

ÓDIO E PODER

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p73-89>

Dionei Mathias

Universidade Federal de Santa Maria

RESUMO

Este artigo pretende analisar a conexão entre ódio e poder no romance *Die Klavierspielerin* (A pianista), escrita por Elfriede Jelinek. Após uma introdução que discute a questão do poder, como entendido para os fins deste artigo, o texto reflete sobre (1) as práticas maternas de poder, (2) a reprodução dos modelos de socialização e (3) o corpo e o aluno Klemmer como duas fontes do ódio e do poder.

ABSTRACT

*This article aims to analyze the connection between hate and power in the novel *Die Klavierspielerin* (The Piano Teacher), written by Elfriede Jelinek. After an introduction, discussing the question of power as understood for the purposes of this article, the text reflects about (1) the maternal practices of power, (2) the reproduction of socialization models and (3) the body and the student Klemmer as two sources of hate and power.*

PALAVRAS-CHAVE:

Elfriede Jelinek.
Die Klavierspielerin.
A pianista.
Poder.
Ódio.
Emoções.

KEYWORDS:

Elfriede Jelinek.
Die Klavierspielerin.
The Piano Teacher.
Power.
Hate.
Emotions.

I

ntrodução

Ao mais tardar depois de Foucault, é impossível imaginar qualquer setor da sociedade e da existência humana sem levar em consideração as malhas do poder. Isso também se mostra indispensável na análise de emoções. Helena Flam¹ afirma que pensar o sujeito na primeira pessoa do singular significa imaginá-la como instância que sente, deseja, anseia, ancorando essa experiência do eu sempre numa relação de possibilidades e meios de chegar ao fim em que os desejos visualizados são obtidos. O sujeito avalia, portanto, constantemente as diferentes maneiras de agir para satisfazer suas vontades ou manter um estado que considera agradável para seu projeto de identidade. Nisso ele constrói relações com seu entorno para poder agir estratégica e objetivamente.

As vontades pautadas pela necessidade de definir com autonomia a própria história e os anseios implícitos nesse desejo impelem o sujeito a querer aumentar o escopo de seu poder e assegurá-lo para que em situações futuras possa ele mesmo marcar seus limites. Com base em Weber², Kemper³ define poder como a possibilidade, por parte do ator social, de impor seu desejo a despeito da contrariedade alheia de reconhecê-lo como aceitável e legítimo. Pautada pelas malhas do poder e pela importância de status, toda interação é tributária de uma negociação de signos, concedendo e anulando ininterruptamente novos conteúdos semânticos para assim manter, questionar ou revogar algo anteriormente concedido no jogo de influência. A imposição do desejo e a manutenção de um status em consonância com a projeção da autoimagem formam a tônica da narração identitária.

Anuir à vontade alheia ou desaprová-la encerra uma reconstrução de signos por meio da produção de novas emoções. Logo situações primordiais - como a asseguaração de alimento, de reprodução da espécie ou de proteção contra as intempéries - deflagram conflitos em cujo ceme se encontra uma

¹ FLAM, Helena. *Soziologie der Emotionen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft; 2002, p. 92.

² WEBER, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft*. Grundriß der verstehenden Soziologie. Quinta edição, Tübingen: Mohr, 1922, p.28.

³ KEMPER, Theodore D. *A Social Interactional Theory of Emotions*. New York: Wiley, 1978, p. 30.

vontade contrariada ou satisfeita pela superioridade física, instrumental ou intelectual de outro. Nessas interações originárias, imbricaram-se os primeiros segmentos hierárquicos, instituindo paulatinamente tessituras de prestígio, status e poder.⁴ Dependendo da posição ocupada, surgem, de acordo com Turner/Stets⁵, emoções consideradas positivas ou negativas para a autoimagem:

Gains in power and prestige will generate positive emotions, whereas a loss of power or prestige will cause individuals to experience negative emotions such as shame, sadness, fear, and anger thus, to some degree, the structure of inequality will correspond to the distribution of positive and negative emotions, with higher-ranking individuals more likely to experience positive emotional arousal than lower-ranking persons, with the result that emotions become yet one more resource distributed unequally.

Dentro dessa lógica do poder, pode-se entender alegria, por exemplo, como a consciência de autonomia, medo como dependência da arbitrariedade alheia ou como ameaça aos próprios projetos⁶, tristeza como sensação de impotência, ressentimento como percepção indesejada da superioridade alheia. O poder, portanto, define as dimensões de ação, ao mesmo tempo que ajuda a produzir emoções, porquanto tem um papel fundamental na avaliação das interações e na interpretação dos signos intercambiados.

Toda interação contém sempre um jogo de poder e status, no qual, dependendo da vontade dos interlocutores, se atribuem signos conquistados ou se invalidam aqueles já instaurados.⁷ Essas interações estão invariavelmente estruturadas em volta desses interesses, permitindo àqueles que detêm o poder influenciar e determinar o decorrer da ação e forçando aqueles que ainda não lograram apropriar-se do devido prestígio a aquiescer. A produção de emoções depende igualmente da personalidade dos interlocutores, ou melhor, de seus modos de agir e deixar transparecer sua posição no mapa social. Há aqueles que impõem sua superioridade social, mostrando sem muitas tergiversações a dimensão de seu poder, e aqueles, por outro lado, que, mesmo cientes de sua inferioridade, não permitem que sua visão de autonomia pessoal seja desmantelada por imposições alheias. Essas realidades idiossincráticas definem, em grande medida, a dinâmica de troca de signos e sua ressemantização no processo comunicativo, produzindo conteúdos emotivos imprevisíveis e inovadores.

