

O medo, apesar da insegurança

pg 31-41

Dionei Mathias¹

Resumo

Este artigo pretende analisar o papel do medo em três romances da escritora austríaca Elfriede Jelinek. Para isso, se concentrará em sua função nos romances *Die Klavierspielerin* (*A professora de piano*), *Die Ausgesperrten* ('Os Excluídos') e *Die Liebhaberinnen* ('As amantes'), refletindo sobre (1) a ausência inicial de medo, (2) a conexão entre corpo e razão, (3) as estratégias da voz narrativa e, por fim, (4) as rupturas no comportamento da voz narrativa.

Palavras-chave: Elfriede Jelinek; *Die Klavierspielerin* (*A professora de piano*); *Die Ausgesperrten* ('Os Excluídos'); *Die Liebhaberinnen* ('As amantes'); Medo.

FEAR, IN SPITE OF SECURITY

Abstract

This article aims to analyze the role of fear in three novels published by Austrian writer Elfriede Jelinek. For this purpose, it will concentrate on its function in the novels *Die Klavierspielerin* (*The Piano Teacher*), *Die Ausgesperrten* (*Wonderful, Wonderful Times*) e *Die Liebhaberinnen* (*Women as Lovers*), reflecting about (1) the initial absence of fear, (2) the connection between body and mind, (3) the strategies of the narrative voice and, eventually, (4) the ruptures in the behavior of the narrative voice.

Keywords: Elfriede Jelinek; *Die Klavierspielerin* (*The Piano Teacher*); *Die Ausgesperrten* (*Wonderful, Wonderful Times*); *Die Liebhaberinnen* (*Women as Lovers*); Fear.

Introdução

A reflexão sobre a função de emoções na literatura certamente não representa um fenômeno novo. Especialmente, no contexto da teoria da tragédia, mas também da comédia, as emoções tiveram um papel proeminente, não somente no tocante à representação de personagens, mas também no que concerne aos efeitos a serem obtidos no leitor/espectador. Para Aristóteles, a ação representada numa tragédia tem de despertar piedade e temor no espectador para que sua ida ao teatro resulte em catarse (ARISTÓTELES, 2004, p. 43). O espectador passa por um exercício de apreensão de realidade (estética) muito intenso; nisso as emoções o conduzem, ao término da representação, a um novo estado, em que a realidade se apresenta em forma de uma nova visão. Ele deixa o teatro, ou a experiência estética, enriquecido com um alargamento de seus conhecimentos sobre o mundo e o homem.

A recepção posterior dos pensamentos de Aristóteles se caracteriza pela importância que se dá a

¹ Doutorado em Letras (UFPR), professor de Língua e Literaturas Alemãs, na Universidade Federal de Santa Maria. dioneimathias@gmail.com

cada uma dessas emoções. Assim, Corneille prioriza o medo, para que o espectador aprenda a dominar suas paixões (MACHADO, 2006, p. 34), enquanto Lessing dá preferência à compaixão para induzir o público a uma maior empatia com a dor alheia (MACHADO, 2006, p. 39). A emoção ensina, de forma profunda e inesperada, a ver a experiência humana de outro modo.

Também Jelinek - este será o argumento - desperta medo e compaixão em seus leitores, contudo, não para obter sua catarse e, com isso, a purgação dos dejetos emotivos, mas antes a fim de criar uma estética da desconfiança que induza esse leitor a refletir sobre a alteridade demasiado dolorida da experiência humana. Com foco no medo, o artigo se concentrará em sua função nos romances *Die Klavierspielerin* (*A professora de piano*), *Die Ausgesperrten* ('Os Excluídos') e *Die Liebhaberinnen* ('As amantes'), refletindo sobre (1) a ausência inicial de medo, (2) a conexão entre corpo e razão, (3) as estratégias da voz narrativa e, por fim, (4) as rupturas no comportamento da voz narrativa.

As imagens intensas, parcialmente, bastante desconfortáveis suscitam antes de mais nada o desprezo, em forma de riso e escárnio, no leitor. Esse desprezo decorre do comportamento agressivo que as personagens revelam, pois, ininterruptamente, estas buscam encenar sua superioridade social, moral, intelectual, desprezando todos aqueles que não lhes parecem estar a sua altura. Um egoísmo animal e desapiedado está às soltas: a caça por maridos em *Die Liebhaberinnen*, a jactância com conhecimentos em *Die Ausgesperrten* ou as inúmeras tentativas de encenar a superioridade social em *Die Klavierspielerin*. Certamente esse comportamento não suscita a simpatia de um leitor que abomina o egoísmo extremista, e este, de acordo com a lógica social, disciplina e pune com escárnio uma encenação que desrespeita os limites do espaço alheio. Aqui, o leitor poderia muito bem juntar-se à voz narrativa para

confortavelmente engrossar o coro do desprezo. A *hybris* inscrita na encenação de superioridade exageradamente grotesca é punida com desprezo diante da incapacidade de realmente ser superior.

