



Sobre o amor e a incapacidade de amar

On Love and the Incapacity to Love

Sobre el amor y la incapacidad de amar

Dionei Mathias

Universidade Federal de Santa Maria

Resumo

Em muitos textos de Elfriede Jelinek, a ausência de amor representa uma característica central na interação das personagens. Isso vale especialmente para o seu romance *Die Klavierspielerin* (*A Pianista*), cujo enredo trata do triângulo formado por mãe, filha e um jovem aluno que negociam signos de amor, em busca de uma narrativa de identidade em consonância com seus valores e projetos pessoais. Para refletir sobre essa questão o presente artigo está dividido em duas partes. Primeiramente, discutem-se algumas ideias sobre o conceito de amor, a fim de estabelecer uma base teórica – sem ambicionar uma definição exaustiva – que permita analisar esse discurso no texto ficcional. Na segunda parte, a análise foca no texto literário com o objetivo de compreender a dinâmica do amor materno (2), do corpo ao mesmo tempo rebelde e domesticado (3), a busca por espaços íntimos não controlados (4) e, por fim, a imaginação do futuro como elemento do amor (5).
Palavras-Chave: Elfriede Jelinek, *A pianista*, amor.

Abstract

In many texts written by Elfriede Jelinek, the absence of love represents a key element in the way characters interact. This applies especially to the novel *Die Klavierspielerin* (*The Piano Player*), whose plot is about the triangle formed by mother, daughter and a young student, who trade in signs of love, in search of an identity narrative in line with their values and personal projects. In order to discuss this question, this article is divided into two parts. Firstly, there is a discussion about some ideas on the concept of love – without any ambition for an exhaustive definition – trying to establish a theoretical basis, which might allow its examination in the fictional text. In the second part, the focus is on the plot, aiming to understand (2) the dynamics of maternal love, (3) the insubordinate and docile body, (4) the search for unsurveilled private spaces and, finally, (5) the imagination of future as an element of love.

Keywords: Elfriede Jelinek, *The Piano Player*, Love.

Resumen

En muchos textos de Elfriede Jelinek, la ausencia del amor representa una característica fundamental en la interacción de los personajes. Eso puede decirse especialmente de la novela *Die Klavierspielerin* (*La pianista*), cuya trama presenta un triángulo entre madre, hija y un joven estudiante que negocian signos de amor, en búsqueda de una narración de identidad en



consonancia con sus valores y sus proyectos personales. Para discutir esa cuestión, este artículo está dividido en dos partes. Primeramente, se introducen algunas ideas sobre el concepto de amor con la finalidad de establecer una base teórica que permita analizar ese concepto en el texto ficcional. En la segunda parte, el análisis pasará al texto literario con el objetivo de comprender la dinámica del amor materno (2), del cuerpo a la vez rebelde y domesticado (3), la búsqueda por espacios íntimos no controlados (4) y, por fin, la imaginación del futuro como elemento del amor (5).

Palabras clave: Elfriede Jelinek, *La pianista*, amor.

1. Introdução ou tentativa sobre o amor

A tentativa de definir o amor representa um exercício que perpassa a história. Talvez nenhuma outra emoção tenha inspirado tantos pensadores a encontrar imagens que pudessem captar e abarcar toda a dimensão desse excerto de realidade que transforma a visão de mundo do sujeito. O escopo e o conteúdo daquilo que constitui o amor se tornam semanticamente nebulosos, pois cada indivíduo colora sua interpretação de realidade com impressões pessoais que, por sua vez, estão inseridas em moldes culturais específicos determinando igualmente a formação de sentido (HANSEN, 2003; MÜLLER-FUNK, 2006). Para tentar dar conta desse fenômeno, é possível aproximar-se de sua descrição, interpretando-o como sistema (LUHMANN, 1994), como resultado de um processo de civilização (ELIAS, 2007), como conjunto socialmente reconhecido de discursos ou normas (DEMMERLING; LANDWEER, 2007, p. 128). Nesses modelos, a diversidade de sensações físicas e anímicas, no primeiro momento, desordenada, acaba sendo condensada pelo sujeito, transformando o emaranhado caótico numa interpretação concatenada a fim de que possa ser narrada e transmitida para outros membros do espaço social. A narração do amor equivale a uma organização discursiva, portanto também está perpassada de ideologias e de elementos de cunho histórico.

A cultura, ou melhor, os discursos que regem as normas de comportamento, ação e construção de identidade definem, em grande parte, as formas de conceber e realizar a experiência do amor. A concepção e expressão do desejo, a encenação íntima e social da paixão ou mesmo a configuração do amor filial dentro do microcosmo familiar são práticas historicamente condicionadas pelos parâmetros acordados num determinado espaço social e grupo cultural. Talvez os instintos eróticos e de proteção apresentem muitas semelhanças se comparados a suas concretizações primordiais, porém, o modo como eles adentram a simbolização da consciência e como são exteriorizados na prática da interação social se transformam conforme o horizonte de ideias que marca as fronteiras do pensável na respectiva época. O discurso ficcional se apropria – consciente ou inconscientemente – desse ideário e o metamorfoseia em experiência estética, reproduzindo os modelos vigentes ou questionando sua propriedade para as imposições da existência.

Os limiares do conscientemente pensável se impõem especialmente no que concerne à concepção do amor como fenômeno inscrito no corpo, ou seja, amor como desejo ou necessidade de satisfação erótica. Para a Psicanálise, toda forma de amor nada mais é

que reflexo de pulsões libidinais (DEMMERLING; LANDWEER, 2007, p. 128), daí toda ação e interação do sujeito, no fundo, terem por objetivo satisfazer as demandas do corpo. Vivendo em sociedade, porém, e imerso numa rede de signos culturais, o sujeito é impelido a narrar essas necessidades de forma que sejam admissíveis no espaço social em que circula. Disso resultam diversas tessituras culturais que prescrevem, em forma de rituais, as inúmeras modalidades de aproximação do corpo desejado, de exposição do desejo e de concretização das ânsias da libido. Toda forma de intercâmbio físico – entre pais e filhos, entre amigos ou irmãos, entre amantes hetero ou homossexuais – encontra-se, em grande parte, pré-definida pelas malhas discursivas da cultura. As possibilidades de satisfação erótica não são as mesmas. Existem diferenças óbvias em sociedades factualmente pós-modernas ou arraigadas em modelos tradicionais, no interior ou em grandes centros metropolitanos, no mundo assim chamado ocidental ou islâmico. A libido não deixa de ser menos imperativa, a despeito do ambiente restritivo. Cabe ao sujeito encontrar meios de satisfazer suas demandas físicas dentro dos limites do pensável e factível.

Ao mais tardar com Foucault (1978, 1999, 2005), sabe-se que toda sociedade mantém dispositivos para vigiar e disciplinar os corpos inseridos nos diferentes campos de poder. Esses instrumentos de vigilância e disciplina, em suas funções diversas e onipresentes, valem especialmente para as concepções e exteriorizações da libido. Dependendo do grau de poder que o sujeito detém ou ao qual visa, ele tem de controlar seus ímpetos corporais a fim de encenar e impor sua autoridade ou superioridade perante outros membros. Dessa dinâmica provêm diferentes modos de interagir com o próprio corpo. Indivíduos menos ambiciosos no tocante à ascensão da hierarquia social, ou menos rígidos quanto a preceitos impostos por interpretações religiosas conservadoras, acabam tendo maior espaço para imaginar suas necessidades e idear estratégias de se esquivarem do controle social.