⁴ TENHOUTEN, Warren D. *A General Theory of Emotions and Social Life*. London/New York: Routledge, 2009, p. 17.

⁵ TURNER, Jonathan H.; STETS, Jan E. *The Sociology of Emotions*. New York: Cambridge University Press, 2005, p. 294.

⁶ OATLEY, Keith; JENKINS, M. Jennifer. *Understanding Emotions*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1996, p. 101.

⁷ FLAMM, op. cit., p. 150.

No romance *Die Klavierspielerin* (*A pianista*), poder e ódio têm um papel central para inúmeras interações no universo diegético. O enredo basicamente se resume ao conflito entre a mãe autoritária (senhora Kohut), a filha submissa (Erika Kohut, a professora de piano) e o sedutor aluno Klemmer. Com base na discussão inicial sobre o poder, o artigo focará nas práticas maternas do poder, na reprodução dos modelos de socialização e, por fim, no corpo e no aluno Klemmer como duas fontes do ódio e do poder.

1. Práticas maternas do poder

O primeiro exercício de encenação social tem lugar no seio da família. Lá igualmente se tecem os primeiros laços de poder. Nessa prática de socialização, conferem-se ao sujeito as ferramentas com as quais ele inicia suas incursões na realidade, dirigidas sempre pelos óculos do aprendizado familiar. Ao embrenhar-se pelas veredas da sociedade extrafamiliar, o indivíduo se apodera de novos espaços ou reconhece os limites pré-dispostos aos quais tem de ater-se para que sua presença nesse meio não seja questionada ou mesmo vedada. O ódio surge nesses embates de espaços sociais, porquanto a definição dos limites implica liberdade de ação ou imposição indesejada, vinculada à necessidade de submissão.

Para o processo de socialização de Erika, a mãe tem um papel especial, uma vez que esta rege arbitrariamente e absolutamente sobre os territórios sociais e psíquicos de sua filha. Defensora de valores pequeno-burgueses, a mãe exige sucesso a fim de garantir a ascensão social.⁸ Acuada e, por vezes, completamente imobilizada, Erika reiteradamente se vê forçada a se submeter ao jugo materno, sem atinar com espaços alternativos que pudessem desbaratar as malhas de poder estreitamente tecidas pela mãe. Perante essa potência social, que modela todo seu embasamento cognitivo e, por conseguinte, também seu acesso à realidade, a filha tem de enfiar energias físicas e psíquicas que ultrapassam, de longe, sua capacidade de organização mental e motivacional. Ela intui a necessidade de desvencilhar-se das urdiduras sufocantes do poder, ao mesmo tempo, de admitir vagarosamente em sua consciência a materialização de suas premências pessoais, que se manifestam de forma cada vez mais clara, diferindo do "individualismo compulsório" demandado pela instância materna.⁹

Nessa disposição das coordenadas do poder, a mãe detém a posição de

⁸ YOUNG, Frank W. 'Am Haken des Fleischhauers': Zum politökonomischen Gehalt der Klavierspielerin. In: GÜRTLER, Christa (Org.). *Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1990, p. 75-80, aqui p. 76.

⁹ PIEKARZ, Estera. Emanzipiertes Künstlertum am Beispiel von Werken Elfriede Jelineks. In: *Studia Germanica Posnaniensia*, Nº 30, 2006, p. 205-216, aqui p. 206.

grão-inquisidor cujas determinações não toleram questionamentos. Depois de distribuir suas ordens arbitrariamente e ter certeza de que sua filha as cumpre assiduamente, ela encontra o sossego necessário para deleitar-se com a cultura de massa. Isso se dá obviamente sem a presença da filha, pois o testemunho de um deleite tão superficial causaria o descrédito da mãe, produzindo uma reorganização dos signos de poder em detrimento de sua autoridade.

A aquisição de poder econômico por parte da filha, não obstante, acaba forçando a mãe a reavaliar seu comportamento, adaptando-o de maneira a que não a prejudique demasiadamente. As emoções produzidas em decorrência dessa nova disposição de signos são diversas. Por um lado, a mãe já não se atreve a valer-se de sua força física para impor-se à filha, reconhecendo, portanto, que seu poder é limitado e tem de ser ressignificado para que não sacrifique seu potencial de heterodeterminação. Por outro lado e a despeito da consciência de que as estratificações de poder se deslocaram, a mãe não renuncia a suas práticas de controle, apropriando-se quase que integralmente do corpo da filha e transformando-o em objeto para uso pessoal.¹⁰ As imagens escolhidas por Jelinek para representar essa tomada tácita de posse são parasitas, que incorporam paulatinamente o corpo alheio. Essa parasitação materna contém dois aspectos relevantes, já que economicamente a mãe vive às custas da filha e lhe suga toda energia anímica para impedir que se liberte do domínio da matriarca. Embora Erika intente sublevar-se, seus ensaios de insurgência desfalecem perante uma violência invisível que a suplicia ininterruptamente:

Após o cansativo trabalho do dia, a filha grita com a mãe e lhe diz que ela deveria deixá-la cuidar da própria vida de uma vez por todas. Berra que a mãe deveria lhe permitir isso, que ela já tem idade suficiente. E todos os dias a mãe responde que uma mãe sabe disso melhor do que uma filha, porque ela nunca deixará de ser mãe.