Os elementos cômicos, de fato, perpassam as narrativas. Contudo, ao mais tardar ao final dos romances, quando a família Witkowski, em *Die Ausgesperrten* é aniquilada e as vidas de paula e de Erika, em *Die Liebhaberinnen*, estão, no mínimo, mutiladas, surge a sensação de que algo não está bem. O riso fica na garganta e se transforma em nó. Ao mais tardar, naquele momento, o leitor tem de se questionar se o escárnio, que supunha justo e com o qual se deleitava na certeza de sua superioridade social, moral e intelectual, é, de fato, adequado diante da insuficiência humana que se desvela. Nesse momento, muito provavelmente, sua certeza se fragmenta, dando lugar a uma dúvida que o inquieta ainda mais. Com essa dúvida, inicia-se uma leitura retroativa, atenta às marcas de obliquidade e suscetível para o potencial de significância, presentes não somente no gênero lírico (LARANJEIRA, 2003, p. 83; RIFFATERRE, 1978, p. 17). Nesse novo horizonte de leitura, o leitor pode vislumbrar no lugar da superioridade, o medo, no lugar do escárnio, a compaixão, e no lugar da certeza acerca de sua posição no mundo, a desconfiança de que existe algo que lhe escapa.

A leitura centrada na comicidade propicia a afirmação do locus de superioridade, uma vez que o riso surge sabendo-se em segurança. Uma abordagem arraigada no trágico tem de necessariamente concentrar-se no potencial de empatia, envolvendo o leitor de forma mais intensa. Nesse exercício, reside o grande potencial de reflexão, pois insere o outro no espaço em questão.

A ausência do medo

Da percepção do risco surge o medo. Quando o sujeito se apercebe de que algo ameaça sua integridade física ou anímica, ele reage com

temor, que varia no grau de sua intensidade dependendo da experiência de mundo que o indivíduo acometido possui. Podendo integrar os acontecimentos em sua narração pessoal sem grandes rupturas ou fragmentações, desvanecem os receios que toldam o princípio vital. O desconforto se impõe com a impossibilidade de explicar e, com isso, dominar o entorno ou a realidade. Para evitar essa sensação inquietante, o sujeito aprende a disciplinar a realidade, de modo que esta não o confronte com informações desestabilizadoras. Contudo, o indivíduo não escapa da experiência do medo perante as diversas modalidades de alteridade inerentes à existência humana.

As personagens criadas por Jelinek são figuras extremamente autoconfiantes, seres convictos de que dominam a realidade que as envolve e de que podem se dar ao luxo do desprezo a partir de sua posição superior. Em *A Pianista*, a Senhora Kohut despreza todos aqueles que não possuem uma filha pianista, excepcionalmente genial e obediente como a sua. Erika desdenha seus alunos que, em seus olhos, jamais alcançarão sua maestria. Klemmer, por fim, está embevecido da superioridade de sua juventude, por isso se crê no direito de humilhar a professora. Esse mesmo comportamento pode-se constatar em todas as outras personagens de *Die Ausgesperrten* e *Die Liebhaberinnen*, com variações sociais, mas com uma convicção similar acerca de sua posição segura e definitivamente superior aos outros seres.

Nessa interpretação de mundo, aparentemente não há lugar para o medo. Pelo contrário, o que se desvela diante dos olhos do leitor parece representar muito mais uma contenda de valor social. O diálogo com a realidade se resume a convencer, não, a impor aos outros uma superioridade incontestável. Nessa batalha da representação de superioridade, o medo obviamente tem de ser suprimido a todo custo, porquanto seu reconhecimento implicaria a presença de algo que

questiona a posição acemente defendida perante a sociedade e, sobretudo, diante do foro interior. Nessa lógica do valor, o que vale é o capital, em suas mais diversas formatações, a fim de utilizar esse material simbólico para a encenação social.

Contudo e a despeito dessa convicção aparentemente inabalável, há momentos nos quais a máscara tão orgulhosamente trajada resvala, permitindo que o leitor entreveja a vulnerabilidade tão assiduamente encoberta. Repentina e esporadicamente, o medo se entranha na realidade das personagens, destruindo as certezas representadas com tanta convicção. A dúvida se impõe em sua natureza desconstrutora.

O leitor, no outro lado desse universo de representações, também parte do pressuposto de sua superioridade. Sabendo-se exterior à realidade ficcional e convicto de sua segurança em seu gabinete de leitura, desata a rir das certezas vãs que caracterizam as personagens. Seu riso inicialmente é um riso despreocupado, que, em parte, se transforma em desprezo diante da mesquinhez e arrogância na base de toda interação oriunda das personagens. Contudo, em analogia ao desenvolvimento das figuras, também o leitor em alguns raros momentos se permite um olhar no além da própria máscara para vislumbrar uma realidade imbuída de alteridade, atrelada à experiência da dor. Quando se dá conta do potencial trágico imanente ao descomedimento irrefreável, reconhece a experiência humana imbricada nas palavras instauradoras de imagens. Ao final, diante da destruição da existência representada no universo ficcional, ele refaz sua leitura, distanciando-se da certeza de superioridade para refletir sobre a cegueira que impeliu as figuras a uma visão de mundo completamente errônea, unilateral, trágica. Jelinek parece jogar, na estrutura composicional dos três romances, com essa construção do leitor implícito.

