

O prazer pela dor, a dor pelo prazer: sadomasoquismo e perversão em “A Pianista”, de Elfriede Jelinek

Wels, Erica Schlude / Universidade Federal do Rio de Janeiro - schludew@gmail.com

Tipo de trabalho: Comunicação

» *Palavras chaves: Sadomasoquismo - Perversão - Pulsão de Morte*

> **Resumo**

O objetivo da presente comunicação é traçar paralelos entre o romance da escritora austríaca Elfriede Jelinek, “Die Klavierspielerin” (“A Pianista”, 2011), e aspectos da teoria psicanalítica, notadamente o conceito de Sadomasoquismo. Nos “Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade” (1905), Sigmund Freud observa que “o sádico é sempre e ao mesmo tempo um masoquista.” Posteriormente, no artigo “Uma criança é espancada” (1919), Freud insere o papel da fantasia no funcionamento do par sadismo-masoquismo, embora sem modificar sua tese sobre a primazia do Sadismo sobre o Masoquismo. A partir de 1924, Freud postula a existência de um masoquismo originário e erógeno, em referência à Pulsão de Morte, como no “Masoquismo Feminino”: neste, o prazer, de natureza libidinal, une-se à dor, produto da Pulsão de Morte. Tais aspectos caracterizam a protagonista Erika, a professora de piano da obra de Jelinek, cujo dia-a-dia é marcado pela relação com a mãe dominadora e suas fugas constantes às casas de prostituição e a parques, em busca de voyerismo. Quando um jovem estudante do conservatório empenha-se em seduzir Erika, a face da mestre é ainda melhor delineada, na complexidade e desconcerto que o tema em pauta apresenta.

> **Comunicação**

Nascida 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, adaptado para o cinema com reconhecimento de público e crítica por Michael Haneke, em 2001, em parte devido à brilhante atuação de Isabelle Hupert.

Segundo Krausz (2011), 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, pág. 88)

O romance é considerado o mais autobiográfico da escritora; esta formou-se, a exemplo da “Pianista” de meia-idade, 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.**” (grifos nossos) (Jelinek, 2011: 115)

No romance de Jelinek, a posição do narrador oscila entre o afastamento crítico e aproximações que, contudo, nunca chegam ao ponto da identificação. (Krausz, 2011: 92). 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, onde as pessoas respondem aos seus estímulos sexuais como verdadeiros animais irracionais. “Ela é um inseto dentro de uma pedra âmbar, sem tempo, sem idade”. (Jelinek, 2011,: 21) Inseto imobilizado, que já não rasteja ou se agita. 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 desta geração de escritores rebeldes dos anos 1980; o “anti-*Heimatroman*” austríaco, e que oferece uma imagem da desesperança e da ausência de perspectivas da vida austríaca.

O romance 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 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), além de apresentar suas teses sobre a determinação da sexualidade infantil no psiquismo adulto, Freud apresenta sua visão sobre o que ele designa 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 satisfação análoga à fome. Nessa trilha que desemboca no encontro genital, tocar e olhar configuram-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 desprende 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 se torna 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 strip-tease e cinemas pornô surpreendem o leitor; o desejo de olhar a mobiliza. “Erika também não deseja nada além de olhar”. (Jelinek, 2011: 62).

› **Sadismo e Masoquismo**

A mais frequente e significativa de todas as perversões é o sadismo/masoquismo, como intitulado por Kraft-Ebing. Na leitura de Freud (1909), 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 masoquismo abrange as atitudes passivas ante o sexo e objeto sexual, vinculando a satisfação com o sofrimento da dor física o psíquica por parte desse objeto, isto é:

(...) primariamente, talvez apareça regularmente, isto sim, mediante uma transformação do sadismo. Não e senão um prosseguimento do sadismo, voltado contra a própria pessoa, que toma inicialmente o lugar do objeto sexual.

Em “A Pianista”, após lermos as definições fornecidas por Freud, o perfil sadomasoquista 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, 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. Os cortes na sua própria pele, com gilete e espelho, no refúgio do banheiro de casa, enquanto se delicia com o sangue que “ (...) escorre como quatro riozinhos, numa correnteza impetuosa” (Jelinek, 2011: 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, masoquisticamente, implora por redenção, está unida a seu aluno através de “um laço de desprezo”. (Jelinek, 2011: 84)

› ***Antisublimação 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 através 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, 2003). 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, mas sim a encerra num circuito antisublimatório ou disfuncional.

Nessa escolha pelo mundo sublimatório da arte, a mãe, 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: 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.” (pág. 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: 9)

Assim, na análise de Julia Kristeva (1989: 77), Erika K. encarna o que a autora denomina o “discurso da mulher perversa e frígida” (Kristeva, 1989: 77) 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.” (2011: 21) “Ela nunca poderia submeter-se a um homem, depois de passar tantos anos submissa a mãe” (2011: 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 (sem fazer-lhe um filho), essa mãe enclausura a mulher frígida numa solidão imaginária, tanto afetiva quanto sensorial. (Kristeva, 1989: 77)

No reino mãe-filha-música, o apartamento, através 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: 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, justamete “Toda dor, em si, já contém a possibilidade de uma sensação de prazer” (ibid.: 54). As formas sádica e masoquista se encontram regularmente na mesma pessoa. A diferença residira 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.” (ibíd.: 18) Nesse mundo de completo estranhamento e crise, longe da sublimação proporcionada pela prática artística, a sexualidade é o terreno onde “o que é mais alto e o que é mais baixo sempre estão ligados da maneira mais íntima.” Como afirma Freud, nos “Três Ensaios”, parafraseando Goethe, no Prelúdio do Fausto, “Do céu através do mundo ao inferno” (“Vom Himmel durch die Welt zur Hölle”).

Bibliografia

- Freud, S. (2016). *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras.
- Foucault, M. (2001). *A ordem do discurso*. Trad. Laura de Almeida Sampaio. São Paulo, Loyola.
- Jelinek, Elfriede. (2011). *A Pianista*. Trad. de Luis S. Krausz. São Paulo, Tordesilhas.
- Krausz, Luis S. (2011). “A arte da infelicidade: A Pianista, de Elfriede Jelinek, entre tradição e mass-media” em *Pandaemonium Germanicum*, ISSN: 1982-8837. Brasil.
- Kehl, Maria Rita. (2016). *Desdobramentos do feminino: a mulher Freudiana na passagem da modernidade*. São Paulo, Boitempo.
- Kristeva, Julia. (1989). *Sol Negro: Depressão e Melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro, Rocco.