

A Arte da Infelicidade: *A Pianista*, de Elfriede Jelinek, entre tradição e *mass-media*

The Art of Unhappiness: Elfriede Jelinek's *The Pianist* between Tradition and *mass media*

Luis S. Krausz¹

Abstract: The purpose of this article is the contextualization of Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin* within the tradition of social criticism in Austrian literature, to which several authors from the interbellum period belong. After 1945, Austria's literary establishment strove to create social peace by means of the diffusion of a harmonistic ideology. The aim of this ideology was to reestablish a system of values inherited from the Monarchy in the 2nd. Republic and the emergence of a literature of protest and estrangement in Austria in the 1980's can be seen as a reaction against this project of restoration of an anachronistic ideology. The central conflict structuring Jelinek's narrative – a conflict between Erika Kohut, her mother and Walter Klemmer – is here seen as a kind of metaphorical representation of conflicts characteristic of a society divided between its attachment to the glories of a vanished cultural tradition and the unremitting assault of global mass media, structured over parameters that are diametrically opposed to this tradition. At the same time, I attempt to situate specific ways of behavior and *Weltanschauungen* portrayed in this novel within the cultural atmosphere where they emerge, particularly that of the so-called *Österreich Ideologie*, pointing to principles of social conviviality that seem to derive from Habsburg ideology and which remain as partly unconscious and illusory undercurrents in Austrian culture in the 1980's and 1990's.

Key-words: Austrian Literature, Elfriede Jelinek, Franz Kafka, Habsburg Empire

Resumo: Este artigo tem como propósito a contextualização do romance *A Pianista*, de Elfriede Jelinek, no âmbito de uma tradição literária austríaca caracterizada pela visão crítica da sociedade e de seus conflitos, da qual fizeram parte grandes expoentes das letras deste país no período entre-guerras. Se no pós-guerra o *establishment* literário austríaco empenhou-se pelo estabelecimento de um consenso social por meio da difusão de uma ideologia harmonística, que visava reinstaurar elementos da sociedade habsburga na 2^a. República, o ressurgimento de uma literatura de rebeldia e estranhamento na Áustria da década de 1980 pode ser compreendido como uma reação a este projeto de restauração de um ideário anacrônico. Neste sentido, a confrontação, em *A Pianista*, entre Erika Kohut, sua mãe e Walter Klemmer pode ser uma representação metafórica de conflitos próprios de uma sociedade dividida entre o apego às

¹Professor de Literatura Hebraica e Judaica da FFLCH/USP; São Paulo/SP, Brasil. Autor de *Rituais Crepusculares: Joseph Roth e a Nostalgia Austro-Judaica* (Edusp 2007). E-mail: lkrausz@uol.com.br

glórias de uma tradição cultural que se deseja preservar e o assédio permanente de uma *mass-media* globalizada e estruturada sobre parâmetros que estão em oposição diametral a esta tradição. Ao mesmo tempo, busca-se contextualizar as visões de mundo e formas de comportamento representadas no romance no âmbito da chamada *Österreich Ideologie*, onde surgem como princípios de convívio social herdados da ideologia habsburga, e que permanecem como substratos parcialmente anacrônicos e parcialmente ilusórios na cultura austríaca dos anos 1980.

Palavras-chave: Literatura austríaca, Elfriede Jelinek, Franz Kafka, Império Habsburgo