A pergunta que, num primeiro momento, se concentra em encontrar uma resposta para a origem do erro encenado no enredo, passa, em sua aproximação posterior, para o plano da complexidade da narrativa humana. No melhor dos casos, surge um momento de empatia, em que se reconhece que o erro alheio poderia ser o próprio erro, que a cegueira que arremessou a existência à destruição pode muito bem representar a condição existencial que caracteriza suas próprias ações. No momento da reflexão, a presença do medo paira nas duas esferas, inquietando o leitor, sobretudo, diante da incerteza sobre a propriedade das ações tidas por adequadas. Da certeza vai-se à dúvida, e da dúvida ao receio de não enxergar a alteridade que circunda o espaço da vida.

O corpo e a razão

A cegueira que caracteriza as personagens começa pelo elemento mais vital e berço de toda reflexão: o corpo. “Jelinek escreve com o objetivo de explicar o real do corpo, sua presença excessiva” (WRIGHT, 1993, p. 86). Em seu afã de racionalizar e dominar, os protagonistas jelinekiescos impõem sua superioridade às custas do corpo, disciplinando-o de modo a obedecer, sempre que surge o desejo de utilizá-lo como instrumento de encenação. Nisso, transparece uma surdez absoluta para as necessidades que o corpo quer fazer valer, ignorando metódica e sistematicamente todo impulso que possa evadir-se dos mecanismos de controle. Convictos da primazia da razão, todo movimento partindo do corpo é interpretado a partir da lente da razão. Com isso, muitos sinais que indicam caminhos a serem seguidos pelo indivíduo são suprimidos do processo subjetivo de leitura, forçando as tessituras corporais a se submeterem aos caprichos da razão.

Imbricada na surdez, encontra-se a inabilidade de acessar e encenar o corpo em consonância com os projetos de identidade. Com efeito, estes não

chegam a concretizar-se porque os mecanismos racionais apresentam uma rede de controle de tal forma articulada, que o sujeito da identidade nem sequer logra imaginar uma narrativa que inclua as dimensões corporais em sua totalidade autônoma. Isso não significa que as personagens jelinekiescas não se utilizam de seu corpo como instância vital, liberta dos grilhões da razão. Contudo, toda observância dos personagens para com as necessidades do corpo se dá de modo grotesco, exagerado, desesperado, como se não houvesse possibilidades de integrar o desejo no espaço social em que transita. O que se concretiza com frequência é um projeto de identidade que ignora os desejos íntimos para submeter-se a uma máscara social que viabiliza a narração de superioridade.

Por conseguinte, na maioria dos casos, as personagens sublimam os impulsos vitais por meio de dedicação intelectual (*Die Ausgesperrten*), empenho artístico e profissional (*A Pianista*) ou projeções para o futuro (*Die Liebhaberinnen*), forçando o corpo a rebelar-se. Os raros momentos em que algum personagem permite ao corpo tomar a frente, os movimentos grotescos indicam a culpa que acompanha toda escapadela dos domínios da razão. Os lugares recônditos, a precipitação e, sobretudo, a sordidez que acompanha toda ação que prioriza as necessidades do corpo apontam para a incapacidade de imaginar a mesma ação em seu espaço normal de encenação. Ou seja, acontece algo que a personagem não consegue controlar, concomitantemente desejado e repudiado. Essa contradição lhe exige ainda mais empenho para recobrar a estabilidade momentaneamente perdida.

O medo surge como inquietação raramente consciente de que algo se impõe no além da estruturação de realidade. Tendo em vista que o corpo raramente logra obter o status de instância autônoma, com direitos tão lícitos quanto aqueles impostos pela razão, sua rebeldia tem de emergir do inconsciente em forma de alteridade. Embora

os personagens tentem desesperadamente estruturar tudo que os envolve a fim de não serem confrontados com o desconhecido, o próprio corpo se impõe com tamanha instância, que o indivíduo é impelido a fazer o que normalmente desejaria suprimir. Inscrita no si, existe uma realidade que vai além do processamento de dados e da assimilação racional dos mesmos pelo sujeito. Essa realidade corporal o intimida e o confronta com um desconhecido do qual definitivamente não tem como escapar, o que, por seu turno, implica a espera inquietante pela próxima irrupção que desestabiliza a encenação racionalizada. Assim, quando a pianista Erika Kohut se aproxima do seu corpo, essa aproximação lhe foge do controle:

Era seu próprio corpo, e ainda assim ele lhe é terrivelmente estranho. Ela não tinha pensado nisso antes, que agora já não é mais possível controlar a linha de corte, como se faz quando se está cortando um pedaço de tecido para fazer um vestido, e se pode cortar com uma rodinha ao longo de linhas de três tipos: as pontilhadas, as picotadas ou as picotadas-e-pontilhadas, sempre mantendo o controle e a visão do todo. Primeiro, ELA precisa estancar a hemorragia, e isso a amedronta. A parte inferior do corpo e o medo são seus dois aliados, que sempre surgem juntos unidos por amizade. Se um desses dois amigos entra sem bater em sua cabeça, ela pode ter certeza: o outro não está longe. A mãe pode controlar se, durante a noite, ELA deixa as mãos sobre o cobertor ou não, mas para poder controlar o medo primeiro teve [teria] que abrir o crânio dela com uma talhadeira e extrair o medo pessoalmente (JELINEK, 2011, p. 102).

