

O PRAZER PELA DOR, A DOR PELO PRAZER: SADOMASOQUISMO E PERVERSÃO EM *A PIANISTA*

Erica Schlude Wels*

Resumo: O objetivo do presente artigo é traçar paralelos entre o romance da escritora Elfriede Jelinek, *A pianista* (2011), e aspectos da teoria psicanalítica, notadamente o conceito de sadomasoquismo. A busca do prazer, de natureza libidinal, unida à dor, produto da “pulsão de morte”, caracteriza a professora de piano Erika K., cujo dia a dia é marcado pela tensa relação com a mãe dominadora, o sadismo no cotidiano do Conservatório e com os alunos, além de suas fugas constantes a casas de prostituição e a parques, em busca de atos de voyerismo.

Palavras-chave: Jelinek. Sadomasoquismo. Perversão.

AUTORA E OBRA

■ **N**ascida em 1946, prêmio Nobel de Literatura em 2004, a austríaca Elfriede Jelinek possui uma produção considerável de romances, ensaios e dramas para o teatro, dos quais poucos foram traduzidos para o português brasileiro. Dentre esses, seu título mais conhecido é, sem dúvida, *Die Klavierspielerin* (*A pianista*), lançado originalmente em 1983 e adaptado para o cinema com reconhecimento de público e crítica por Michael Haneke, em 2001, em parte devido à brilhante atuação de Isabelle Hupert. Graças ao sucesso do filme, a obra de Jelinek ganhou novos leitores.

Ao iniciarmos o artigo mencionando o Nobel e o sucesso obtido com *A pianista*, começamos de forma totalmente contrária à postura polêmica da escritora, avessa à mídia e à exploração de sua imagem. No mencionado Nobel de Literatura, premiação maior ao lado de várias outras, recusou-se a participar da cerimônia na capital sueca, afirmando sofrer de “fobia social”. Em seu país natal, Jelinek é marcada por uma escrita de franca crítica social, posicionando-se

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: eswels@letras.ufrj.br

contra a violência, o consumo alienado e, principalmente, a opressão feminina. O estilo é considerado por alguns “pornográfico”, uma vez que retrata a sexualidade das personagens sem retoques ou rodeios.

Polêmicas à parte, o fato de a protagonista, a professora de piano Erika Kohut, ser designada, ao longo da narrativa, “Erika K.”, ou simplesmente “K”, é uma referência a Josef K., de *O processo*, de Franz Kafka, inscrevendo a obra de Jelinek numa vertente de literatura crítica:

A Pianista, assim como a obra de Kafka, trata de inconsciência, submissão absoluta a forças incompreensíveis, tirania e ascetismo, temas recorrentes na literatura de um país que, no pós-guerra, cultivou oficialmente e patrocinou uma imagem de si mesmo construída sobre presumidos valores eternos austríacos, herdados do Império (KRAUSZ, 2011, p. 88).

O romance é considerado o mais autobiográfico da escritora, que, a exemplo da “pianista” de meia-idade, formou-se no Conservatório vienense. A figura do Conservatório reverencia o passado, estereótipo caro à esfera da alta cultura austríaca, remetendo à tradição, ao mesmo tempo que, pelas linhas de Jelinek, denuncia o excesso de nacionalismo e os jogos de poder, tão caros a esse reduto. “Ela diria que a boca do povo é um bom observador, porém *ela não pertence ao povo. Pertence àqueles que dirigem e conduzem o povo*” (JELINEK, 2011, p. 115, grifo nosso).

Na trajetória da professora de música, o estilo da escrita ocupa papel essencial: linguagem crua, de tons naturalistas, irônica, demolidora. No mundo de Erika K., objetos tornam-se animados – como a música que engole; o teclado dedilhado com garras. Isso sem falar no mundo do sexo, em que as pessoas respondem aos seus estímulos como verdadeiros animais irracionais. “Ela é um inseto dentro de uma pedra âmbar, sem tempo, sem idade” (JELINEK, 2011, p. 21). Inseto imobilizado, que já não rasteja ou se agita. Tampouco pode voar para longe. E a música é uma sanguessuga. Ou ELA (grafada com letras maiúsculas) é um “cão farejador”.

Para Zeyringer (apud KRAUSZ, 2011), Jelinek pertence a uma categoria literária típica dessa geração de escritores rebeldes dos anos 1980; o “*anti-Heimatroman*” austríaco (“antirromance patriótico”, em tradução livre), e que oferece uma imagem da desesperança e da ausência de perspectivas da vida austríaca.