Zusammenfassung: Der Ziel dieses Artikels ist die Kontextualisierung von Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* innerhalb einer kritischen Tradition der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts, zu welcher fast alle bedeutenden Autoren dieses Landes in den 20er. und 30er. Jahren irgendwie gehören. Nach 1945 gelang es dem österreichischen literarischen Establishment eine harmonistische Ideologie durchzusetzen, die alle gesellschaftliche Gegensätze durch eine eskapistische Tendenz und eine Rückkehr zu Elemente der habsburgische Ideologie ersetzen. Die Protest-Literatur der 1980er. kann als Reaktion gegen diese sogenannte *Österreich Ideologie* verstanden werden. *Die Klavierspielerin* scheint auf einem Konflikt strukturiert zu sein und dieser Konflikt zeichnet sich als Opposition zwischen einer festen Beziehung zur österreichischen Vergangenheit, ins besondere zur vergangenen Musiktradition einerseits, und dem ständigen Einfluss der globalisierten *Mass-media* andererseits. Erika Kohut, ihre Mutter und Walter Klemmer, die Protagonisten des Romans, können daher als Sinnbilder verschiedener Weltanschauungen gedeutet werden, die zwischen den Trümmern der Ideologie der verschollenen Doppelmonarchie und der Integration in der globalisierten Welt schwanken. Dadurch können sie auch als bedeutende Symbole der österreichischen Gesellschaft unserer Zeit verstanden werden

Stichwörter: Österreichische Literatur, Elfriede Jelinek, Franz Kafka, Doppelmonarchie

1. Entre o sublime e o perverso

Não será por mero acaso que Erika Kohut, a protagonista do romance *A Pianista*, da escritora austríaca Elfriede Jelinek, muitas vezes seja designada ao longo da narrativa como Erika K., ou simplesmente K: esta nomenclatura faz uma referência quase explícita a Kafka, por meio da personagem Josef K., de *O Processo*, mas esta é só uma entre as várias referências à tradição cultural e literária da Monarquia habsburga e da Primeira República austríaca, e em especial a uma vertente de literatura crítica que tem sua origem neste âmbito, que perpassam este romance inquietante e perturbador como um todo.

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. Neste que é o mais autobiográfico dos romances de Jelinek, conta-se a história de uma professora de piano de meia-idade, de um conservatório vienense (a autora também se formou num conservatório), presa às ambições pequeno-burguesas de uma mãe de origem humilde, que sonhava com a carreira de grande solista internacional para sua filha. Esta mãe talvez possa ser vista como uma encarnação do afã de conexão da ideologia austríaca hegemônica do pós-guerra com o passado habsburgo do país, numa visão de sociedade harmonística que abafava o passado do austro-fascismo e do nazismo tanto quanto os conflitos sociais próprios da sociedade do pós-guerra.

Assim, o ideário conservador da mãe, preocupada, sobretudo, com a adaptação dela e da filha a uma realidade social e política percebida como imutável, e para quem tudo neste mundo poderá correr bem se forem respeitadas as virtudes da obediência, da decência e da diligência, conforma-se aos princípios constitutivos daquilo que os críticos da literatura austríaca dos anos 1980, e em especial Klaus ZEYRINGER (1992: 25), denominam de *Österreich Ideologie*, uma reconstrução tardia e anacrônica, promovida pela literatura conservadora da Áustria dos anos 1950 e 1960, do ideário dominante sob a Monarquia dos Habsburgos. Este ideário, no âmbito do qual se renuncia a todas as ambições políticas e fáusticas em troca da entrega a um hedonismo familiar que tem como valores máximos a boa vida, as refeições opulentas, a boa música e o convívio com a natureza, é também uma tentativa de ressurreição do mito habsburgo, concebido por Cláudio MAGRIS (2000).

O que se pressupõe neste âmbito é o total enquadramento do indivíduo dentro de uma sociedade que aspira à perfeição por meio do abafamento dos conflitos, e cuja célula-mãe é a família nuclear, onde necessariamente deve imperar a harmonia. Tal enquadramento pretende-se como uma continuação, no pós-guerra, das realidades constitutivas da Áustria pré-1918, mas seus conceitos fundamentais chocam-se, de maneira frontal, com a emergência, na década de 1980, de uma discussão cada vez mais intensa em torno do papel desempenhado pelos austríacos sob o nazismo, um tema espinhoso que põe em xeque este confortável continuísmo, assim como se choca com o

caráter cada vez mais individualista das sociedades ocidentais mundializadas do fim do século XX, em que os prazeres compartilhados por um grupo e as próprias identidades grupais dão lugar, cada vez mais, ao particularismo e à atomização das corporações e grupos sociais.