A exploração do corpo parece não ter a função de conhecê-lo melhor, para conseqüentemente integrá-lo na narração identitária, mas impingir-lhe dor a fim de reprimir suas manifestações vitais indesejadas. Duas entidades se encontram, e nesse embate a instância aparentemente mais forte tenta manter o controle sobre aquilo que ameaça desestruturar a realidade subjetivamente narrada. O corte na carne tem o intuito de indicar que a razão rege absolutamente sobre os domínios do sujeito. Contudo, a incapacidade de conter o sangue e o próprio fato de nem sequer imaginar que o corpo

possa não seguir submissamente os caprichos ditados pelo sujeito, apontam para a realidade em choque, em processo de fragmentação, impondo uma visão de mundo que não existia anteriormente.

A parte inferior do corpo, metonimicamente indicando a sexualidade, e sua inseparabilidade do medo revelam a existência de um mecanismo de controle que inibe a visualização desse território identitário imprescindível. Ele permanece como o outro, em sua concretização exterior, não integrada ao mundo pessoal. A mãe certamente figura como estado totalitário em forma de ditador arbitrário e intransigente, impedindo que a filha Erika sequer toque seu corpo de algum modo que não esteja em consonância com suas ambições de regente absoluto. Essa falta de oportunidades para a socialização e domesticação do desconhecido justamente impelem a professora de piano a deparar com algo que, no fundo, a atemoriza, porquanto ameaça sua concepção de realidade, mas também toda sua narração de identidade encenada no espaço social que exclui a presença do corpo. O medo, portanto, resulta do confronto com o impensável e inexequível, nisso reside um conflito existencial capaz de destruir os discursos que constroem os personagens.

Esse conflito também atormenta as outras personagens do universo jelinekiesco. Isso se revela nas constantes cenas em que o corpo e a sexualidade são abordados de modo conspicuamente sórdido. O sexo da Senhora Kohut, mãe da professora, entra em cena indesejadamente, revelando sua natureza decrépita e putrescente. Em *Die Ausgesperrten*, Anna não hesita em copular com seu colega de aula no banheiro fétido da escola, embora este lhe inspire aversão e asco. Sophie, a colega rica de Anna, imaculada, angelical e aparentemente perfeita, não deseja aproximar-se de Hans, porém o insta a masturbar-se diante de seus olhos, maculando com seu esperma a superfície higienizada de

sua poltrona. Por fim, brigitte e paula, em *Die Liebhaberinnen*, vivenciam sua sexualidade como experiência de repulsa e dor. Para nenhuma dessas personagens, o corpo representa uma fonte legítima de prazer, antes um ser estranho cujos desmandos têm de ser suportados quando não suprimidos pelo policiamento da razão.

A razão, a deusa desse universo macerado, está ininterruptamente engajada em idear novas narrativas que permitam integrar os excessos de alteridade, sem causar fragmentações demasiado visíveis para desconcertar o indivíduo. Contudo, o império do corpo tão diligentemente combatido solapa cada vez mais as bases da defesa racional com seus mecanismos aplicados em construir harmonia e sentido. Se a orientação teleológica individual está fundamentada na crença de que a razão pode factualmente combater qualquer elemento indesejado no espaço subjetivo do indivíduo, a intuição de que ela pode não vencer as investidas do corpo, gera, no mínimo, um desconcerto que tem de ser assimilado de alguma forma pela narração pessoal.

Esse desconcerto, porém, rapidamente se transforma em inquietação, pois ameaça o indivíduo a perder o controle sobre as narrações utilizadas para sua encenação social. As contradições que surgem nessa luta interior pelo poder causam assombro nas diferentes instâncias de interação social, uma vez que originam rupturas significativas de coerência e coesão, produzindo representações pouco convincentes. As narrativas postas em circulação, embora embasadas numa busca constante pelo domínio total, refletem a carência de harmonia entre as exigências minuciosamente planejadas por parte da razão e as imposições cada vez mais gritantes do corpo. Ao não atentar às necessidades deste, a razão perde a chance de domesticar esses impulsos e integrá-los gradualmente em seu esquema de interpretação de realidade. O que resulta desse desencontro é uma encenação que destoa ininterruptamente das

expectativas, ocasionando recusa, por parte dos interlocutores, de aceitar a representação desejada.