Mas essa vida própria desejada pela filha deverá desembocar no auge de toda a obediência imaginável, até que se abra uma viela minúscula e estreita, onde mal e mal há lugar para uma pessoa, pela qual ela será conduzida. O vigia lhe abre o caminho. Paredes lisas, altas, cuidadosamente polidas, à direita e à esquerda, sem ramificações laterais ou corredores, sem nichos nem cavidades, apenas esse único caminho estreito, por meio do qual ela tem que alcançar a outra porta. Onde, ela ainda não sabe, uma paisagem de inverno, que vai ao longe, a aguarda, uma paisagem onde não há nenhum castelo para salvá-la e para o qual nenhum caminho

¹⁰ KECHT, Maria-Regina. The Victim as Oppressor: Mirror Structures in Mother-Daughter Relations in Recent German Women's Fiction. In: MOORE, Cordelia N.; MOODY, Raymond A.; STEMPEL, Daniel (Orgs.). *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends*. Honolulu, HI: College of Languages, Linguistics and Literature, University of Hawaii, 1989, p. 107-116, aqui p. 116.

largo conduz. Ou talvez nada além de um quarto sem porta a esteja aguardando, um gabinete mobiliado com uma cômoda antiquada, com um jarro e uma toalha de mão, e os passos do dono do apartamento se aproximam cada vez mais, mas ele não chega nunca, pois não há porta. Nessa amplidão infinita, ou nessa estreiteza muito limitada e sem portão, o animal vai se sentir bem amedrontado, diante de um outro animal ainda maior, ou apenas diante dessa cômoda com rodas, que está ali somente para ser usada, nada mais.¹¹

As metáforas dessa passagem são expressivas, uma vez que contém imagens espaciais imediatamente sensíveis e que, em sua angústia palpável, remetem a experiências kafkianas.¹² O embate da significação do poder se revela como algo extraordinariamente corporal, como ensaio de inscrever as marcas do outro no corpo alheio. Esse exercício já se manifesta nos gritos da filha, que, por meio da elevação sonora, procura dominar com seu próprio corpo, não somente com argumentos, a força deformadora da mãe. No original alemão, a autora emprega o verbo *einschreien auf*, um verbo cujo prefixo desmembrável enfatiza a ideia de penetração, potencializando a intensidade da confluência desarmônica de poderes e da tentativa de impor uma realidade própria. A despeito do grito que intenta impor barreiras às incursões maternas, a mãe permanece impassível perante as articulações da filha, salientando que a distribuição de poder representa um estado natural cuja irrepreensibilidade é irrefutável. A estratégia da qual a mãe lança mão é representada como experiência totalizante, que abarca toda a configuração existencial da filha.

As imagens que acompanham a insubordinação de Erika e que ilustram os desejos maternos de encarcerar a volição filial estão caracterizadas pela angústia espacial. Ao invés de conceder-lhe uma vida própria e autônoma, a mãe aspira a circundar a filha com um espaço que, em muitos aspectos, se assemelha a uma prisão, desprovida de quaisquer impulsos exteriores que não sejam os mínimos: "com uma cômoda antiquada, com um jarro e uma toalha de mão"¹³. Nesse cubículo, não há espaço que possibilite o movimento livre e, muito menos, uma chance de fuga diante dos muros altos e polidos. Com sua estratégia de apropriação do desejo alheio, a mãe quer produzir um sujeito passivo, manipulável, absolutamente submisso e dirigível como uma "cômoda com rodas". Esse sujeito executa imediatamente os acenos de ordem, se subordina aos intentos de heterocontrole e não procura escapar. Ao ouvir ininterruptamente os passos do dono, já está prestes a abdicar de sua autonomia, pois as estratégias de controle adentraram os mecanismos de percepção, apagando o potencial cognitivo no tocante a

¹¹ JELINEK, Elfriede. *A Pianista*. Tradução do alemão: Luis S. Krausz. São Paulo: Tordesilhas, 2011, p. 121.

¹² KRAUSZ, Luis S. A arte da infelicidade: A Pianista, de Elfriede Jelinek, entre tradição e mass-media. In: *Pandaemonium Germanicum*, Nº 17, 2011, p. 87-102, aqui, p. 89.

¹³ JELINEK, op. cit., p. 121.

realidades alternativas. Diante desse cenário, não há esperança, e o que resta se restringe a paisagens hibernais, sem castelos fabulosos que pudessem acolher ou salvar, por meio de um príncipe encantado, a pobre princesa encarcerada. A mãe deseja uma filha domesticada, um animal desejoso de anuir voluntariamente ao jugo.

A mãe não se restringe somente a idear plasticamente e com riqueza de detalhes os meios pelos quais pode tolher a liberdade da filha e manipular os desejos desta de modo a que se conformem com seus objetivos, ela reiteradamente lança mão de práticas e estratégias para modelar o comportamento da filha à sua imagem e a suas motivações. A rede de signos pragmaticamente ativa se transforma em algo de cujo domínio Erika dificilmente pode esquivar-se, pois uma análise distanciada implicaria um grau de autossegração do qual ela não dispõe.