Ao lado das imposições do corpo, a máscara do amor também encobre outros elementos essenciais para o desenvolvimento existencial, a saber, o anseio pela construção de uma identidade pessoal. Essa narração do si passa incondicionalmente pelo entrelaçamento com outros textos identitários, porquanto necessita a atenção do outro a fim de encenar-se e legitimar sua autoimagem (DEMMERLING; LANDWEER, 2007, p. 139). Na interação com o outro, surgem os signos que compõem a tessitura da identidade, pois no processo de negociação a imagem projetada adquire concretude quando outros membros da interação validam seu teor de sentido (LEVITA, 2002; MEAD, 1992; ZIMA, 2000). Isso se revela especialmente importante nos relacionamentos mais íntimos, uma vez que representam os palcos de interação primordiais e de maior constância. Assim o relacionamento entre pais e filhos ou entre casais encerra uma relevância maior, justamente porque as pessoas envolvidas e, sobretudo, seus juízos sobre os signos postos em circulação têm uma repercussão mais intensa e prolongada para a autoimagem do indivíduo. Nesse espaço íntimo, o amor se transforma numa prática de negociação de signos, na qual se possibilita ao sujeito experimentar diferentes modalidades de autorrepresentação para que desse modo encontre a narração que mais lhe convém. A aceitação surge aqui como elemento



indispensável para a formação de uma ambiência confiável em que todos possam encenar sua própria alteridade (TENHOUTEN, 2009, p. 52).

Por meio da aceitação do outro, incluindo suas máculas e admissão de máculas próprias, cria-se uma narração solidária e interessada. Nela, os membros que a compõem ensaiam em suas interações diárias caminhos de sintonia, pelos quais buscam ir ao encontro do horizonte de necessidades que o comportamento alheio revela. Entre intuição e expressão, delineiam-se espaços comuns nos quais se inscrevem parâmetros que dispõem a cada qual a possibilidade de medrar conforme seus anseios anímicos. Dessa forma, o amor se transforma num pacto microssocial cujo êxito depende, em grande parte, da profundidade dos conhecimentos que cada membro detém sobre os projetos de identidade que afloram à superfície das interações.

O êxito nessa empresa depende, em grande parte, do relacionamento que o indivíduo tem consigo mesmo (FROMM, 1984; HÜLSHOFF, 2006). Antes de imergir na narração alheia, ele tem de obter clareza sobre sua própria posição no espaço social, a fim de mobilizar um conjunto de instrumentos que lhe permitam emergir de sua realidade idiossincrática para, de fato, tomar conhecimentos das tessituras que o circundam. Somente com uma autoestima bem desenvolvida e profundamente arraigada na concepção de mundo e interpretação de realidade, ele logra adentrar numa narração de amor, sem capitular perante a percepção inevitável e inexorável de fraquezas e imperfeições. Logo, o amor representa também um confronto de realidades ao aproximar os universos anímicos dos membros que participam desse jogo.

Com um entrelaçamento cada vez mais intrincado – logo, com uma aproximação de horizontes maior – desponta simultaneamente uma necessidade mais concreta de proximidade e de construção de uma narração duradoura que condense as linhas dispersas e transforme emoções incipientes em fenômenos articulados e materializados na consciência do sujeito. Nesse estágio, manifestam-se os primeiros projetos de identidade que preveem o outro como parte irrenunciável do futuro. A orientação teleológica, por conseguinte, está estreitamente atrelada à presença de pessoas significativas na materialização da vida íntima, em especial, para casais e famílias em seus mais diversos formatos (USSEL, 1979; SWAAN, 1989; HANTEL-QUITMANN, 2002). A narração do amor, portanto, encerra um espraiamento no espaço íntimo e na linha do tempo, assimilando, com seu desenvolvimento, elementos narrativos cada vez mais complexos e intrincados, o que força os membros desse enredo a buscarem ininterruptamente pela atualização dos sentidos que compõem suas emoções.

Com base nas diferentes teorias abordadas, queremos definir o amor, para o presente artigo, como narrativa organizada por uma instância pessoal, em que as forças libidinosas do corpo, subordinadas às regras da cultura e às malhas de poder, se manifestam e são enfeixadas numa narração. O amor, portanto, não resulta isoladamente da libido, do poder, da cultura ou da identidade pessoal. O amor, assim parece, resulta da forma como esses diferentes fatores são organizados numa história pensável e narrável, com base na negociação interessada de sentidos entre dois partidos. A narração do amor surge a

partir de um pacto de dedicação exclusiva (entre pais e filhos, num casal) que possibilita a inclusão da outra parte na narração de identidade do sujeito (encenação social, com proteção e pertencimento) e que permite satisfazer as necessidades do corpo (obtenção de atenção, dedicação emocional ou prazer erótico). Isso significa que o amor, como entendido aqui, implica exclusividade, corporeidade, narratibilidade e a garantia de que o sujeito narrador possa imaginar a presença da pessoa amada num espaço de tempo prolongado (em princípio por toda a vida).

Em muitos romances de Elfriede Jelinek, as personagens procuram por narrações de amor. Estas, contudo, raramente têm êxito, uma vez que os participantes envolvidos na negociação dessa narrativa acabam transformando o outro em objeto, produzindo narrativas unilaterais que não preveem as necessidades e os sentidos da outra parte. A tese que queremos desenvolver, com base no romance *Die Klavierspielerin (A Pianista)* (2011), dessa autora, é que as personagens alimentam um desejo intenso por amor, mas se mostram incapazes de desenvolvê-lo. Para isso, o foco de análise recairá sobre a dinâmica do amor materno (2), o corpo ao mesmo tempo rebelde e domesticado (3), a busca por espaços íntimos não controlados (4) e, por fim, a imaginação do futuro como elemento do amor (5).

2. O amor materno

Os relacionamentos que compõem a vida íntima da professora de piano, no romance *A pianista*, são, no mínimo, problemáticos. Para Hoffmann (2003, p. 112), concretizações de carência, no sentido de falta e insuficiência. Dividida entre as imposições maternas e as incursões de seu aluno Klemmer, ela não suporta a dor incisiva implicada na incerteza sobre sua situação. Ao evitar que um processo de reflexão se materialize nos limites de sua consciência, ela proíbe uma análise crítica de sua narração pessoal, impedindo com isso uma revisão que possibilite novos percursos identitários. A despeito desses medos, no entanto, Erika busca por alternativas concebíveis dentro das limitações que a caracterizam. A primeira limitação e, talvez, a mais incisiva, é também seu principal relacionamento até a chegada de Klemmer. Trata-se dos sentimentos que alimenta pela mãe. O conjunto de ações e interações entre as duas mulheres certamente pode ser interpretado como uma tentativa de instaurar uma narração de amor. Interessante, neste contexto, é a imagem que se concretiza a partir do comportamento que ambas trazem à tona.

O amor da senhora Kohut está longe de ser desinteressado e incondicional, disposto a renunciar à própria felicidade em prol dos anseios filiais. Embora ela tente encenar-se, por meio de inquisições preocupadas, como mãe aflita e engajada, um olhar além da superfície de seu comportamento rapidamente revela que essa encenação não passa de um instrumento discursivo do qual lança mão para melhor alcançar seus objetivos. Por trás da fachada socialmente imposta e estrategicamente melhor manejável, ela encobre uma interpretação de realidade imersa numa visão autoritária e intransigente de mundo. A partir dessa concepção, a mãe representa o princípio instaurador de leis e



realidades às quais a filha deve submeter-se candidamente. O dispêndio de atenção e carinho, logo, de interesse pela existência de Erika, depende, em grande parte, do grau de submissão por parte desta. Qualquer indício de questionamento ou subversão das leis estabelecidas com rigor e detalhe pela senhora Kohut para todos os movimentos no espaço social implica medidas repressivas para garantir o bom funcionamento de seu estado e a harmonia caseira.