O medo se materializa em dois instantes diferentes: num primeiro movimento, ele se torna concreto quando o indivíduo se apercebe de que as interpretações da razão são anuladas pelos impulsos do corpo, indicando-lhe que sua construção teleológica e seus dispositivos de coerência não são suficientemente sólidos para resistir às investidas oriundas de outras instâncias. Num segundo momento, o medo se encarna no encontro social. As inúmeras contradições causadas pela desarmonia entre corpo e razão causam estranhamento nos interlocutores, impelindo-os a questionar a realidade que o outro tenta encenar. Embora negado e presente somente de modo inconsciente, esse medo se revela nas formas grotescas e exageradas das interações. A necessidade premente de convencer o outro de seu ponto de vista indica a importância existencial atribuída à sua própria interpretação de realidade. Logo, o investimento de energia anímica acaba sendo muito maior, uma vez que um fracasso pode implicar a ruína pessoal.

Na esfera da recepção, a função do medo reside em questionar o império da razão, mas também indicar as discrepâncias e insuficiências do corpo. Para dar conta da alteridade que se apossa do sujeito por meio do medo, ele precisa refletir. Nesse exercício de reflexão, reside o potencial de avanço nos conhecimentos sobre o si e sobre o mundo. Ao questionar as certezas, ele tem de reorganizar sua interpretação de realidade, distanciando-se de posições totalizantes e absolutistas que reduzem a complexidade inerente à experiência subjetiva e aos processos de interação social. Diante da experiência estética, o leitor pode vadear pelas coordenadas do medo, se lograr a criação de um horizonte de empatia e divisar insuficiências que caracterizam a concretização da existência humana em sua própria narração existencial e identitária.

A partir dessa imersão, franqueia-se o potencial trágico da cegueira que acomete os personagens, impelindo-o ao questionamento das narrativas demasiado seguras de sua concepção.

Narrador e suas estratégias

Imbricada nesse processo de produção de medo e desencadeamento de reflexão, encontra-se a voz narrativa. Como as personagens em todas suas interações, também a voz narrativa apresenta uma certeza quase que absoluta sobre seu ponto de vista, inibindo por meio da imposição de suas convicções, por vezes, intimidantemente intransigentes, uma visão de realidade que defira daquela proposta por sua instância. Essa certeza lhe permite, em muitas partes, indicar um desprezo que se iguala ao das personagens numa esfera diegética inferior. Sua onisciência e a condescendência com a qual cede o foco às personagens frequentemente servem para ilustrar e destacar o comportamento socialmente desprezível das personagens, revelando a vocação destas para verdadeiros perdedores.

O narrador, em sua situação divina e inatingível, permanece inexorável e desapiedado diante da fraqueza humana. Observador de uma acuidade ímpar, relata com sobriedade o indizível, patenteando ininterruptamente uma realidade que o leitor se propõe obstinadamente a ignorar. Desedificando paulatinamente todas as ficções de bondade e altruísmo, ele mostra a ausência de amor e a onipresença da inveja, do ódio e de outras emoções congêneres nas interações sociais, nas relações afetivas, nas construções teleológicas, enfim, no próprio princípio da percepção.

Aliada ao desprezo geral, a voz narrativa exagera e distorce, concentrando-se em minúcias, não a fim de indicar a importância teleológica atribuída pelas personagens aos elementos narrados, mas para desmascarar um comportamento que a partir de sua visão não merece respeito. Por meio

do discurso indireto livre, a voz narrativa cede a palavra à personagem, com o fito de suscitar a impressão de imparcialidade:

Brigitte treme diante de toda ameixeira, pelo amor de deus, essa aí não vai querer me tirar isso que quase já me pertence, a saber essa árvore, esta, esta e esta! eu te mato se você me tirar minhas futuras árvores frutíferas, que quase já são minhas, se você me tirar minha futura vida, que se chama Heinz, se você me tirar minha futura casa, que se chama Brigitte-e-Heinz, se você me tirar isso tudo então eu te mato, pode acreditar! (JELINEK, 2004, p. 66).

A primeira frase, em discurso direto, porta somente a voz do narrador. Nas frases subsequentes em discurso indireto livre, a voz é híbrida (LAFOUNTAIN, 2010, p. 45), comportando elementos do narrador e da personagem brigitte. Nesse momento, a voz narrativa concede à figura a chance de se caracterizar por ela mesma, sem que uma instância diegética superior se imiscua no processo de representação. Essa imparcialidade conectada a um interesse por objetividade, contudo, é questionável. A voz narrativa factualmente se encontra num degrau superior, não somente em questões de esferas diegéticas, mas também no que concerne ao poder. Munida desse poder, essa voz narrativa pode representar ou deixar de fazê-lo de acordo com suas convicções próprias, sua interpretação de realidade, seu emaranhado de sentido. A banalidade das informações emitidas por brigitte e, sobretudo, o afanco desesperado que imprime às mesmas acabam sendo grotescos, o que caracteriza o comportamento da protagonista que revela por meio de suas falas os valores que guiam sua identidade, mas também a voz narrativa que opta por mostrar o lado menos lisonjeiro das personagens. O narrador, por seu turno, indica, por meio de seu comportamento narrativo, ter certo prazer em representar a baixaza, sordidez e fraqueza das figuras. Contudo, sua encenação procura ininterruptamente destacar sua imparcialidade, arrolando fatos que corroborem