Este choque parece criar a matéria de base deste romance de estranhamento, onde se encontram presentes, de um lado, o abafamento de tudo o que possa por em xeque o consenso tacitamente aceito pela sociedade, e de outro, as forças centrífugas próprias da cultura de massas do século XX, que ameaçam os valores da *Österreich Ideologie* e seu projeto de ressurreição e continuidade.

A mãe, cujo nome não é mencionado uma vez sequer nas páginas do romance, é, então, uma espécie de arquétipo da mentalidade conservadora da pequena burguesia austríaca, convicta da validade da ideologia hegemônica, que convenientemente ignora os conflitos da sociedade tanto quanto seu passado imediato, e que Elfriede Jelinek descreve com ironia demolidora. Mas esta mãe é também a encarnação de um conjunto de valores herdados do século XIX, cujo malogro e cujas consequências desastrosas a romancista se empenha em destacar, fazendo deles, e do próprio *establishment* cultural vienense, reconstruído no pós-guerra com base em parâmetros recuperados do Império, figuras museológicas, aparentemente incompatíveis com as realidades do mundo contemporâneo, e que talvez de há muito já devessem ter sido recolhidas de circulação.

Exceto que, como parece não existir nada de sólido ou confiável para substituí-los, esses valores e parâmetros continuam a estruturar, com a força irresistível dos mitos, a vida social de personagens do fim do século XX, carentes de outras mitologias plausíveis, já que a cultura de massas do século XX é apresentada pela autora de maneira talvez ainda menos palatável do que estes resquícios e escombros do século anterior.

Assim, o território percorrido pelos personagens de *A Pianista*, Erika Kohut, sua mãe e seu aluno Walter Klemmer, está limitado pelos escombros e as relíquias de um Império já inexistente, cujos valores permanecem no cerne da ideologia conservadora e do *establishment* cultural de um Estado que, segundo Robert MENASSE (1997: 14), estabeleceu como tarefa, nos anos 1950 e 1960, “a conservação e manutenção de sua grande herança cultural para assim tornar-se um museu republicano da Monarquia

Habsburga” (minha tradução). E está limitado, também, pelas aporias de uma subcultura de massas dionisíaca e hedonista, que desemboca na banalização e no nada.

Ainda segundo MENASSE (1997: 14), nos anos do pós-guerra, que são os anos de formação de Elfriede Jelinek e estão representados no romance, “queria-se possuir novamente uma literatura própria, austríaca, e esta deveria ostentar suas raízes no que é austríaco, o que naturalmente dirige o olhar ao passado, à ‘velha Áustria’. Cultuava-se, então, aqueles escritores que conheceram o *Kaiser*, ou pelo menos conheceram Karl Kraus, e que podiam ser considerados como os herdeiros, inventariantes e continuadores da tradição austríaca” (minha tradução).

Tratava-se, pois, de construir através da literatura, e de implementar, por meio de uma *praxis* política da conciliação na 2ª. República, “uma nova mitologia do Estado que consistisse de uma plethora de retrospectivas” (GEYERHOFER *apud* MENASSE, 1997: 40).

Este esforço museológico empreendido no pós-guerra, no sentido da recriação desta plethora de retrospectivas, e o anacronismo associado a estes símbolos, são representados no romance pelo conservatório, ícone da reverência ao passado que estrutura a alta cultura musical austríaca, ao mesmo tempo em que a autora se empenha em destacar o caráter xenófobo, argentário e mesmo protofascista que aos poucos se assenhora deste *establishment* que a autora questiona e critica. A cultura que faz de Viena “a cidade da música” é representada como uma sucessão cansativa e infundável de clichês desgastados, de chavões cinzentos e a cada tanto mais privados de significado e de originalidade, como simulacros mortos de uma cultura extinta, cuja função não fosse além do escapismo e da obliteração do passado recente, numa metáfora demolidora da própria *Österreich Ideologie*.