A necessidade dessa supervisão significa que sua narração de amor carece de um elemento central e indispensável, que é a confiança. Sem esse voto de credibilidade, nenhum dos membros envolvidos pode, de fato, encontrar ou criar espaços nos quais tenha a oportunidade de ensaiar projetos de identidade que condigam com seus anseios íntimos. Para garantir a segurança de seu espaço particular, porém, a mãe está convencida da necessidade de vigiar os movimentos da filha. Por conseguinte, grande parte de suas ações tem por fito idear novas estratégias que potencializem a eficiência de sua malha de controle e, ao mesmo tempo, criar uma série de medidas para disciplinar a filha, de modo que esta conforme seus atos aos desejos maternos.

Dentre as estratégias que emprega com predileção figura o papel da vítima. Por meio dessa encenação, a mãe logra permanecer no espaço de Erika em forma de peso na consciência, forçando a filha, de maneira sutil, a experimentar remorsos de diversos graus de incisão. Com o desconforto físico causado por essa sensação, a filha acaba retornando para os muros maternos, sem juntar a energia necessária para romper o cerco discursivo. Alegando fraqueza ou perigos iminentes de morte, a mãe obtém as informações de que necessita para estar presente, mesmo permanecendo em casa. Para isso, telefona para Erika durante suas aulas ou, até mesmo, quando esta frequenta um café, pretextando preocupação e desejo de saber onde está para que num caso extremo possa contatá-la imediatamente. Até certo ponto, a encenação materna se atém às prescrições sociais no tocante ao comportamento esperado, pois sua aflição, à primeira vista, está arraigada num ímpeto de preocupação, logo, num movimento desprendido de si e afincado na filha. Essa preocupação desmesurada facilmente poderia ser confundida com um amor altruísta e incondicional materno que, por vezes, oblitera os limites aos quais a prole tem direito, sem dar-se conta de seu comportamento inadequado.

Essa encenação, no entanto, nada mais é que um instrumento facilmente manejável do qual a senhora Kohut lança mão, a fim de garantir o apoio social para seu comportamento e a fim de melhor manipular sua filha. Sua preocupação lhe permite vigiar Erika sem conflitos de legitimação, uma vez que sua imiscuição já está prevista em seu papel social. A vigilância se revela de tal modo eficaz que a mãe logra disciplinar o corpo da professora de piano, induzindo-o a obedecer, sem antes refletir sobre os acontecimentos que o levam a tal reação. Esse condicionamento do corpo tem lugar quando Erika, por exemplo, em sua infância, executa ininterruptamente os exercícios de piano, tendo o fustigo materno como companheiro inseparável, ou também, mais tarde, ao final do romance, quando desesperada e existencialmente aniquilada retorna tal qual um autômato aos braços protetores que a esperam em casa. Para obter êxito nesse processo de domesticação do

corpo alheio, a mãe não hesita em por em risco a felicidade da filha. Admoestando-a sobre a necessidade de comprar a casa própria, instilando-lhe a ambição por sucesso profissional e posição social, e advertindo-a, sem trégua, sobre as desvantagens de um companheiro masculino, a mãe lhe inscreve nas entranhas o que tem de fazer e o que deve deixar, de maneira que a carne reage automaticamente, sem dar atenção aos próprios anseios. Estes obviamente não deixam de manifestar-se, porém sua materialização acaba sendo reprimida pelo policiamento ético em forma de remorsos que surgem tão logo a mãe desempenhe o papel da vítima.

3. Mãe, filha e o corpo rebelde domesticado

Dentro desse regime fechado de vigilância máxima figuram igualmente momentos de insurreição, nos quais Erika tenta desvencilhar-se do aparato autoritário que a monitora dia e noite. Com tal fim, ela lança mão de uma violência desesperada e, sobretudo, grotesca, para conquistar pequenas ilhas de liberdade. Seu êxito, contudo, é demasiado limitado e, no fundo, desesperançado:

A filha volta e está quase chorando, de tão nervosa. Xinga a mãe de malvada e canalha, e ao mesmo tempo espera que logo a mãe se reconcilie com ela. Com um beijo afetuoso. A mãe pragueja: que a mão de Erika caia por ter batido na mãe e lhe ter arrancado os cabelos! Erika soluça cada vez mais alto, porque agora sente pena da mamãe, que se sacrifica até os ossos e os cabelos. De tudo o que Erika faz contra a mãe, ela logo se arrepende, porque ama sua mãe, que já a conhece desde a mais tenra infância. Por fim, como era de se esperar, Erika quer reconciliar-se e chora amargamente. E a mãe se retrata com prazer: não pode estar verdadeiramente brava com a filha. Agora vou é passar um café para nós e vamos tomá-lo juntas. Durante o lanche, Erika tem ainda mais pena da mãe, e os últimos resquícios de sua raiva se dissolvem no bolo (JELINEK, 2011, p. 15).

Percebe-se a oscilação que caracteriza o comportamento de Erika. Por um lado, revela um alto potencial agressivo que não titubeia em materializar seu ódio, por outro lado, o mecanismo de retenção automaticamente se impõe, despertando seu arrependimento. O mesmo braço que se levanta para esbofetear perde seu arco de força tão logo o maquinário da contrição envia seus sinais. Nesse embate, a imagem da vítima materna se sobrepõe à ideia de tirania, de modo que o amor que senhora Kohut aparentemente tem pela filha acaba sobrepondo-se no conflito discursivo que tem lugar no inconsciente de Erika.

Esse conflito, que em seu princípio contém um potencial muito grande de extensão da complexidade e de alargamento daquilo que se entende por amor, perde sua energia com a inabilidade de ambas as mulheres de suportarem a dor implicada numa discussão atrelada à necessidade de construir espaços íntimos pessoais, livres de controle e vigilância. Essa dor, porém, lhes figura excessivamente incisiva para ameaharem a energia demandada para transporem os muros que escudam o prazer da autonomia.



Em seu lugar, optam por um silenciamento do conflito: assim Erika derrama lágrimas conforme seu amestramento, e a mãe transige, uma vez que sua autoridade já não se encontra mais ameaçada. O lanche final, com bolo e café, nada mais representa que um prêmio distribuído por parte da instância materna pela submissão filial, ou seja, o corpo aprende, nesse exercício de condicionamento, que com sua anuência será recompensado com docinhos. Desse quadro grotesco é possível depreender uma tentativa infantilizada de harmonização. A harmonia, contudo, permanece superficial, pois os conflitos que motivaram o embate continuam sem solução e permanecem silenciados. Para a narração do amor, isso implica uma base bastante frágil, pois se utiliza de imagens e tessituras narrativas cujo teor rapidamente revela sua vacuidade.

Se a mãe vigia e disciplina todos os movimentos da filha e não lhe permite desenvolver ensaios de autonomia, conseqüentemente tem de haver alguma motivação que a impede de alcançar composições mais complexas de amor em sua própria vida pessoal. Contudo, nem a senhora Kohut nem Erika se permitem uma reflexão sobre o comportamento arbitrário, autoritário e sufocante da mãe. O que se encena são os emaranhados reflexivos que a mãe compulsivamente delinea para esquivar-se dos medos que ameaçam sua estabilidade:

Hoje à noite, na frente da televisão, ela não vai dizer nenhuma palavra a Erika. E, se for falar algo, ela vai explicar a Erika que tudo o que uma mãe faz é motivado pelo amor. Vai confessar seu amor por Erika e desculpar com esse amor qualquer erro que possa ter cometido. E nesse contexto vai citar Deus e outros prepostos que também tinham o amor em alta consideração, porém nunca o amor egoísta que está germinando nessa jovem. Como castigo, a mãe não vai desperdiçar uma palavra sequer, nem a favor nem contra o filme (JELINEK, 2011, p. 238).