Isso, no entanto, não significa que ela não se aperceba dos repetidos ensaios de manipulação por parte da mãe. Justamente a tomada de consciência de que a mãe ignora deliberadamente seus desejos e aniquila a autonomia de sua existência, transformando sua personalidade numa continuação sem fissuras das necessidades dela, inspira seu ódio, haja vista que os signos de poder da mãe a coisificam. Portanto, o não reconhecimento da identidade alheia, com sua construção de realidade autônoma e sua materialização de desejos pessoais, implica uma violação, imaginável como transgressão do espaço pessoal, que incita um sentimento de defesa e imposição. Sua intensidade é tamanha que a ruptura da rede de poder que sufoca a vítima se dá, muitas vezes, por meio da eclosão agressiva cujo fito reside, antes de mais nada, na destruição do infrator.

Como a materialização da agressão e a expressão patente do desgosto, no mais das vezes, são vedadas por convenções da sociedade, o embate dos signos de poder e a modelação das emoções têm de encontrar meandros alternativos para evitar a ruína das interações. Isso também vale para a mãe, que, embora ocupando a cátedra da inquisição e desempenhando um controle quase que absoluto sobre o modo de pensar a vida por parte da filha, precisa encontrar métodos nuançados para impor seu entendimento da realidade. Com base nesses parâmetros de configuração existencial, surgem sequências de interação com superfícies intencionais que, num primeiro olhar, se encontram em consonância com estratos da 'normalidade', encobertando - sobretudo pela necessidade da representação social - as camadas de ódio que latejam e gritam por evasão.

Produto de uma complexa malha de poder imposta por diversas instâncias contra as quais não se pode resistir, o ódio borbulha por trás das

muralhas da casa, nos cárceres da consciência e nos porões do inconsciente. A persistência perniciosa dessa situação que, na verdade, impede as duas figuras de encenarem uma vida imbuída de prazer e satisfação reside na muralha intransportável da indistinção. A redefinição da rede de signos e, com ela, a reordenação do quadro emotivo requer, ou melhor, impõe clareza acerca do posicionamento pessoal diante das premências do mundo. As protagonistas, no entanto, a despeito do incômodo com os signos opressores latentes, não logram lançar luz sobre as instâncias interiores e exteriores que as açulam ininterruptamente, arrojando-as de um lado a outro no espaço existencial.

Daí provém a ambiguidade de suas ações e emoções: Erika volta do trabalho para seu "ninho" com sensações incompatíveis. Por um lado, está alegre com a proteção e a possibilidade de inação que a esperam em casa; por outro lado, sente-se sufocada com a presença dominadora da mãe, pressentindo o ódio que experimentará, tão logo atravesse o umbral da casa. A mãe tampouco logra esquivar-se desse emaranhado obscuro de emoções: Prepara as refeições com carinho, mas lança mão de pequenos truques culinários para se vingar da filha e desferir doses moderadas de ódio. Dilacerada física e animicamente pelas regras inexoráveis do poder, ao mesmo tempo, incapazes de discernir a lógica que rege suas ações, já não suportam mais a pressão da ambiguidade, tornando-se vítimas de si mesmas. A explosão de signos culmina com a cena de luta entre mãe e filha.

Em silêncio, mas vermelha-escuro, a mãe se precipita de seu último lugar de permanência, derruba alguma coisa por engano e quase atira a filha no chão – uma fase da luta que ficará para mais tarde. Em silêncio, ela ataca sua filha, e a filha reage, depois de um curto intervalo. [...] E assim o corpo da professora é atirado contra o assoalho e os golpes são só um pouco suavizados pela passadeira de sisal vermelho, gerando ruído considerável. Mais uma vez a mãe, levando em consideração os vizinhos, diz shh! Silêncio! E a filha, por sua vez, também pede à mãe, pensando nos vizinhos: silêncio! As duas arranham o rosto uma da outra. A filha solta um grito como um falcão de caça em cima de sua presa e agora diz que pouco lhe importa se amanhã os vizinhos vierem se queixar por causa do barulho, pois é a mãe quem vai ter que dar explicações.¹⁴

O ódio da mãe origina-se da ousadia filial de querer possuir uma identidade completamente autônoma. Ao imaginar que Erika tece suas redes existenciais fora do âmbito de sua influência, inserindo signos e criando significados que não passaram por seu crivo, enfurece-a de tal modo que já não consegue controlar ou sublimar suas emoções. Isso se deve ao fato de que sua própria

¹⁴ JELINEK, op. cit., p. 176.

construção de identidade está estreitamente vinculada à manipulação da filha. Ou seja, não há narrativas identitárias de sua parte que não estejam atreladas à presença e às ações da filha. Transformada, ou melhor, deformada em fonte de signos para a concatenação causal de orientação teleológica, Erika tem de cumprir com as expectativas maternas, especialmente no tocante à sua própria modelação de vida. Encenando as narrativas impostas pela mãe – aqui figuram suas preferências culturais, seus objetivos profissionais e, sobretudo, seus relacionamentos sociais, especialmente, íntimos –, a filha já não dispõe de tempo para idear segmentos identitários independentes e que condigam com suas necessidades idiossincráticas. O poder da mãe, portanto, impera sobre a autopercepção filial. Suas malhas de poder estão disseminadas por toda a existência de Erika, e isso de uma maneira tamanhamente eficaz que esta tem dificuldades de permitir que essa ideia adentre sua consciência. Por conseguinte, o que está em jogo para a mãe não se limita somente a signos de poder, mas abarca toda sua narração pessoal. A intuição de que a filha está se esquivando dela incita seu ódio e a impele à agressão.