O texto é também marcado por uma forte tendência psicológica, detalhista, cujas tintas pesadas denunciam o ser humano como tributário da “pulsão de morte” freudiana, dominado pelas forças nefastas da repetição e da crueldade. Logo, passemos a aspectos da psicanálise, mais precisamente aos conceitos de perversão, sadomasoquismo e sublimação, possíveis guias de leitura.

LEITURAS FREUDIANAS

Lida a partir de suas práticas sexuais, a personagem Erika K. remete ao universo da sexualidade, alicerce que sustenta todo o edifício freudiano. As interrogações de Freud acerca da sexualidade humana se misturam às de outros cientistas do século XIX, mas é com a psicanálise que a noção de sexualidade torna-se uma disposição psíquica universal, configurando a própria essência da atividade humana e libertando-a de um aparato meramente biológico, anatômico e genital.

Nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* ([1905], 1989), além de apresentar suas teses sobre a determinação da sexualidade infantil no psiquismo adulto, Freud demonstra sua visão sobre o que ele chama de “aberrações sexuais”, instituindo a norma heterossexual e a copulação como paradigmas, e demais comportamentos como “desviantes”. Nesse sentido, como nos alerta Foucault (2001), o discurso não se restringe ao uso da linguagem, mas define as possibilidades de verdade de dado momento histórico-social, já que todo saber e, portanto, toda verdade possível envolve relações de poder. O termo “discurso”, no sentido foucaultiano, representa uma produção de saberes que compõem a episteme de uma época.

Arraigado ao pensamento de sua época, o discurso de Freud denuncia limitações no mapeamento dos comportamentos “desviantes”.

Para Freud, a “meta sexual normal” é a união dos genitais no ato da copulação, levando à satisfação temporária da tensão sexual, numa sensação análoga à fome. Nessa trilha que desemboca no encontro genital, *tocar* e *olhar* configuraram-se como “metas intermediárias com o objeto sexual”. Todavia, ao mesmo tempo que institui a norma tradicional como paradigma, relaciona as perversões à vida sexual normal nos seguintes aspectos:

- a) Como *extensões anatômicas* das áreas do corpo denominadas para a união sexual. (Em alemão, *Überschreitungen*, do verbo *überschreiten*, isto é, “transpassar”, “ir além dos limites”.)
- b) Como *permanecimentos* nas relações intermediárias com o objeto sexual, que normalmente seriam percorridas com rapidez no rumo da meta sexual final. (Em alemão, *Verweilungen*, do verbo *verweilen*, ou seja, demorar-se, permanecer.)

Na linha das “extensões”, Freud classifica como “fetichismo” um “substituto inapropriado do objeto sexual”, ou seja, o objeto sexual normal é trocado por outro que guarda relação com ele, mas é totalmente inapropriado para servir à meta sexual normal – geralmente uma parte do corpo como o pé, os cabelos ou um objeto inanimado, como peças do vestuário e roupas íntimas. Para o homem “primitivo”, o fetiche encarnava, justamente, um deus. Vale ressaltar que certo grau de fetichismo existe inclusive no amor normal, sobretudo nos estágios de enamoramento. Na visão de Freud, o patológico se dá quando o fetiche se deprende de determinada pessoa, tornando-se o *único objeto sexual*.

No segundo item, nos “permanecimentos”, encontra-se uma tendência de se fixar nos atos preparatórios e, a partir deles, criar novas metas sexuais que podem assumir o lugar daquela normal. É o caso do *tocar* e do *olhar*. A visão e o toque estão intimamente ligados; a impressão ótica continua sendo o caminho pelo qual a excitação libidinal é despertada com mais frequência. A ocultação do corpo, ou de partes dele, que cresce juntamente com a civilização, é um estímulo permanente a esse sentimento. Contudo, o prazer do olhar torna-se perversão em dois momentos: quando se limita exclusivamente aos genitais, ligando-se à superação do nojo (casos de voyerismo e espectadores das funções excretoras); quando, em vez de preparar, reprime a meta sexual normal. À luz desses aspectos da teoria freudiana acerca das perversões, é evidente o papel que o voyerismo desempenha na complexa personalidade de Erika Kohut. Suas idas a casas de *striptease* e cinemas pornô surpreendem o leitor; o desejo de olhar a mobiliza. “Erika também não deseja nada além de olhar” (JELINEK, 2011, p. 62).

SADISMO E MASOQUISMO

A mais frequente e significativa de todas as perversões é o sadismo/masochismo, como intitulado por Kraft-Ebing (apud FREUD, [1905] 1989). Na leitura de Freud ([1905], 1989), o sadismo encontra raízes no que é normal, pois a sexualidade da maioria dos homens mostra um elemento de agressividade, uma inclinação a subjugar. Já o masochismo abrange as atitudes passivas ante o sexo e o objeto sexual, vinculando a satisfação com o sofrimento da dor física ou psíquica por parte desse objeto. Ele aparece primariamente como uma transformação do sadismo; na verdade, é o prosseguimento deste, mas voltado contra a própria pessoa que toma o lugar do objeto sexual.