Seu foco se concentra quase exclusivamente em como garantir a obediência de Erika. Nisso, projeta toda uma argumentação acerca do amor, aduzindo autoridades que corroborem sua linha de pensamento e forcem Erika a subordinar-se ao jugo da tradição. Esse comportamento, típico e factualmente reiterativo, revela, no entanto, que evita pensar o amor independentemente da presença de sua filha. Por conseguinte, toda sua construção de identidade está arraigada numa narração que demanda a atenção completa e ininterrupta de Erika. Tão logo esta tenta se desvencilhar do cerco, a senhora Kohut pressente um vazio que lhe indica a estrutura instável de sua narração pessoal. Como ela não suporta a dor causada pelo pensamento sobre a possibilidade de um amor pessoal erótico próprio, ela tem de erradicar também de Erika quaisquer indícios que pudessem levá-la a esse desejo. Assim, não lhe resta outra coisa senão satanizar o homem que deseja conquistar a atenção da filha. Este tendo êxito, a mãe teria que idear um projeto de narração identitária que abdicasse da filha, o que a ela parece impossível. Ou seja, o amor narrado pela mãe em forma de aflição, cuidado e atenção, na verdade, representa uma carência identitária irresoluta, um conflito de autoaceitação diante dos obstáculos impostos pela existência. Entre



dor e autoengano, a senhora Kohut projeta na filha uma realidade, para ela, sofrível, mas negadora e indiferente às necessidades da filha.

Essa negação se revela de forma conspícua numa cena grotesca de pseudo sexualidade. O encontro entre mãe e filha, num primeiro momento, aparenta ter o formato de uma brincadeira levada, um tanto temerária por passar dos limites. Contudo, a mãe não tarda em intuir que os gestos da filha têm um teor de sentido muito mais abrangente do que assumira inicialmente. Apesar dessas intuições, ela procura por interpretações alternativas que condigam com sua visão e ordenação de mundo para evitar um confronto com o indesejado, levantando a hipótese de loucura ou embriaguez. As incursões incessantes da filha a forçam não somente a defender-se fisicamente, mas também, e com mais premência, a conceber a sexualidade inerente aos gestos. Paradoxalmente, ao mesmo tempo que o comportamento de Erika a assusta, os gestos da filha lhe sugerem que esta deseja sua atenção e seu amor: “De repente se sente desejada. Uma das condições fundamentais para o amor é sentir-se valorizado, porque um outro nos solicita e nos dá precedência” (JELINEK, 2011, p. 264). No tumulto da aproximação erótica, a mãe se alegra, ao constatar que sua filha não dissipa suas emoções com homens cujos planos não confluem com seus projetos. Esse movimento se revela especialmente importante, pois sinaliza o quão imersa a senhora Kohut se encontra em seu mundo autoritário e egoísta, um mundo no qual ela reina e sua filha obedece.

A solidez dessa construção de realidade se fragmenta quando Erika passa a utilizar-se do corpo materno como objeto de prazer erótico, desconstruindo dessa forma toda a complexa distribuição de signos: “E a carne velha é a que mais se cansa. Essa carne não é considerada como mãe, mas simplesmente como carne. Erika arranca pedaços da carne da mãe com os dentes. Ela beija e beija. Beija a mãe como uma selvagem” (JELINEK, 2011, p. 265). Nessa interação, Erika desconsidera os papéis sociais e as possíveis sanções quando de sua inobservância, permitindo que seu corpo e suas necessidades tenham prioridade absoluta, apesar dos tabus violados e tão profundamente inscritos em sua interpretação de realidade. Ela busca, de forma desesperada e desenfreada, a proximidade que lhe fora negada até então pelas diversas estratégias de vigilância e disciplina que a mãe lhe impusera. Para silenciar o corpo e obliterar as palavras irreversivelmente instauradoras de realidade, a mãe denomina o inominável uma “nojeira” ignominiosa. O desprezo e a vergonha implicados nesse movimento pretendem salvar a situação, eliminando da interpretação de realidade elementos sofisticadamente reprimidos. A cena culmina com a visão do inexistente:

Por um instante a filha pode observar os pelos pubianos da mãe, já ralos e finos, que fecham por baixo a gorda barriga materna. E isso lhe ofereceu uma vista incomum. Até então a mãe sempre mantinha esses pelos pubianos sob fecho rigoroso. Enquanto lutava, a filha olhou de propósito para a camisola da mãe, para finalmente poder enxergar esses pelos, dos quais ela sabia o tempo todo: eles têm que estar ali! Infelizmente a iluminação era muito deficiente. Erika descobriu deliberadamente sua mãe para poder ver tudo, tudo mesmo. A mãe tentou se defender disso.



Em vão. Erika é mais forte do que sua mãe, já meio exaurida, se pensarmos em termos estritamente corporais. A filha joga na cara da mãe o que acabou de ver. E a mãe permanece em silêncio, para fazer o visto não visto (JELINEK, 2011, p. 265).

Essa cena revela que existe um tema, na casa da família Kohut, jamais abordado e hermeticamente trancafiado nos calabouços do inconsciente, a saber, o corpo e suas demandas eróticas. Dispositivos indumentários, disciplina, vigilância e, por fim, silêncio representam diferentes estratégias para calar as entranhas. Estas acabam tumultuando a narração de realidade minuciosamente tecida pela senhora Kohut. Elas também descentralizam a narração de amor, porquanto demonstram, de forma mais incisiva e terminante que as palavras autoritárias da mãe, que a negociação de signos íntimos está restrita ao conscientemente sofrível, excluindo todo tipo de máculas que não se subordinam à imagem desejada. Com a identidade fragmentada e a autoaceitação bastante limitada, prefere-se negar a presença do corpo, comprometendo, desse modo, a complexidade da narração do amor. Esta, no tocante ao relacionamento entre a mãe e a filha, somente existe como instrumento de imposição ou como maquinário de repressão, impedindo uma tessitura mais complexa que desbrave caminhos desconhecidos.

4. Desbravamento de espaços íntimos não controlados

Diante desse cenário, no qual a mãe se impõe ininterruptamente, Erika tem de travar uma luta acirrada para conquistar pequenos espaços de intimidade, onde possa desenvolver seus anseios e criar redes narrativas libertas dos dispositivos maternos. Trata-se de espaços nos quais possa inserir-se sem ser constantemente vigiada e disciplinada, tendo a oportunidade de atentar para seus desejos e aceitar suas máculas. Com tal espaço, em princípio, ela delinearía algumas coordenadas essenciais dentre as quais a narração de amor pudesse medrar. Importante salientar que a mãe procura obliterar todos os signos de desejo da mente forçadamente pura de sua filha, dispondo um crivo de percepção que mal permite que esta tenha condições de idear imagens que não tenham passado pelo maquinário de censura instituído pela senhora Kohut. A presença do corpo alheio, no entanto, desperta em Erika movimentos que não consegue ordenar tampouco reprimir. Assim a presença de seu primo, num episódio de sua adolescência, lhe indica a existência de experiências que vão além do condicionamento musical ferrenho arbitrado pela mãe. Ao contrário dela, o rapaz dispõe de um corpo fincado na natureza, sem embaraços que impeçam seu desenvolvimento. Quando este inicia uma brincadeira que envolve um contato corporal bastante intenso, Erika praticamente fica paralisada perante o desconhecido que se desvela diante de seus olhos. Sem desejar, e ao mesmo tempo incapaz de reprimir seus impulsos, ela toca o sexo de seu primo boquiaberta e arrebatada, como se fosse um presente de natal: “Foi contra a vontade dela. O garotinho não sabe que desencadeou uma avalanche de pedras em sua prima. Ela não para de olhar. [...] Esse instante deve permanecer, por favor! É tão lindo!” (JELINEK, 2011, p. 53). As palavras de