Jelinek trata, igualmente, do assédio e da corrupção exercidos pela cultura de massas das últimas décadas do século XX, com sua ênfase sobre a sexualidade, o corpo e a juventude – e faz desta cultura de massas objetos de ironia e desprezo, destacando seu caráter raso e privado de substância. A fragmentação do indivíduo e a reificação do corpo são levados a uma espécie de paroxismo nas práticas sexuais masoquistas e auto-mutilantes de Erika Kohut, para quem o prazer sexual está diretamente associado ao sofrimento e à tortura.

O dilaceramento e a fragmentação da personagem, a repulsa por si mesma e o auto-erotismo, assim, aparecem como sintomas do processo de alienação do indivíduo, e de seu auto-sacrifício no altar-mor de uma ordem social e política percebida como inamovível, da qual a mãe é representante, e contra a qual Erika tenta, em vão, rebelar-se.

Neste sentido, é possível uma aproximação entre a prosa de Elfriede Jelinek e a literatura de Kafka, já que ambas têm como tema comum a alienação, o dilaceramento e a impotência do eu, representados também, literariamente, por meio de um distanciamento infranqueável entre o narrador e o que é narrado. A total ausência de empatia, a inexistência de soluções positivas para os conflitos apresentados e, finalmente, a absoluta impossibilidade de uma identificação, em termos favoráveis, entre o leitor e os personagens, inevitavelmente retratados sob uma ótica grotesca, perpassam a narrativa de Jelinek do começo ao fim, como ocorre na obra de Kafka.

E, no entanto, a posição do narrador, suas perspectivas e sua relação com o que é narrado, diferem em Jelinek e em Kafka. Se em Kafka o narrador permanece sempre equidistante dos personagens, descrevendo com neutralidade e objetividade as mais estranhas peripécias de percursos envoltos em mistério e sofrimento, como o de Josef K. de *O Processo*, por exemplo, mas sem jamais envolver-se com o que é narrado, no romance de Jelinek a posição do narrador oscila entre o afastamento crítico e aproximações que, contudo, nunca chegam ao ponto da identificação.

Se há, em Jelinek, uma instância narrativa muito mais matizada do que na postura monolítica do narrador kafkiano, ainda assim pode-se classificar *A Pianista*, tanto quanto *O Processo*, como romances de estranhamento e de ceticismo – contrapartidas amargas e cinzentas do *Bildungsroman* oitocentista, com seu credo no desenvolvimento e no progresso.

O mundo de estranhamento que Elfriede Jelinek desenha é um mundo em crise e, sobretudo, um mundo sombrio e sem horizontes, cindido entre o apego às mitologias de um passado convenientemente ressuscitado, mas cujas virtudes e vitalidade se desvaneceram, de um lado, e a platitude espiritual do consumismo e da sociedade de prazeres fáceis, da mídia de massas, das lojas de departamentos, das *sex-shops* e dos cinemas pornográficos, de outro.

O universo de Erika K., delimitado por estes dois extremos, é, na verdade, um beco sem saída e como tal pode ser visto também como uma metáfora das próprias aporias ideológicas da Áustria dos anos 1980, discutidas por ZEYRINGER (1992). Segundo Norbert WEBER (*apud* ZEYRINGER, 1992: 15), a busca de uma identidade própria pela Áustria no pós-guerra levou à criação da chamada *Österreich Ideologie* no âmbito de uma literatura caracterizada pelo escapismo, pela “renúncia à política de tom neo-biedermeier, numa literatura de caráter boêmio, apolítico, artificial” (GREINER, 1976 *apud* ZEYRINGER, 1992: 16), que retoma a tradição da literatura habsburga e seu projeto no sentido de uma “sublimação de uma sociedade concreta e de sua transformação num mundo lendário pitoresco, seguro e bem ordenado.” (MAGRIS, 2000: 9) (minhas traduções).

Porém, em paralelo a esta tradição do escapismo e da resignação, que de certa forma pretende retomar, na literatura, um sistema de valores e uma estética próprias do Império, de maneira a criar, no pós-guerra, uma continuidade com o velho, há também uma vigorosa vertente crítica na literatura austríaca, que começa com Minna Kautsky no século XIX, passa por Franz Kafka, por Veza Canetti e outros expoentes do expressionismo na década de 1930 e ressurge com o chamado grupo de escritores de Graz, ao qual pertence Elfriede Jelinek, nos anos 1980.