Erika, por sua vez, experimenta a sensação de ódio por motivos similares. As tentativas ininterruptas, por parte da mãe, de apropriar-se de sua realidade pessoal a despeito de repetidas sinalizações, indicando limites, incita-a a proteger-se. Essa proteção se faz necessária, uma vez que, do contrário, Erika jamais teria oportunidades de explorar um cenário de sensações que se encontra em clara desarmonia com os objetivos maternos. Os elementos, no entanto, que Erika procura nesse espaço que escapa ao domínio das narrativas impostas pela mãe têm um papel fundamental para sua própria construção teleológica. Seu ódio e, com ele, sua oposição às incursões de poder organizadas pela mãe representam uma estratégia de luta em defesa de interesses, em cujo campo de ação não pretende renunciar à sua autonomia.

Essas incursões não se restringem somente à vida social de Erika - portanto, a uma encenação exterior da existência pessoal -, elas se caracterizam também pelas repetidas tentativas de transgressão da intimidade. Embora Erika tente esquivar-se do controle, adentrando sua própria casa às escondidas, para de tal modo evitar um interrogatório inquisitorial que a põe contra a parede e a obriga a eviscerar todas as sensações experimentadas ao longo do dia, a mãe lança mão de estratégias refinadas para certificar-se de seu poder. Encenando a figura 'mãe', cujo papel social é validado pelo princípio sagrado da família e legalizado pelas instâncias do estado, essa liberdade de invasão não é somente consentida

pelos diversos estratos sociais, mas também protegida pelas convenções vigentes. Por conseguinte, Erika tem de driblar as garras maternas e dar conta do discurso oficial, que na verdade constitui a base de sua socialização. Ou seja, sua rede de signos íntimos é ininterruptamente modelada por impulsos externos que não harmonizam com suas necessidades.

O poder da mãe não seria de tal forma avassalador se suas estratégias de controle e manutenção não fossem extremamente diversificadas, evitando, portanto, uma linha de argumentação única. Ao aperceber-se das tentativas da filha de criar uma narrativa íntima, desvinculada da família, a mãe imediatamente se impõe, utilizando-se de ironia para diminuir sua imagem social, desmerecendo sua diligência profissional, cuja importância para a construção de identidade da filha lhe é bem sabida, e menosprezando sentimentos e interesses que Erika tenha por qualquer pessoa que não seja ela. Para completar essa máquina de assédio, seu controle é apoiado por outras pessoas de referência como a avó. Trajando vestidos típicos em conjunto com um avental imaculado, mãe e avó instrumentalizam esses símbolos de respeitabilidade e autoridade social para enfatizar sua superioridade moral e, sobretudo, a legitimidade de suas ações. Em conformidade com as convenções sociais, veem-se protegidas para ocupar todo espaço íntimo de Erika.

A intimidade representa um espaço essencial de ensaio de identidade e de criação de signos pessoais, onde rege a liberdade de escolha e a autonomia no tocante a opiniões acerca de verdades e visões de mundo. Ali o indivíduo encontra uma trégua – naturalmente relativa – da encenação planejada e em conformidade com preceitos socioculturais, afrouxando até certo ponto os mecanismos de controle e de disciplina impostos pelas diversas instâncias que o circundam no âmbito da ação social. O espaço íntimo implica, por conseguinte, a possibilidade de revigoramento anímico, pois liberta o indivíduo, ao menos parcialmente, de imposições externas e lhe possibilita experimentar novas redes de signos cuja aplicabilidade na realidade social ainda tem de ser considerada. A constante violação desse espaço compreende a impossibilidade, por parte da vítima, de criar espaços existenciais que não estejam sob influência constante de malhas de poder.

Diante da pressão elevada que vai surgindo por conta da atenção ininterrupta a ser dispensada a elementos externos, Erika acaba protegendo seu domínio pessoal por meio de uma fissura interativa materializada na expressão inequívoca do ódio. Desse ímpeto resulta a cena grotesca entre mãe e filha que termina com a filha tendo em suas mãos um punhado de cabelos da mãe. Esse episódio não exemplifica somente a intensidade do ódio

da filha, mas também seu completo desamparo diante das turbulências interiores. A incapacidade de conciliar as demandas maternas com suas próprias necessidades prementes a impelem a reagir de forma a impor uma ruptura, para de tal forma resgatar um território ocupado indevidamente.

2. Reprodução dos modelos de socialização

Se no início Erika ainda consente as transgressões maternas e sofre, sem grandes indícios de rebeldia, a violação de sua intimidade, no momento que ela vislumbra a chance de uma construção de identidade íntima com seu aluno Klemmer, ela se subleva e grita de modo inconfundível para que a mãe não mais transpasse os limites de sua intimidade. Para a transmissão clara dessa mensagem, ela a articula sem meandros e impondo barreiras físicas. Nessa cena novamente dois ódios potencializados se encontram: por um lado, a filha que precisa impor limites para resgatar sua intimidade, por outro lado, a mãe, cujo poder inquisitivo se vê minorado. Para materializar essa emoção, esta joga a refeição preparada para a filha por toda a cozinha, como meio de vingar-se dela de forma antecipada.