Fausto, às quais aludem as últimas frases, caracterizam ironicamente a intensidade dessa experiência que transforma a consciência de Erika, dado que se apercebe, provavelmente pela primeira vez, das necessidades de seu corpo. Não há dúvidas, a utilização dessa citação, como em muitas outras situações, é também irônica, mas não somente. Existe um desejo na realidade dessa personagem que ela tragicamente não consegue articular ou não tem o espaço para deixar crescer. A ironia no nível estrutural e o ridículo no nível do conteúdo não negam a humanidade e a legitimidade do desejo. O que se encena aqui é um corpo que não sabe se articular e, com essa insuficiência, se vê arremessado inexoravelmente à infelicidade, concretizada justamente na ausência de amor. Nessa e em muitas das citações subseqüentes, há algo de cínico e trágico. O cinismo provém de uma voz narrativa que é tudo menos imparcial. A tragicidade se constitui diante das implicações que essas informações têm para a concretização existencial da personagem.

O conflito pessoal desencadeado por essa experiência reside na impossibilidade de harmonizar o condicionamento materno com as premências corporais que se materializam de forma cada vez mais intensa. Desse modo, Erika se encontra impossibilitada de criar um espaço no qual não tenha que romper com a mãe nem que impeça a presença de uma figura masculina para dar início a sua narração pessoal de amor. O resultado desse embate é a procura por ambientes nos quais possa neutralizar os movimentos contraditórios que a assolam. Logo, Erika não tarda em localizar casas eróticas, ou melhor, sex shops situados nos subúrbios de Viena e redutos de elementos embrutecidos, para dar rédeas soltas à sua necessidade de, ao menos, ver o corpo alheio, sem mecanismos de controle. Nessa prática de voyeurismo, num lugar conspicuamente distante do espaço social no qual constrói sua identidade, Erika pode confortavelmente manter seu papel social de mulher culta e superior, sem precisar assimilar as máculas que poderiam minorar sua superfície de encenação. O voyeurismo parece representar um acordo, num primeiro momento, aceitável e animicamente suportável, harmonizando até certo grau desejos pessoais e ditames maternos. No entanto, o prazer que ela depreende dessa prática rapidamente se vê acochado pelos riscos em que incorre quando abandona as coordenadas socialmente encenáveis. Assim, ao invés de encontrar um espaço neutralizado, ela se defronta com um novo conflito, comportando movimentos excludentes, mas igualmente prementes para sua realização pessoal.

Acresce que surgem elementos que fogem de seu domínio. Muito embora condicionada a manter tudo sob seu rigoroso controle, Erika se apercebe que nesses exercícios de desbravamento do desconhecido despontam sentidos que emergem de seu interior sem passar pela triagem disciplinadora. Em analogia a seu primeiro encontro com seu primo, a visão do outro nesse espaço obscuro a impele a aproximar-se do corpo alheio, desencadeando processos de autoconhecimento:

Erika olha atentamente. Não para aprender. Nada nela se mexe. Mas ainda ela é obrigada a olhar. Para seu próprio prazer. Cada vez que ela quer ir embora, alguma coisa que vem lá de cima faz sua cabeça bem penteada voltar-se, energicamente, para a janelinha e ela é obrigada a continuar



olhando. O torno, sobre o qual a linda mulher está sentada, gira em círculos. Erika não tem culpa. Simplesmente é obrigada a olhar. Ele é um tabu para si mesma. Não pode tocar-se (JELINEK, 2011, p. 66).

Por um lado, seu próprio corpo se rebela, não obedecendo à ordem social de abandonar o lugar e voltar ao seio daquilo que considera respeitável, o que aponta certa sintonia. Por outro lado, esse mesmo corpo lhe figura como um objeto tamanhamente estranho, que, envolto por uma aura do intocável e impenetrável, parece não lhe pertencer. Ao evitar o toque, Erika perde a oportunidade de conhecer a si mesma e tecer novas filigranas de sentidos, esquivando-se, por conseguinte, de defrontar a complexidade que reside em seu corpo. O maquinário da disciplina está inscrito de tal forma em suas entranhas que não logra romper a redoma que encobre seu corpo.

Todo esse episódio em torno do voyeurismo encerra uma série de implicações para sua narração de amor. Ao procurar um lugar social e pessoalmente distante para satisfazer seus anseios, ela evita integrar os signos produzidos nesse contexto em sua narração de identidade. Ou seja, há tessituras identitárias que são importantes para seu corpo, porém impassíveis de serem integradas em sua representação social. A disciplina e a vigilância continuam imperando de forma recôndita, pois suas visitas permanecem anônimas e realizadas às escondidas. O prazer que experimenta, na verdade, é o prazer encenado pelo outro, não o seu, porquanto o próprio corpo continua intocado. Com isso, ela se esquia também de um movimento de proximidade, no qual dois seres negociam seus signos, aceitando máculas e rupturas.

O elemento central que impede o início de uma narração de amor reside na autoaceitação. Sem aceitar suas necessidades por motivos externos, no mais das vezes, socialmente estipulados pela voz autoritária da mãe, Erika se encontra impedida de iniciar uma narração que inclui a presença do outro, pois este automaticamente tem de confrontá-la com as contradições que caracterizam sua identidade. A dor implicada na resolução desses conflitos, no entanto, é tamanha, que Erika prefere renunciar ao amor a obter clareza acerca dos paradoxos imbricados em seu comportamento.

“Erika é um aparelho compacto em forma humana” (JELINEK, 2011, p. 62). Essa frase usada pela voz narrativa para caracterizar a professora de piano procede em vários sentidos. Ela age como um autômato perante os desígnios maternos e se comporta como se seu corpo não tivesse vontades próprias. A despeito de frequentar casas eróticas, deleitar-se com filmes pornográficos ou perambular pelo famoso parque Prater a altas horas da noite à procura de casais copulando, seu prazer, na verdade, permanece sempre superficial e pertencente a outro. Dessa forma, sua satisfação resulta quase sempre de uma experiência rápida e contingente, evitando uma condensação narrativa com projeções para o futuro. Tanto a narração do amor como a da identidade necessitam do futuro como linha temporal imaginária para desenvolver tessituras duradouras. Erika, no entanto, permanece fincada no agora, esquivando-se de projetar ou, ao menos, imaginar um relacionamento que não tenha o caráter de algo provisório, necessário, mas não propriamente desejado.