sua intenção de captar a realidade. Neumann (2000 p. 151) a denomina um camaleão que se mantém numa ironia distante, sendo, por vezes, cínica. A realidade narrada, porém, também, nada mais representa que sua interpretação subjetiva, imbuída, por conseguinte, das fraquezas e insuficiências do narrador. Em *Die Ausgesperrten*, a mescla de discursos corrobora esse movimento:

se contra todas as expectativas os gêmeos são convidados para uma festa bacana, eles imediatamente dizem não, a gente não se mistura com esse tipo de gente, pois são diversões bobas, sem-sentido. Mas eles só o dizem porque não sabem dançar e não suportam não poder fazer algo melhor que os outros. Uma renúncia, muitas vezes, é difícil para a juventude, para a idade adulta menos, porque já treinou o renunciar no tempo que passou (JELINEK, 2004, p. 20).

A voz narrativa mostra seu desprezo pelo desejo dos irmãos em querer constantemente superar a todos os outros, num afã doentio. Influenciado pelo narrador, o leitor pode deixar se levar por esse dispositivo emotivo e experimentar sensações similares. Contudo, a situação na qual os irmãos se encontram é um contexto de enorme stress social, pois implica uma possível exclusão. Para dar conta desse conflito que vislumbram, em parte, inconscientemente, utilizam-se do ataque como forma de defesa, ou seja, a autorrepresentação no marco da superioridade. Diante desse panorama, a constatação empática por parte do narrador sobre a juventude em geral, incluindo portanto os irmãos Witkowski soa insuficientemente interessada. Isto é, a despeito da situação delicada e merecedora de solidariedade, a voz narrativa não hesita em expor ininterruptamente os aspectos mais ignominiosos do ser humano.

Em seu caráter de ser onisciente, por conseguinte superior e capaz do indispensável momento de reflexão sobre a pusilanimidade que acompanha a experiência humana, o narrador não cria esse distanciamento, a fim de encenar, ao menos,

alguns laços de empatia. A voz narrativa ataca, expõe de modo exagerado e grotesco a fraqueza, se regozija com a debilidade alheia. Nisso ela se mostra parcial. Embora as personagens, em sua esfera diegética, não possam se dar conta desse comportamento narrativo, o leitor, sim, tem de aperceber-se que essa voz que lhe desvela o enredo é parcial, cuja credibilidade ética é, no mínimo, questionável.

O medo surge diante desse comportamento alheio. A despeito da percepção da fraqueza por parte do outro, seu processo de representação não está arraigado numa ética solidária, reflexiva e empenhada em prestar auxílio ao mais fraco. Pelo contrário, utiliza-se dessa insuficiência, com o fito de enfatizar – possivelmente com o leitor – sua própria superioridade, já que ela, a voz narrativa, não emerge do enredo como um ser invejoso, repleto de ódio e desprovido de amor. Essa política de representação do outro intimida, causa receio, amedronta, especialmente perante o fato de que o sujeito representado não tem a oportunidade de mostrar outros aspectos do si, estando, por conseguinte, à mercê da boa vontade da voz narrativa no que concerne às imagens veiculadas sobre ele.

Nesse processo de representação, a voz narrativa, como instância diegética, não pode ser confundida com a voz da autora, isto é, o cinismo do narrador não representa automaticamente a posição de Jelinek, já que a voz narrativa definitivamente não é confiável. A função dessa voz, na orquestração composicional adotada pela autora, talvez resida em mostrar quão facilmente o leitor poder ser enleado por discursos, sem distanciar-se da voz totalitária que aprendeu a se articular, mas não a usar sua voz incluindo o outro. A voz narrativa detém o poder de falar sobre os outros, de articular verdades, de interpretar o mundo! Esse poder de fala sobre o mundo pode transformar-se num sistema totalitário em que outras verdades aparentemente inexistem. Cabe ao leitor refletir

sobre a fala dos detentores de poder. Nisso, ele pode distanciar-se, questionando se a verdade se limita àquilo que se apresenta, ou simplesmente curvar-se diante daquela interpretação.