Importante salientar que na construção da personagem de Erika, ela não figura somente como vítima. De certo modo, ela é conivente com as violações de intimidade da mãe e as aceita por comodidade. Ao submeter-se aos caprichos incisivos da mãe, ela abre mão da responsabilidade por sua própria existência. Embora sinta ódio e veja a mãe presente em todas suas ações, ela não assume a responsabilidade de modelar novas redes de significados que condigam com um projeto de identidade por cujo cerne ela, e não a mãe, responde. Ou seja, falta-lhe a maturidade para agir com autonomia; ao mesmo tempo, carece de clareza acerca de suas emoções. Dessa perspectiva, mais cômodo que embrenhar-se por caminhos identitários desconhecidos é assentar-se no projeto pré-definido pela mãe.

Partindo desse embasamento anímico, Erika acaba repetindo e reencenando cegamente as experiências primárias por meio das quais foi socializada. A distribuição de coordenadas do poder, a necessidade de apropriar-se do outro e reduzi-lo a instrumento são elementos claramente visíveis em seu comportamento com seus alunos.

O que lhe resta senão tornar-se professora? É um passo difícil para uma grande pianista, que de uma hora para outra se encontra novamente diante de principiantes hesitantes e de alunos adiantados, mas sem alma. Os conservatórios e as escolas de música, assim como as escolas de música particulares, aceitam pacientemente muita coisa que na verdade deveria ir para o lixo ou, no melhor dos casos, para o campo de futebol. Há muitos jovens que, como nos velhos tempos, são atraídos pela arte. A

maior parte deles é empurrado pelos pais nessa direção, porque os pais não entendem nada de arte – só sabem que ela existe. E se alegram tanto com essa arte! Mas a arte, por sua vez, rejeita muitos, pois é preciso haver limites. E Erika gosta, especialmente, de estabelecer os limites entre os dotados e os não dotados durante sua atividade como professora, e essa separação é uma espécie de vingança por tantas coisas que sofreu, já que ela mesma também foi posta de lado no passado.¹⁵

A frustração inicial, ou melhor, a incapacidade de modelar sua identidade de acordo com seus desejos, e a necessidade, portanto, de renunciar ao sonho de uma carreira de pianista para dedicar-se ao ensino de alunos cujas habilidades musicais são, no mais das vezes, somente medianas, isso tudo desperta um sentimento de revolta na protagonista. Já que a sociedade não lhe permite formar a identidade desejada, ela experimenta a necessidade de repetir o mesmo cerceamento, praticando-o com os alunos, que estão à sua mercê. Seu ódio vem acompanhado de um desprezo desmedido, impedindo-a de enxergar o ser humano por trás do aluno. Da mesma maneira que a mãe tem o poder de definir o que é bom e o que não é para a vida da filha, extraindo-lhe o poder de autodefinição, a professora se atribui o direito de fazer uma seleção daqueles que, na sua visão, estão à altura de continuarem em suas aulas. O ódio combinado com o poder aniquila o sujeito e o reduz a mera matéria, indigna de atenção pormenorizada. Ao ver-se reduzida, ela precisa reduzir o outro para borrar a consciência de sua própria posição.

No seu papel social de professora que, legitimado pela sociedade, lhe permite expressar juízos sem a necessidade de subordinar-se a conceitos de justiça ou retidão, Erika impõe a seus alunos seus desejos arbitrários que, potencializados pela consciência do ódio que produzem nos alunos, lhe proporcionam ainda mais prazer. Sem escrúpulos, ela quebra seu livre arbítrio e os assedia de maneira a que lhes fique claro que ela os domina e persegue em todas as situações. Como a mãe, que invade o espaço da filha interruptamente, a professora reitera esse comportamento social para criar novas malhas de poder e assim definir, com liberdade ainda maior, os signos da vida alheia.

A sensação de frustração pessoal e o sentimento de ódio podem ser reprimidos ou, até certo ponto, compensados com maior intensidade, por meio do domínio do corpo alheio. Inicialmente, Erika se limita a deliberar, na sua função de professora, sobre o papel social de seus alunos, ou seja, de definir sua competência e, portanto, de certificar sua aptidão para desempenhar uma determinada função na sociedade. Mais tarde, ao ver seus projetos identitários ameaçados pela presença de uma mulher mais jovem, ela

¹⁵ JELINEK, op. cit., p. 31.

não hesita em coisificar também o corpo dessa rival:

É preciso que os cacos não fiquem pequenos demais! É preciso que espetem e machuquem! Erika apanha o lenço juntamente com seu conteúdo cortante do chão e deixa os cacos escorregarem cuidadosamente num bolso de casaco. O copo ordinário, de pouca espessura, deixou cacos extremamente cruéis e afiados. [...] Erika que ver como é que essa menina vai se fazer de importante quando estiver com suas mãos cortadas. Seu rosto vai se transformar numa careta horrível, na qual ninguém mais vai ser capaz de reconhecer sua juventude e sua beleza passadas. O espírito de Erika vai triunfar sobre as vantagens do corpo.¹⁶

Com sua atitude, Erika cria novos signos que condizem com seus desejos, ignorando, em todos os aspectos, o outro ser. Ao ferir o corpo alheio, ela o configura de acordo com suas vontades, experimentando uma sensação de poder que ameniza seu ódio perante as chances invejadas de sua rival. Nesse momento, Erika já não se submete a quaisquer preceitos morais, ela lamenta inclusive não poder ficar para assistir ao espetáculo da dor, contudo, ela não logra encontrar satisfação. Pelo contrário, a transgressão moral, ainda que inconscientemente, somente aumenta sua sensação de insuficiência, injustiça e frustração, formando um amálgama de diversos ódios que a sufocam cada vez mais. Desse modo, a sensação de poder sobre a vida de outro e a destruição do corpo alheio não lhe proporcionam as sensações vislumbradas, mas sim exasperam ainda mais sua intranquilidade.