5. O amor como aurora do futuro

O fato de optar por relacionamentos contingentes em si não parece ser tão problemático quanto o fato de não refletir sobre seu comportamento, pois isso corrobora mais uma vez que seus atos são frutos de imposições (corporais), não de seu livre-arbítrio. Essa ausência de reflexão sobre suas ações e os sentimentos de culpa que a acompanham em suas incursões patenteiam o excesso de dor que se encobre por trás do silêncio. Essa mesma dor a força a agir tal qual um autômato, impossibilitando narrações que vão além das demarcações predispostas. Assim, quando Klemmer dá início a suas primeiras tentativas de aproximação, Erika reage com um profundo mal-estar:

Erika sente-se cada vez mais repelida. Ela gostaria que ele já tivesse ido embora. Ele que leve a mão dele consigo! Fora! Ele se tornou um terrível desafio da vida pra ela, Erika, e ela só costuma aceitar os desafios da interpretação fiel. Por fim eles avistam a parada do bonde. A cobertura de fibra de vidro iluminada, com um banquinho embaixo, é tranquilizadora. [...] Erika está aterrorizada. Ela quer que essa aproximação acabe de uma vez por todas e que esse suplício termine. O bonde está chegando! Logo ela vai conversar com a mãe sobre o que se passou, quando Herr Klemmer já estiver longe. Primeiro ele tem que ir embora. Depois ele vai se tornar assunto da conversa. Não vai incomodar mais do que passar uma pena na pele (JELINEK, 2011, p. 94).

Esse mal-estar resulta, em primeiro lugar, dos signos com os quais Erika se vê confrontada e que, na verdade, deseja reprimir. A presença de um homem interessado nela como mulher, no espaço social no qual circula e em que encena sua identidade, a força a rever sua narração pessoal.¹ O confronto, por conseguinte, requer a revisão de determinadas tessituras, especialmente no tocante ao corpo, o que evitava em suas escapadelas anônimas. O testemunho de outras pessoas a impede de negar os acontecimentos e suprimi-los de sua autorrepresentação, logo a instauração de sentidos que irradiam desse encontro a desconcertam imensamente. Contudo, o que transforma o encontro num suplício, aterrorizando-a de modo a desejar o sumiço imediato desse homem, reside no conflito interior que a avassala. Assim, o desejo – inarticulado e impassível de materialização perante o maquinário de vigilância implantado pela mãe – de aventurar-se pelos meandros de uma narração pessoal que permita a presença de uma figura masculina se contrapõe ao conforto e à harmonia meticulosamente estabelecidos

1 O problema seria bem mais simples, se ambos, Erika e Klemmer, fossem duas carnes coisificadas à procura do equilíbrio libidinal, numa troca capitalista e anti-humana de mercadorias, ou, bem mais simples, numa animalização que exclui repercussões identitárias. O conflito reside justamente no desejo por amor que a personagem Erika indica em seu comportamento, mas do qual não consegue dar conta. Inscrito nesse desejo, encontra-se o anseio por um humanismo que, na realidade, se revela incapaz de conciliar as demandas do corpo e as necessidades da identidade humana, mas que nem por isso deixa de existir.

pela matriarca. O choque entre essas duas possibilidades de conformação de realidade a imobiliza, especialmente pela necessidade de uma tomada de decisão.

O segundo aspecto que produz seu mal-estar – atrelado também ao processo de deliberação – provém de uma possível projeção de futuro. Com as incursões de Klemmer, o futuro se impõe de forma demasiado intensa, porquanto entreabre outras possibilidades de narração pessoal. Se no primeiro movimento o conflito residia na produção imediata de signos instaurados por novas visões do si, no segundo, esses signos surgem como possíveis figurações do futuro. O agora retrocede para permitir que o devir adentre o primeiro plano. Com isso, outros elementos se tornam relevantes, especialmente no que concerne à narração de amor e de identidade. Os elementos circunstanciais, como a parada do bonde ou a conversa posterior com a mãe, enfatizam o conforto que experimenta com rituais estabelecidos e previsíveis. Isso vale igualmente para a imagem da interpretação fiel das obras, pois também nesse exercício as coordenadas dos processos cognitivos estão predispostas, demandando do sujeito somente que se atenha aos caminhos inscritos na obra. Até mesmo seu desprezo inicial, indicando seu desejo que Klemmer se distancie, nada mais representa que um ritual bem delineado a fim de impedir que o desconhecido irrompa no agora. A sensação posterior – uma pena deslizando pela pele – representa a única espórtula destinada ao corpo, de forma comedida e já domesticada. A imaginação do futuro, pois, implica para Erika um desafio existencial que naquele momento ainda lhe figura como insuportável, pois lhe exige que revise sua construção de identidade e que permita a presença da alteridade para iniciar uma narração de amor.

Klemmer, no entanto, obstina-se em conquistar sua atenção, e para tanto está disposto a investir toda sua energia a fim de romper as barreiras construídas pela professora de piano. Enquanto Erika se mostra inquieta perante suas incursões, desejando nada mais intensamente que retornar ao conforto ritualmente demarcado pelo som do aparelho televisivo, Klemmer procura desconcertá-la com o fito de aperfeiçoar suas técnicas de sedução. Para Klemmer, Erika se reduz a um objeto de estudo, interessante, mas definitivamente passageiro; para Erika, o aluno se transforma – a despeito de seu medo de admitir seus desejos para si mesma – numa possibilidade de futuro. Logo, o tempo volta a perpassar sua narração, indicando sua importância para a concepção de identidade e amor. O interesse do aluno desencadeia um processo no qual Erika começa a imaginar linhas alternativas de futuro, inserindo nelas narrações que preveem a presença de uma figura masculina e a afirmação de seu corpo:

A decadência de Erika bate à porta, com dedos ágeis. Doenças mal definidas, perturbações vasculares nas pernas, ataques de reumatismo, inflamações nas juntas alastram-se nela. (Doenças como essas são poucas vezes conhecidas pelas crianças. E Erika também não as conhecia até então.) Klemmer, que parece um folheto de propaganda do saudável esporte da canoagem, mede sua professora como se quisesse mandar embrulhá-la imediatamente e levá-la, ou comê-la ali mesmo, de pé, na loja. Talvez esse seja o último a me desejar, pensa Erika, enfurecida, e logo eu estarei morta, com apenas trinta e cinco



anos, pensa, com raiva. É melhor embarcar logo nessa porque, depois que eu morrer, não vou ouvir, cheirar nem sentir o gosto de mais nada! (JELINEK, 2011, p. 132).

A passagem do tempo e suas marcas indelévels nos signos do corpo a impelem a percepções que antes evitara. Com a deterioração do corpo, suas chances de satisfazer suas necessidades físicas se tornam cada vez menores. Diante desse cenário, a visão do jovem que a deseja lhe figura como última chance, não somente quanto a uma possível narração de amor, mas, sobretudo, no que concerne a uma construção alternativa de futuro. Essa imaginação, contudo, tem seu início com uma contraposição muito intensa do capital físico que os dois prováveis parceiros ostentam. Erika, por um lado, apresenta um corpo em princípio de “ruína”, enquanto Klemmer, na flor da idade, pode jactar-se de elasticidade e vigor. Essa contraposição está igualmente inscrita no movimento de percepção: Erika transcreve o desejo corporal em imagens socialmente inocentes – o lanche para o gáudio dos sentidos não deseja consumir entre as quatro paredes, mas no café, tamanha a fome –, enquanto a percepção de Klemmer recai sobre o imediatismo juvenil que não suporta a delonga, tampouco considera o momento após a satisfação. Erika se encontra imersa numa interpretação de realidade imbuída de esperança, logo, não se dá conta da incongruência que tal relacionamento traz consigo e da impossibilidade da construção de uma narração de amor que transcenda o momento.