Em *A pianista*, após lermos as definições fornecidas por Freud, o perfil sado-masochista de Erika K. é elucidado. Basta pensarmos nos momentos de sadismo explícito no bonde lotado, quando empurra, belisca ou pressiona os passageiros, muitas vezes usando os estojos de instrumentos musicais e a maleta de partituras como armas, e valendo-se da aparência de professora séria e respeitável, escapando incólume da desconfiança alheia. É emblemático que a professora use a própria música como instrumento de dor e tortura; para ela e os demais. Igualmente elucidativa é a passagem em que ela, também na surdina, deposita cacos de vidro no bolso do casaco de uma aluna, causando-lhe ferimentos profundos. Aspectos semelhantes são os cortes na própria pele, com gilete e espelho, no refúgio do banheiro de casa, enquanto se delicia com o sangue que “[...] escorre como quatro riosinhos, numa correnteza impetuosa” (JELINEK, 2011, p. 54). O sadismo também está presente nas relações tensas e contraditórias que estabelece com o jovem aluno talentoso, louro e atlético, Walter Klemmer. O envolvimento termina com a humilhação da mestra diante do aluno, que recua, horrorizado, diante da frieza absoluta de Erika, movida unicamente por seu desejo de se transformar num brinquedo para a crueldade masculina. No estilo de Erika, além da superfície da professora que, masochisticamente, implora por redenção, ela está unida a seu aluno por “um laço de desprezo” (JELINEK, 2011, p. 84).

ANTISSLUBLIMAÇÃO OU AS DISFUNCIONALIDADES DA SUBLIMAÇÃO

Na obra freudiana, o conceito de sublimação é apresentado de forma dispersa, sem um ensaio exclusivamente destinado a sua reflexão. A partir das contribuições de *Triebe und Triebchicksale (A pulsão e seus destinos)*, de 1915, a sublimação é concebida apenas se levarmos em conta o conceito de pulsão, limite entre o psíquico e o somático, passível de diferentes destinos. É uma força (*Drang*) que necessita ser submetida a um trabalho de ligação e simbolização para se inscrever no psiquismo. Sublimar é garantir à pulsão um destino nobre, o qual difere do recalque e do sintoma. A sublimação é também uma forma pessoal de estruturar a realidade, ordenando-a, simbolizando-a.

Normalmente, as atividades artísticas remetem a um possível restabelecimento, à cura, à simbolização da dor por meio da literatura, da música, do desenho, a um ordenamento do caos exterior/interior; por outro lado, tais atividades parecem incapazes de efetuar contenção, atenuar o sofrimento. Entre os artistas que se suicidaram, tal aspecto seria evidente, levando à existência de

disfuncionalidades da sublimação (CARVALHO, 2001). Não se pode afirmar que o indivíduo esteja protegido de perigos internos por meio da sublimação. Logo, mesmo detentora do saber artístico e do conhecimento técnico da música, este mundo sublimatório não canaliza a pulsão da personagem Erika, mas a encerra num circuito antissublimatório ou disfuncional.

Nessa escolha pelo mundo sublimatório da arte, a mãe de Erika, cujo nome não é mencionado uma única vez, tem grande importância. O ideal narcísico materno é que coloca a filha no encaixe da carreira musical. É o ideal da mãe (sobre quem nada se sabe em termos de gosto ou carreira) que transforma a filha única na “pianista”. Descrita com uma ironia corrosiva, a mãe, na visão de Krausz (2011, p. 89), é tanto uma espécie de arquétipo

[...] da mentalidade conservadora da pequena burguesia austríaca [...] quanto a encarnação de um conjunto de valores herdados do século XIX, cujo malogro e cujas consequências desastrosas a romancista se empenha em destacar.

Além da trajetória de Erika K. e sua sexualidade pautada pela dor/prazer, *A pianista* pode ser lido também como um romance sobre mãe e filha. “Erika surgiu, o pai sumiu” (JELINEK, 2011, p. 9). No romance, ambas parecem anacrônicas, só as duas existem e importam, isoladas pelos muros da música – a qual exige dedicação e conhecimento para ser apreciada –, protegidas pelas grossas paredes do lar que a mãe se esforça por manter, enredadas numa relação nuclear e obsessiva que as une num pacto de amor/ódio total.

Inquisidora e pelotão de fuzilamento em uma só pessoa, reconhecida unanimemente pelo Estado e pela família como mãe, ela a põe contra a parede e a obriga a falar. Quer saber por que Erika só está chegando agora, tão tarde, em casa (JELINEK, 2011, p. 9).