A caracterização de Erika, na confluência de ódio e poder, a encena como figura ambígua, digna de piedade e repulsa. Por um lado, seu ódio e sua frustração obviamente resultam de sua incapacidade de inserir-se na sociedade de acordo com seus projetos de encenação social e de construção de identidade em consonância com suas necessidades pessoais. Atribulada por sentimentos de destruição, ela não logra manter configurações sociais que lhe permitam desenvolver-se em todo seu potencial humano. Vista desse ângulo, ela é uma vítima de si mesma. Por outro lado, ela revela em seu comportamento uma infantilidade moral e uma imaturidade humana não somente preocupantes, mas repulsivas, uma vez que transformam o outro em objeto, em algo, portanto, que já não é digno de compaixão. Convencida da injustiça do mundo, mas também incapaz de reconhecer suas fraquezas ou as insuficiências alheias como algo digno de piedade, ela se arroga o direito de julgar e destruir todos aqueles que representam um obstáculo para a realização de suas vontades.

¹⁶ JELINEK, op. cit., p. 188.

3. O corpo e o aluno Klemmer: duas fontes de ódio e de poder

Obviamente esse desejo de destruição acaba sendo reprimido pela disciplina social, inerente às convenções que regem o convívio no espaço de uma sociedade. Essas sanções, no entanto, não valem para o próprio corpo. A descoberta desse território desconhecido encerra uma malha de poder que ainda tem de ser tecida, porquanto o controle materno por muito tempo impossibilita o desbravamento de seus limites. A automutilação, nesse contexto, significa liberdade da inquisição materna, mas, sobretudo poder sobre um objeto vivo, completamente desvinculado da configuração anímica de Erika. Ver o sangue jorrar de suas entranhas lhe serve de prova que ela tem o poder de manipular seu corpo conforme suas vontades, até mesmo ao ponto de estranhá-lo dela mesma: "Era seu próprio corpo, e ainda assim ele lhe é terrivelmente estranho".¹⁷

Ao mesmo tempo que o ato de automutilação implica liberdade e poder, ele também reflete o ódio inconsciente que Erika sente por si mesma. Como a mãe e a sociedade como um todo, o corpo lhe impõe visões de mundo ou necessidades que ela não pode suprir e que a impedem de configurar uma existência liberta dessas premências. A incisão representa, portanto, uma forma de conter suas incursões em seu reino anímico, castigando-o de modo a que deixe de gerir sua existência. Incapaz de integrar as necessidades do corpo na construção de sua identidade pessoal, Erika precisa controlá-lo para que não irrompa constantemente em suas ações e motivações. O que lhe resta é uma massa corporal completamente estranha que insiste em adentrar sua consciência, a despeito das diversas estratégias de supressão.

Esse corpo estranho não cala, e seu poder sobre Erika é muito maior do que esta quer ou pode admitir. A consciência repentina de que o corpo define, em grande parte, sua identidade social e, sobretudo íntima, a desconcerta, especialmente por dar-se conta da temporalidade, ou melhor, do prazo de validade de seu capital físico, necessário para sua encenação social. Até aquele momento as demandas do corpo eram reprimidas por meio de mecanismos autocontroladores e mediante exercícios de disciplina impostos pela mãe. A consciência da deterioração corporal lhe aflora somente com a mudança em seus projetos de identidade pessoal, desencadeada pela presença e pelo interesse inesperado de seu aluno Klemmer. Ao vislumbrar a possibilidade de tecer uma rede de signos que encerra a possibilidade de construir uma identidade íntima inexistente até aquele momento, seu olhar

¹⁷ JELINEK, op. cit., p. 102.

se volta contra seu corpo, apercebendo-se dolorosamente de sua idade relativamente avançada no mercado de troca, se comparada àquela de seu aluno.

Nesse novo estágio de consciência pessoal, o corpo assume uma posição completamente diferente, transformando-se numa nova espécie de inimigo, uma vez que não representa somente um instrumento mediante o qual Erika pode granjear prazer, mas também um empecilho, pois sua deterioração significa uma redução considerável de seu próprio potencial de proporcionar deleite. Nisso, o desejo se transforma num princípio autônomo e rebelde, impassível de ser subordinado às leis da racionalidade. Dessa perspectiva, Erika tem de renunciar seu suposto poder em dois aspectos: ela não controla o desejo que sente nem domina a temporalidade que molda seu corpo, instrumento pelo qual ela pode despendar volúpia. Escrava do desejo e do tempo, ambos vinculados diretamente ao corpo, ela, mais uma vez, compreende que não pode definir sozinha as coordenadas de sua existência, ou melhor, que grande parte delas é definida por princípios que fogem do seu controle.

Esse cenário de subordinação desperta seu ódio, cada vez mais intenso. Se a possibilidade de construir um novo projeto de identidade íntima lhe havia inspirado coragem, a certeza – em parte intuída, em parte conscientemente processada – de sua incapacidade de manter um relacionamento duradouro a afasta ainda mais de seu corpo. Nessa visão, seu sexo não figura como algo essencialmente próprio e inseparável de sua autopercepção, mas como elemento estranho, traiçoeiro e mau, de cujo interior irradiam os primeiros raios de sua deterioração. Essa podridão incontrolável a amedronta, mas, mais que isso, inspira um ódio profundo por interpretar essa estranheza corporal como grande injustiça obrada por algo que detém mais poder que ela, transformando-a em algo que não quer ser.