Embora Klemmer não poupe esforços para conquistar a confiança da professora, suas tentativas de aproximação não passam de exercícios, com o objetivo de comprovar sua destreza e capacidade de manipulação. Assim, a imperfeição da mulher a torna desejável por franquear-lhe caminhos aos quais não teria acesso, se Erika ostentasse uma beleza que o desconcertasse. A percepção detalhada do corpo da professora, incluindo a identificação de máculas que minoram seu capital físico, por conseguinte, não representa aceitação do outro em sua integridade, senão um mecanismo que impõe ao outro sua inferioridade. Desse modo, Klemmer lança mão de um aparato por meio do qual pretende vigiar e, sobretudo, disciplinar Erika. Sua juventude e beleza física servem de instrumento para legitimar a distribuição de poder, ao mesmo tempo que forçam o corpo da professora a curvar-se diante da chance que o aluno supostamente representa. Ciente dessa discrepância e de possíveis implicações favoráveis para seus interesses, Klemmer se engaja para alcançar seus objetivos.

O projeto de identidade de Klemmer não prevê a presença de Erika numa escala de tempo mais prolongada, já que a paixão que reclama e encena não passa da categoria de objeto. Com a coisificação de Erika, a narração de amor se transforma em narração de jogo, no qual a competitividade se patenteia como algo elementar. Klemmer admitidamente não tem predileção por derrotas, logo, o tempo de jogo que se dispôs para vencer o adversário segue padrões racionalizados, usando toda sorte de técnicas para desconcertar Erika e fazê-la curvar-se a seus desejos. Nisso, ele não divisa a pessoa com suas narrações pessoais e projetos de futuro, mas somente uma superfície de projeção, cuja funcionalidade não hesita em reduzir para servir-lhe de objeto de prazer e diversão.



Ao contrário dele, Erika, sim, começa a divagar, imaginando possibilidades de futuro comum: “Mecanicamente Erika executa a parte do piano, bastante simples. Seus pensamentos se dirigem para longe, para uma viagem de estudos de piano em companhia de aluno Klemmer. Só ela, ele, um quartinho de hotel e o amor” (JELINEK, 2011, p. 183). Os sonhos, em meio a sua encenação social e profissional, imediatamente se rompem perante as lembranças impositivas da mãe, mas representam exercícios narrativos sólidos que desenvolvem alternativas. Embora o tom irônico inerente às imagens um tanto piegas seja gritante, ele encobre um projeto de identidade e de amor em forma de esperança. Mais tarde, Erika até mesmo se imagina como noiva, numa cena em que harmoniza todos os antagonismos. O grau de seriedade que Erika atribui a esses projetos se evidencia no momento em que pretende revelar a Klemmer seus verdadeiros desejos, confiando cega e plenamente no amor de seu aluno.

Renuncia à sua própria vontade. Essa vontade, que até aqui foi sempre propriedade da mãe, agora é passada para Walter Klemmer, como numa corrida de revezamento com bastão. Ela se inclina para trás e espera para ver o que será decidido a seu respeito. Abre mão de sua liberdade, mas impõe uma condição: Erika Kohut usa seu amor para que esse jovem se torne seu senhor. Quanto mais poder ele tiver sobre ela, mais ele se tornará uma criatura à disposição das vontades de Erika. Klemmer será escravizado por ela, por exemplo, se eles forem juntos a Ramsau para passear pelas montanhas. E ao mesmo tempo ele vai imaginar que é o senhor de Erika. É para isso que Erika vai usar seu amor (JELINEK, 2011, p. 234).

Desejosa de transformar a imaginação de seu futuro, Erika adota um movimento duplo. Por um lado, ela aparentemente está disposta a obliterar seu projeto de identidade para conformar-se plenamente aos desejos de Klemmer, substituindo a mãe como fonte de signos e interpretações de realidade. Por outro lado, ela não abdica de sua autonomia, ao utilizar-se do discurso de submissão como instrumento para alcançar seus objetivos pessoais. Esse comportamento contraditório acaba desconcertando Klemmer, que não espera outro tipo de ação, senão sua completa submissão. Quando Erika lhe entrega a carta em que descreve com minúcias seus desejos eróticos, Klemmer se vê confrontado com uma mulher que está longe de ser o objeto de seu prazer egoísta e tirano. Ao contrário, Erika mostra que possui uma visão muito clara e concreta daquilo que deseja e necessita. Com isso, a encenação de identidade machista, autoritária e condescendente de Klemmer sofre uma fragmentação que abala completamente seu autoentendimento. Desconcertado, o aluno não sabe como reagir, desacreditando da seriedade daquilo que a carta sugere. Ele precisa imputar infantilidade aos atos da professora a fim de proteger sua identidade paternalista. Seu grau de perturbação fica ainda mais evidente quando, mais tarde, incapaz de uma ereção, se encontra diante de Erika, disposta a satisfazer seus desejos. Para salvar sua imagem, ele não hesita em ferir a dignidade de Erika, assegurando dessa forma sua superioridade, pois não logra



encenar o “macho desvairado”, para o qual o corpo da mulher não passa de um objeto de prazer a seu dispor.

As cenas que seguem a revelação dos desejos de Erika narram, em grande parte, o complexo processo de reestruturação de identidade, no qual Klemmer se vê inesperadamente arremessado. Assim seu passeio pelo parque, com a cena grotesca em que tenta assassinar os flamingos, quando se masturba em frente à casa da família Kohut ou, por fim, quando, utilizando-se de violência, se apodera do corpo de Erika, violentando-a, para aparentemente satisfazer os desejos desta, Klemmer, na verdade, está tentando dar conta da realidade. Essa realidade desfaz sua narração de identidade paternalista e machista, forçando-o a perceber a complexidade da mulher que o confronta com seus anseios. Ele tem de reconstruir sua imagem com signos indesejados e rever sua narração, haja vista que esta se vê indubitavelmente questionada pelo comportamento de Erika. Para Klemmer, Erika se limita a uma superfície, sem narrações próprias, para a projeção de seus desejos, portanto, um instrumento de consumo rápido e temporalmente limitado.

Para Erika, o relacionamento com Klemmer tem conotações completamente diferentes. Embora ela também alimente desejos de instrumentalizá-lo para seus fins, o grau de seriedade que aplica a essa empresa é muito maior. Ao aproximar-se de Klemmer, Erika precisa esquivar-se do maquinário disciplinador e vigilante da mãe e refazer seu projeto de identidade em diversos aspectos, começando por sua encenação social que incluiria a presença do aluno em sua narração, passando por uma linha divisória no seu relacionamento com a mãe e terminando com uma nova percepção de seu corpo. Erika enumera seus desejos e expõe suas máculas, sem reservas, evidenciando, portanto, que está disposta a construir um espaço íntimo próprio. Ao descobrir que a narração de amor de Klemmer não passa de um discurso sem conteúdo, sua imaginação de futuro desvanece, desta vez, de modo inexorável, especialmente perante o dispêndio de energia destinado a esse projeto. Seu desejo de matá-lo a facadas representa uma tentativa de salvar, desta vez, sua dignidade pessoal e sua configuração teleológica. A decisão de ferir-se a si mesma, por fim, revela seu desejo de aniquilar sua identidade, uma vez que somente a obliteração completa dos signos pode minorar a dor que experimenta diante da indiferença que a circunda. Embora doloroso, o momento encerra, para Erika, uma grande chance de expansão de sua complexidade anímica, se ela optasse por desvencilhar-se do cordão sufocante que a prende a sua mãe e se estivesse disposta a suportar, de forma independente, todas as dimensões do sofrimento que a avassalam naquele momento. Erika, no entanto, retorna para casa, a fim de buscar o conforto materno conhecido. A professora de piano desenvolve tessituras que poderiam materializar uma narração de amor, essa tessitura, no entanto, se revela demasiado frágil para resultar em algo concreto, duradouro e projetado com uma perspectiva de futuro. Tragicamente, sua narração pessoal se caracteriza pela conspícua ausência de amor.