É no âmbito desta vertente, mais ou menos marginalizada pelos diferentes *establishments* literários, que se insere a confrontação desta autora e de outros membros do seu círculo de escritores rebeldes dos anos 1980, com a política austríaca no pós-guerra. Assim, se a *Österreich Ideologie*, promovida e patrocinada pelo Estado, está associada à absolvição das culpas do nazismo e serve a interesses políticos, a literatura que questiona tais interesses – como a de Elfriede Jelinek – é deixada de fora deste *establishment*, assim como foram marginalizados, em seus tempos, Minna Kautsky, Franz Kafka ou Veza Canetti.

A rebeldia dos autores dos anos 1980, portanto, traz à tona aquilo que os conservadores se empenhavam em ocultar para preservar uma continuidade ficcional entre o presente e os “valores eternos” da Áustria, sumarizados por WEISS (1981, *apud* ZEYRINGER, 1992: 25) como “a herança católico-barroca, imperial-supranacional; o sentido de meta-história; a ligação com a morte; a estabilidade; a moderação tomística; o equilíbrio dos opostos; a recusa à dialética, ao extremismo e ao fáustico; a aversão à

violência e ao afã por mudanças; o sentido do antigo no sentido da permanência de uma origem sempre presente.” (minha tradução)

ZEYRINGER fala, também, de uma categoria literária típica desta geração de escritores rebeldes dos anos 1980, que é o “anti-*Heimatroman*” austríaco, e que oferece uma imagem da desesperança e da ausência de perspectivas da vida austríaca, em oposição ao idílio austríaco cultivado pela *Österreich Ideologie*, em enredos cujos anti-heróis são também “arquivistas da dor” em busca da libertação de uma educação opressiva – o que também corresponde muito precisamente ao que é apresentado ao longo da narrativa de *A Pianista*.

Assim, se Kafka pode ser compreendido como um rebelde no âmbito da sociedade absorvente e opressiva de seu tempo, Elfriede Jelinek pode ser vista como uma autora que se revolta contra a tentativa artificial de ressurreição, reinstauração e manutenção, no pós-guerra, daqueles valores fundantes da sociedade empedernida em que Kafka viveu, empreendida pela *Österreich Ideologie*.

Neste sentido, os tropeços e os conflitos insolúveis que marcam a trajetória de Erika Kohut, representada no romance, poderiam ser vistos como sinais dos solavancos e dos descompassos decorrentes de passagens acidentadas entre os mundos diferentes e divergentes pelos quais ela trafega, mundos estes que vivem lado a lado, em Viena, mas que não se comunicam entre si. E a incomunicabilidade, como os quartos sem portas a que a autora alude quando fala do desejo de obediência de Erika Kohut, é outro desses temas caros a Kafka, retomado neste romance, como na metáfora que se segue:

[...] esta vida própria desejada pela filha deverá desembocar no auge da mais completa obediência concebível, até que se abra uma viela minúscula e estreita, uma viela onde mal e mal uma pessoa consegue passar, através da qual ela será conduzida. Um vigia lhe indicará o caminho. Paredes lisas, altas cuidadosamente polidas, à direita e à esquerda, sem ramificações laterais nem corredores, sem nichos nem cavidades, apenas um único caminho estreito, por meio do qual ela terá que alcançar a outra extremidade. Em algum lugar, ela ainda não sabe onde, aguarda-a uma paisagem de inverno, que se estende ao longe, uma paisagem onde não há nenhum castelo para salvá-la, e para o qual nenhum caminho largo conduz. Ou talvez não haja nada além de um quarto sem porta a aguardá-la, 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. Nesta vastidão infinita, ou nesta estreiteza exígua e sem portão, o animal vai se sentir bem amedrontado, diante de um outro animal ainda maior... (JELINEK, 2008: 108) (minha tradução).

