. A construção da enunciação. Tradução, organização e notas: João Wanderley Geraldi. São Carlos, Pedro & João, 2013.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. “A palavra na vida e a palavra na poesia: introdução ao problema da poética sociológica”. In: VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. A construção da enunciação e outros ensaios. São Carlos: Pedro & João editores, 2013.

**THE DIABOLICAL COMEDY OF CHUCK PALAHNIUK: A
DIALOGICAL ANALYSIS OF CONDENADA**

ABSTRACT

This work aims at the dialogical analysis of chapter XXVIII of the work Condenada, by the American author Chuck Palahniuk. With concepts such as dialogism, carnivalization, enunciation, we intend to show how the work, through the creation of comic effects, can cause some discomfort in the reader, when dealing with different social values. It is also intended to demonstrate the complexity of the literary content of the work, since it can also be read from a naive perspective, mainly because the book is narrated by a 13-year-old preteen.

Keywords: *Dialogism. Transgressive Fiction. Social Valuation. Menipeia satire. Chuck Palahniuk.*

Envio: fevereiro/2017
Aceito para publicação: março/2017