6. Considerações finais

A representação do amor mostra como as figuras se apropriam de diferentes discursos para encenarem aquilo que consideram corresponder ao sentimento de amor. Este serve de chave para uma série de representações que, de fato, estão muito distantes do fenômeno do amor compreendido como narração densa compartilhada por duas pessoas e projetado numa linha de futuro comum. Os diversos conflitos internos que atribulam a estabilidade anímica das personagens as impelem a procurar no invólucro “amor” um caminho para dar conta do excesso, ou, ao menos, representar aquilo que não desejam processar conscientemente.

A narração do amor se revela parcial e tributária de outras motivações. Assim, a senhora Kohut, mãe da professora de piano, encena-se de acordo com expectativas sociais, incorporando o papel da mãe preocupada, aflita e protetora, para desse modo apropriar-se e controlar a vida íntima de sua filha. O amor se patenteia como instrumento de uma visão autoritária que não tolera questionamentos. Para potencializar sua eficácia, ela não hesita em utilizar-se da culpa como estratégia discursiva para dominar e domesticar o corpo da filha. Por trás dessa narração impositiva, encobre-se a incapacidade de construir uma identidade pessoal autônoma e independente da subserviência filial. Incapaz de processar conscientemente seus próprios anseios carnis, a mãe exige da filha que também ela reprima todo indício do indizível. O amor materno é uma narração fracassada, fruto da incapacidade de suportar a dor de suas próprias insuficiências.

Socializada dessa forma, Erika aprende bem cedo a negar as necessidades do corpo, excluindo-o de sua autorrepresentação, o que para a criação de um espaço íntimo se revela como enorme barreira. As premências do corpo, contudo, não se calam, de forma que Erika se vê forçada a procurar espaços em que possa libertar-se do controle materno para apaziguar as demandas corporais. Esse espaço, ela o encontra em estabelecimentos eróticos situados nos subúrbios de Viena. Longe do âmbito em que normalmente circula e se encena socialmente, ela pode ver o corpo alheio, deleitando-se com prazeres eróticos sem a necessidade de integrar esses signos em sua identidade. Suas escapadelas, no entanto, não a ajudam a conhecer seu próprio corpo nem a construir relacionamentos estáveis. Pelo contrário, as experiências contingentes, completamente desligadas de sua realidade social, impedem uma projeção no futuro, obstruindo a criação de uma base sólida para o surgimento do amor.

Com o interesse repentino de seu aluno Klemmer, o amor começa a concretizar-se em sua interpretação de realidade. Afeita a rituais, a professora se intimida com a alteridade do amor que desponta inesperadamente. A despeito de seus medos e suas insuficiências, Erika se mostra disposta a rever sua narração e incluir o amor em suas redes significativas. Para isso, mostra e admite suas fraquezas, dispondo-se a incluir o aluno em sua narração de identidade, desligar-se dos jugos maternos e aceitar a alteridade do corpo. A falta de seriedade por parte de Klemmer, contudo, não permite que o amor medre, deixando para trás uma mulher ainda mais fragmentada.



Para Klemmer, Erika se limita a um objeto de estudo, com o qual pretende aprimorar suas habilidades amorosas. A percepção das fraquezas da mulher que o defronta não serve como base para construção de um projeto comum, embasado na confiança, mas como instrumento do qual se utiliza para impor seus caprichos. Ao coisificá-la, ele elide sua identidade e ignora a dignidade da professora. Quando se apercebe que ela tem seus desejos próprios e um grau de reflexão e autodomínio muito maior que o esperado, Klemmer vê sua encenação de identidade em risco, uma vez que já não pode mais se representar como o macho possuidor. Diante desse perigo, ele a abandona, não sem antes mostrar que o amor que supostamente sentia não passava de um instrumento para enredá-la. Nos três casos, o amor, constantemente invocado, se revela com narração insuficiente e demasiado vácuo.

O que essas diferentes narrativas de amor têm em comum é um caráter polifônico. Nisso o amor em si, como foi definido no início deste artigo, apresenta uma natureza plural, em que várias fontes de sentido se manifestam, formando um grupo de vozes a ser enfeixado de modo subjetivamente harmônico. Ao mesmo tempo, o amor que, de fato, se concretiza no romance analisado se revela polifônico, pois não há confluência de interesses, mas sim uma instrumentalização da narrativa do amor para outros fins. Isto é, a voz que se materializa por meio do discurso do amor, na verdade, persegue um objetivo diferente daquele articulado superficialmente. O que resta são personagens fracassadas e incapazes de amar.

Referências

- DEMMERLING, Christoph; LANDWEER, Hilge. **Philosophie der Gefühle**. Von Achtung bis Zorn. Stuttgart: Metzler, 2007.
- ELIAS, Norbert. **Über den Prozess der Zivilisation I/II: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Dispositive der Macht**. Berlin: Merve Verlag, 1978.
- FOUCAULT, Michel. **Botschaften der Macht**. Reader Diskurs und Medien. Editado por Jan Engelmann. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Analytik der Macht**. Tradução do francês: Reiner Ansén. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- FROMM, Erich. **Die Kunst des Liebens**. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein Materialien, 1984.
- HANSEN, Klaus P. **Kultur und Kulturwissenschaften**. 3. ed. Tübingen/Basel: UTB, 2003.
- HANTEL-QUITMANN, Wolfgang. Die Globalisierung der Intimität: Die Zukunft intimer Beziehungen im Zeitalter der Globalisierung. In: HANTEL-QUITMANN, W.; KASNER, P. **Die Globalisierung der Intimität: Die Zukunft intimer Beziehungen im Zeitalter der Globalisierung**. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2002. p. 21-61.



HOFFMANN, Yasmin. Die Klavierspielerin oder ‚Eros absent‘. In: HARTL, Lydia et al. (Org.). **Die Ästhetik des Voyeur/L'Esthétique du voyeur**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003. p. 109-117.

HÜLSHOFF, Thomas. **Emotionen**. München/Basel: Ernst Reinhardt Verlag, 2006.

JELINEK, Elfriede. **A Pianista**. Tradução do alemão: Luis S. Krausz. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

LEVITA, David J. **Der Begriff der Identität**. Tradução do inglês: Karin Monte e Claus Rolshausen. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2002.

LUHMANN, Niklas. **Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

MEAD, George Herbert. **Mind, Self and Society**. Chicago/London: University of Chicago Press, 1992.

MÜLLER-FUNK, Wolfgang. **Kulturtheorie**. Tübingen/Basel: UTB, 2006.

SWAAN, Abram de. Die Inszenierung der Intimität. Wohnverhältnisse und Familieleben. In: BUCHHOLZ, Michael B. (Org.). **Intimität: über die Veränderungen des Privaten**. Weinheim/Basel: Beltz, 1989. p. 41-57.

TENHOUTEN, Warren D. **A General Theory of Emotions and Social Life**. London/New York: Routledge, 2009.

USSEL, Jos van. **Intimität**. Tradução do holandês: Gabriele Rödner. Gießen: Focus Verlag, 1979.

ZIMA, Peter. **Theorie des Subjekts**. Tübingen/Basel: Francke, 2000.

Recebido em 22/10/2017.

Aceito em 17/11/2017.

Dionei Mathias

Doutor em Letras pela Universidade de Hamburgo (Alemanha) e pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Santa Maria – RS. dioneimathias@gmail.com