Com o surgimento do aluno Walter Klemmer na vida de Erika, além do corpo e da mãe tirana, também ele começa a exercitar seu poder sobre ela. Contudo, o ódio que se instala nesse contexto não provém da protagonista, mas sim dele, delineando a identidade desta de uma forma imprevista. Convencido de que pode dominar sua professora, Walter Klemmer se aproxima dela para transformá-la em seu objeto de prazer. A base de seu cerco se dá com a percepção da insegurança e solidão que afloram no comportamento de Erika a despeito da fachada de superioridade e invulnerabilidade. A idade, o dispêndio de atenção e a oferta de uma narração de amor lhe parecem instrumentos suficientes para instalar seus mecanismos de poder e manipular o desejo da professora. Dessa forma, ele inicia suas

incursões, certo de que pode manipulá-la e descartar seus dejetos tão logo tenha alcançado seus objetivos.

O que Walter Klemmer não considera em suas artimanhas é a capacidade de leitura de signos de poder por parte da própria Erika. Quando ela revela seus desejos masoquistas, mostrando, portanto que seus desejos não são manipulados, mas autodirecionados e bastante concretos, Klemmer vê sua construção pessoal ruir, pois tem de atualizar sua imagem e, com ela, a distribuição de signos de poder. Essa tomada de consciência desperta o ódio dele, mostrando-lhe concomitantemente que o que sentia estava longe de ser um sentimento sincero. A queda da máscara, além de exibir com clareza a dimensão de seus sentimentos vis, também implica consequências consideráveis para a construção de identidade de Erika. Esta tem de implorar a Klemmer que atenuie seu ódio e seu ímpeto agressivo para não ver sua representação social em risco. Mais uma vez, Erika tem de subordinar-se ao desejo alheio, desta vez, no entanto, já sem energia vital para sentir ódio e proteger-se dos assédios.

Por fim, todo o ódio que perpassa a narração existencial de Erika acaba extinguindo sua capacidade de construir redes teleológicas, ou seja, estruturas narrativas que, a despeito do jogo de poder e do ódio que dele brota, pudessem instituir uma finalidade independente. Essa deterioração dos signos de finalidade se anuncia com sua incapacidade gradual de ver o crescimento e a regeneração, focando somente na morte, e culmina com a ausência completa de ódio acompanhada por uma tentativa de ferir-se para averiguar a existência de algum sinal vital em si mesma. Com a ruína de seus projetos de identidade, desfalece também sua habilidade de experimentar emoções intensas que corroboram a certeza de suas ações ou sublinham a incongruência entre desejo e realidade. Os signos de poder já não a interessam, porque se encontra existencialmente vazia. Com esse vazio e sua incapacidade de concatenar os signos, também estes perdem sua razão de ser.

Considerações finais

A figuração do ódio se revela como múltipla e complexa: ele está intrincado nas malhas do poder, é modelado pelos signos da cultura e impera sobre as ações que em sua superfície pretendem conformidade com as imposições do espaço social. O ódio não é somente uma reação hormonal, ele encerra uma interpretação da realidade e a subsequente encenação subjetiva no espaço de interação.

Em *Die Klavierspielerin*, o ódio surge no seio da família, onde a mãe

demanda a subordinação completa de sua filha Erika. Para isso, ela busca apropriar-se de seu corpo e de seu desejo, imprimindo no caráter da filha seus princípios de comportamento e seu entendimento de realidade. As tentativas de imposição acabam ocasionando conflitos, pois Erika experimenta necessidades irreconciliáveis com os planos urdidos pela mãe. Seu grito talvez represente a primeira materialização de resistência para esquivar-se dos ataques invasivos e da manipulação materna. Nesse embate, surge o ódio da mãe que depara com uma filha à procura de uma identidade autônoma e com intuito de não mais exercer a função de objeto que reflete, reproduz e confirma os projetos de identidade da mãe. O ódio da filha, por outro lado, se concretiza perante as tentativas da mãe de negar suas necessidades pessoais e impor-lhe uma visão de realidade que não condiz com suas necessidades.

A aceitação pacífica da ocupação do espaço íntimo tem seu término quando da aparição do aluno Klemmer na vida de Erika. Com ele, surgem novas perspectivas de construção identitária que, no entanto, se desfazem tão logo o aluno se apercebe que não pode manipular a professora conforme seus desejos egoístas, provocando dessa forma novas materializações de ódio. Em sua encenação social, Erika acaba repetindo suas experiências primárias em todas suas interações. Em sua função de professora, ela aniquila, como a mãe, o desejo alheio e se vale de diversos mecanismos de controle para garantir a submissão completa, produzindo dessa forma o ódio dos alunos. Essa necessidade de controlar também se patenteia em suas tentativas de destruir o corpo alheio ou de mutilar seu próprio. A automutilação implica liberdade sobre si, mas também ódio do corpo como objeto deteriorado, estranho e inimigo. Com a ruína de sua orientação teleológica também o ódio se esvai, porquanto o embate nas malhas do poder já não a incita a qualquer encenação que lhe pudesse servir como base para a narração pessoal.

Recebido em: 04/07/2016

Aprovado em: 14/09/2016