Assim, na análise de Julia Kristeva (1989, p. 77), Erika K. encarna o que a autora denomina o “discurso da mulher perversa e frígida”, que mostra o objeto materno introjetado, “eu a tenho dentro de mim”: “ela não me abandona, mas nenhuma outra pessoa pode tomar o seu lugar, sou impenetrável”. Tal mãe imaginada como indispensável, satisfatória, invasora é, por isso mesmo, mortífera. “As duas estão confinadas juntas, sob uma pequena cúpula de vidro” (JELINEK, 2011, p. 21). “Ela nunca poderia submeter-se a um homem, depois de passar tantos anos submissa à mãe” (JELINEK, 2011, p. 20).

[...] ela desvitaliza sua filha e fecha-lhe todas as saídas. Mais ainda, uma vez que é imaginada como alguém que açambarca o gozo que a filha lhe doara, mas sem devolver nada em seu lugar, essa mãe enclausura a mulher frígida numa solidão imaginária, tanto afetiva quanto sensorial (KRISTEVA, 1989, p. 77).

No reino mãe-filha-música, o apartamento, por meio de metáforas, também faz parte desse estranho pacto: o quarto sem portas, a cama de casal na qual ambas dormem, as poltronas em frente à TV, a rotina do dia a dia pontuada pelo horário dos programas televisivos noturnos. A casa, na qual reina a mãe, é o próprio útero materno, símbolo do retorno desejado, mas impossível: “O que Erika mais deseja é penetrar de volta nas entranhas de sua mãe e balançar suavemente no líquido amniótico” (JELINEK, 2011, p. 88).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas diretrizes psicanalíticas aqui utilizadas procuram dar conta da complexidade da personagem de Erika K. Longe do senso comum, a psicanálise nos mostra que uma satisfação consciente pode remeter a uma insatisfação inconsciente, assim como uma insatisfação consciente pode acionar uma satisfação inconsciente. Isto é, são tortos os caminhos do prazer e do desprazer no psiquismo. Na leitura freudiana, justamente “Toda dor, em si, já contém a possibilidade de uma sensação de prazer” (FREUD, [1905] 1989, p. 54). As formas sádica e masoquista se encontram regularmente na mesma pessoa. A diferença residirá no lado mais desenvolvido da perversão – se ativo ou passivo.

Dominada pela mãe, a quem ama tanto quanto odeia, resta à disciplinada e fria professora de piano um elenco de transgressões cotidianas. O prazer na dor, seja na relação com os alunos, com a rigidez da música, nos cortes dos genitais, no voyeurismo; as compras escondidas. Além de ser um painel sobre a sexualidade de Erika K., a obra de Jelinek também é um amargo retrato da relação mãe-filha: “As ordens maternas a atingem como ganchos nas costas” (JELINEK, 2011, p. 18). Nesse mundo de completo estranhamento e crise, longe da sublimação proporcionada pela prática artística, a sexualidade é o terreno em que “o que é mais alto e o que é mais baixo sempre estão ligados da maneira mais íntima”. Como afirma Freud ([1905], 1989, p. 153) nos *Três ensaios* parafraseando Goethe, no prelúdio de *Fausto*, “Do céu através do mundo ao inferno” (“Vom Himmel durch die Welt zur Hölle”).

PLEASURE FOR PAIN, PAIN FOR PLEASURE: SADOMASOCHISM AND PERVERSION IN *THE PIANIST*

Abstract: The objective of this present article is to outline parallels between the novel by Elfriede Jelinek, *The pianist* (2011), and various aspects of psychoanalytic theory especially seen in the concept of Sadomasochism. The pursuit of pleasure, like a libidinal nature, connected with pain, a product of the “*death pulsion*”, all characterizes the piano teacher Erika K. whose day-to-day life is marked by the tense relationship with a dominant mother and also evident by the sadism in the day-to-day at the Conservatory and with her students, besides constant escapes to houses of prostitution and parks in her search of voyeurism acts.

Keywords: Jelinek. Sadomasochism. Perversion.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, A. C. Pulsão e simbolização: os limites da escrita. In: BARTUCCI, G. (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 251-285.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Tradução Laura de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2001.

FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (Obras completas, v. 6).

JELINEK, E. *A pianista*. Tradução Luis S. Krausz. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

KRAUSZ, L. S. A arte da infelicidade: *A pianista*, de Elfriede Jelinek, entre tradição e mass-media. *Pandaemonium*, São Paulo, n. 17, p. 87-102, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/38101/40831>>. Acesso em: 30 out. 2018.

KRISTEVA, J. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

Recebido em março de 2018.

Aprovado em setembro de 2018.