Entre aparente imparcialidade, prazer na representação da fraqueza alheia e maldade gritante, a voz narrativa não hesita em verbalizar os desejos mais íntimos, incluindo aqueles que socialmente são menos representáveis. Assim, os detalhes minuciosos aventados pela voz narrativa sobre os interesses eróticos da professora de piano caracterizam a personagem Erika num aspecto central de sua existência, mas também indicam os interesses que o narrador persegue. É questionável se seu interesse primordial reside na representação da hipocrisia social, atentando à discrepância existente entre o maquinário da encenação social e os desejos articulados no espaço privado, ou, se, por outro lado, essa voz narrativa não assume o papel dessa sociedade hipócrita, julgando sem piedade o comportamento alheio, em sua posição privilegiada de instância onisciente. Essa presença contraditória figura em diversas passagens, em que Erika é o foco da atenção:

Erika está planejando entregar-se ao homem em pequenas garfadas. Ele não pode se exceder e deve sempre estar sentindo uma fome aguda por ela. É assim que ela imagina as coisas enquanto está sozinha com sua mãe. Ela se poupa e se desgasta só, a contragosto, depois de ter refletido muito. É avarenta com seu dinheiro. Os trocados de seu corpo meio apodrecido serão contados com avareza à mesa, diante de Klemmer, para que ele pense que ela tem pelo menos o dobro daquilo que está despendendo. Depois do atrevimento da transgressão que cometeu por carta, ela se retraiu totalmente, o que não foi fácil de fazer. Está presa ao cofrinho em forma de porquinho de seu corpo, a esse tumor azulado que ela carrega consigo o tempo todo e que está inchado a ponto de explodir (JELINEK, 2011, p. 270).

Sua encenação social diverge, em diversos aspectos, da caracterização representada pelo narrador. Decerto que não optaria por aventar os detalhes menos lisonjeiros de sua esfera pessoal.

Na passagem citada, Erika figura como pessoa que se detém nas minúcias do seu plano de sedução, a fim de garantir maior êxito em suas empresas, muito consciente de seu corpo putrescente. Novamente, tem de se perguntar se a voz narrativa está reproduzindo os pensamentos da personagem, que plausivelmente pode considerar seu corpo como algo em deterioração e, por conseguinte, desprezível, a despeito de servir-lhe de instrumento de sedução; ou se o narrador está reproduzindo a voz do povo gritando em uníssono todo seu desdém diante de uma mulher, aos seus olhos, já não mais digna dos desejos que alimenta. A escolha de palavras (por exemplo: “Sparschwein – cofrinho em forma de porquinho”) ilustra essa mescla de posições epistemológicas, pois pode refletir tanto uma imagem ideada a partir daquilo que a própria personagem sente como também uma forma de enfatizar ainda mais a desconsideração que surge a partir da visão exterior sobre a aparente sordidez dessa existência. Em ambos os casos, a voz narrativa incute medo, pois suas diretrizes de comportamento estão fundamentadas em outros preceitos que o princípio da solidariedade e da empatia.

Fragmentações e rupturas na voz narrativa

Essa posição de superioridade moral tomada pela voz narrativa é fragmentada em algumas poucas passagens em que parece vislumbrar ela mesma o terror do fracasso humano. Esses momentos de oscilação, em que o feixe seguro do desprezo tremelica, transformam a voz narrativa de tal forma que lhe é possível entrever nas personagens um ser em ruínas:

Ela já chegou num ponto sem volta e não tem mais nada a perder. Que ainda haja algo pela frente, a deixa louca, pois para ela tudo passou, e uma vontade de matar nasce de suas entranhas. Nada mais pode seguir, somente o nada absoluto, no qual não há critérios morais, que esse estudante certamente ainda tem, mesmo sendo aparentemente grosso com sua mulher (JELINEK, 2004, p. 112).

Nessa passagem, o narrador expõe as emoções de Anna, em *Die Ausgesperrten*, quando, estando num bar, um estudante de medicina a manda para casa, depois de tocar uma peça de Chopin à qual dedica um empenho especial. Se há um projeto de identidade em que essa personagem deposita todas suas esperanças, esse projeto é sua carreira de musicista. Essa carreira fundamenta toda sua interpretação de realidade. Confrontada com uma reação inesperada que desconstrói todo seu ser, nada mais lhe resta que um aniquilamento total, porquanto sua rede teleológica também sucumbe às críticas e, sobretudo, ao questionamento de sua vocação. Afeito a um narrador mordaz e desapiedado, essa visão alternativa desconcerta, pois rompe a narração do desprezo.

Passagens semelhantes podem ser encontradas esporadicamente em outras situações: o desespero de Rainer e o subsequente massacre da família, a ruína da professora de piano e sua volta para a ditadura materna, a destruição das esperanças de Paula e sua completa alienação. Todas essas passagens destoam das invectivas que caracterizam a narrativa, pois representam um armistício entre as duas partes que, na verdade, se desconhecem.

Que razões teria a voz narrativa para esse comportamento? De onde surgem esses momentos de empatia e solidariedade com a catástrofe humana desvelada nos atos e comportamentos das personagens? A transição da invectiva imbuída de desprezo para a capacidade de distanciar-se da convicção de superioridade a fim de tomar por alguns instantes a perspectiva do outro e enxergar o mundo a partir dessa posição diferente requer um elemento de coesão ou uma chave que permita adentrar essa interpretação de realidade.

O medo talvez represente o melhor mecanismo para obter esse prodígio, pois ao vislumbrar a possível ameaça de incorrer nos mesmos erros desacelera o ímpeto destrutivo e permite refletir num espaço um pouco mais

livre, um pouco mais distanciado das convicções encarniçadas. Em alguns momentos, a voz narrativa parece experimentar essa sensação de medo, porém, em consonância com sua função e de acordo com a inabilidade recorrente de distanciamento, o narrador não reflete sobre si e seu posicionamento epistemológico. Antes, essa voz se entrega, por meio de seu próprio comportamento narrativo aparentemente imparcial. Jelinek adota esses procedimentos pensadamente.

Como a voz narrativa, o leitor pode inicialmente limitar-se ao desprezo que possivelmente experimenta pela sordidez inscrita no comportamento das personagens e nos desejos que as caracterizam. Contudo, pode também experimentar sensações de desconforto matizadas por um medo inconsciente que surge ao vislumbrar a fraqueza e a limitação do projeto humano. Ao distanciar-se, ao menos parcial e temporariamente, da convicção da superioridade inquestionável da humanidade, da imagem do ser angelical e divino, para inesperadamente sentir os tremores que abalam seus fundamentos, ele, de fato, está diante de uma grande chance de reflexão e revisão de conceitos. Jelinek possibilita, mas não força, o leitor a vislumbrar a alteridade humana, para a partir dessa visão questionar seu posicionamento existencial. Porém, como nas tragédias gregas, o medo surge somente ao cair em terra fértil, disposta a receber e a se questionar. Sem sensibilidade e sem disposição para rever as próprias convicções, não há motivos para temer algo. Pelo contrário, o desprezo pela fraqueza alheia só tende a aumentar.

Considerações finais

O medo surge em forma de alteridade. Esta adentra a experiência das personagens, a despeito da segurança que experimentam em sua posição existencial, e toca o leitor empático ao defrontar-se com o potencial trágico desencadeado pela cegueira

dos protagonistas. A incapacidade de ver ou depreender da realidade outras interpretações está atrelada em grande parte à primazia da razão, em detrimento do corpo. Enquanto as necessidades deste são constantemente negadas e obliteradas do espaço consciente, aquela é privilegiada em inúmeros aspectos. Em forma de inquietação cada vez mais premente, o medo surge como reflexo da rebeldia do corpo, isto é, o sujeito é confrontado com realidades indesejadas e impensadas, que solapam a narração de identidade e a construção teleológica da existência, a despeito do enorme dispêndio de energia investido no controle da imagem.

O medo surge também como reflexo das diferentes modalidades de percepção. Em analogia às personagens, a voz narrativa também está imbuída da certeza de sua superioridade. Com isso, indica com constância o desprezo que experimenta pelas ações grotescas das personagens cuja existência está narrando. Embora tente encenar certa imparcialidade, seus ataques são ininterruptos, representando com isso uma modalidade de percepção que não apresenta qualquer intenção de envolver-se com a realidade do outro, preferindo o desprezo como chance para potencializar sua superioridade. Nesse comportamento, não há tolerância nem solidariedade com a fraqueza alheia, pelo contrário, o que se torna conspícuo é o prazer em desvelar o lado ignominioso do ser, o que por sua vez tem de despertar o medo.

Jelinek parece indicar que a certeza da superioridade pode ser uma falácia que desvia o sujeito de interpretações de realidade mais prováveis e menos doloridas. Isso vale para a esfera das personagens, da voz narrativa e igualmente do leitor. Diante desse panorama, a autora parece buscar dois efeitos diversos: por um lado, a produção do desprezo, enleando dessa forma o leitor e indicando-lhe indiretamente quão facilmente o ser humano se torna vítima de discursos; por outro

lado, a produção de medo, indicando ao leitor a complexidade da realidade e intolerância inscrita no exercício de percepção do outro.

Referências bibliográficas

ARISTOTELES. *Poética*. Tradução: Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2004.

JELINEK, Elfriede. *Die Liebhaberinnen*. Hamburg bei Reinbek: Rowohlt, 2004.

JELINEK, Elfriede. *Die Ausgesperreten*. Hamburg bei Reinbek: Rowohlt, 2004.

JELINEK, Elfriede. *Die Klavierspielerin*. Hamburg bei Reinbek: Rowohlt, 2004.

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

LAFOUNTAIN, Pascale. Heteroglossia and Media Theory in Elfriede Jelinek's *Die Liebhaberinnen*. In: *Modern Austrian Literature*, N° 43 (1), 2010, p. 43-64.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução. Do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 2003.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

NEUMANN, Christian. Wer erzählt den modernen Roman? Eine Betrachtung zu den Verwandlungen der Erzählerfigur in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Elfriede Jelineks *Die Ausgesperreten*. In: *Literatur für Leser*. N° 23.3, 2000, p. 141-158.

RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la Poésie*. Paris: Seuil, 1978.

WRIGHT, Elizabeth. Eine Ästhetik des Ekels: Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: *Text Kritik: Zeitschrift für Literatur*, N° 117, 1993, p. 83-91.

Recebido em: 03 de março de 2017

Aprovado em: 10 de outubro de 2017