A representação de condições existenciais por meio de imagens e, especialmente, por meio de metáforas arquitetônicas como a de um quarto sem porta é um recurso estético típico de Kafka a que Elfriede Jelinek aqui recorre de maneira explícita, chegando quase ao ponto da citação literal. Não será outro o motivo pelo qual, logo ao término desta passagem, pela primeira vez no romance Erika Kohut é denominada Erika K., como o protagonista de *O Processo*, Josef K., passando, a partir daí, a ser chamada desta maneira por mais três vezes nesta primeira parte do livro.

Os destinos possíveis do caminho estreito que Erika K. é obrigada a percorrer podem desembocar numa vasta paisagem de inverno, totalmente deserta, ou num quarto sem porta. Mas, seja qual for o destino, o que a aguarda ali é “o auge da mais completa obediência concebível”, isto é, a submissão total, o esmagamento da vontade, a obliteração da individualidade e de todos os desejos que definem esta individualidade.

Como os personagens kafkianos, Erika K. não enxerga as forças que a dominam e por isto mesmo não tem como descortinar um horizonte possível, para além do domínio absoluto exercido por estas forças. Seu olhar está contido por viseiras impenetráveis, que a levam a experimentar a vida de maneira patética: seus sofrimentos e castigos lhe são inexplicáveis e a culminação de sua tragédia é a decorrência inadiável da ação dessas forças constitutivas da realidade em que vive, que se põem em movimento à sua revelia, e que determinam seus descaminhos por meio de seu movimento inexorável.

A alienação e a incapacidade para a liberdade, assim, são, outra vez como em Kafka, os elementos determinantes da real condição existencial de Erika. O esmagamento, seja ele pelo peso de uma tradição em escombros, cujo sentido parece ter se esgotado e que, a partir de agora, parece funcionar apenas como um camisa de força, seja ele pela banalização e por uma sexualidade de caráter destrutivo, é o seu destino inescapável e neste sentido ela se torna não apenas uma personagem kafkiana, mas também uma personagem que se insere numa longa tradição cultural da *Mitteleuropa*, à qual o próprio Kafka se refere.

Esta é a tradição que trata da vida humana sob um regime sócio-político e cultural no qual, para usar as palavras W. G. SEBALD (2008: 288), se construiu “um mundo encerrado na razão, e regulamentado até as mais ínfimas instâncias”. Este mundo ideal, supostamente destinado a durar para sempre, do josefinismo e do

despotismo esclarecido dos habsburgos, que supostamente retorna do passado no âmbito da *Österreich Ideologie*, é o substrato do qual floresce e contra o qual se revolta toda a literatura austríaca de caráter crítico, a partir das últimas décadas do século XIX tanto quanto na década de 1980. Pois é também um mundo cujas longas sombras ainda se projetam sobre a Áustria no fim do século XX, segundo Elfriede Jelinek sugere ao retratar, em *A Pianista*, a persistência opressiva desta ideologia anacrônica.

2. Valores em crise

Um aspecto ubíquo na literatura austríaca crítica da primeira parte do século XX que Elfriede Jelinek retoma tardiamente nesta narrativa é o tema da crise de valores, que ocupa um lugar central na obra de importantes escritores da Áustria do período entre-guerras: Robert Musil, Stefan Zweig, Joseph Roth, Artur Schnitzler, Franz Werfel, David Vogel, Veza e Elias Canetti, autores de filiações estéticas e ideológicas divergentes, e frequentemente incompatíveis, que se dividem entre a nostalgia pelo mundo desaparecido e às vezes idealizado da monarquia, a revolta ante o autoritarismo burocrático, a esperança dos projetos políticos redencionistas e o desespero característico do expressionismo austro-alemão, todos criaram suas obras – ou ao menos uma parte importante de suas obras – a partir deste tema que, sete ou oito décadas mais tarde, ressurgiu neste romance de Elfriede Jelinek, assim como nas obras de outros escritores que se revoltam contra a *Österreich Ideologie*, dentre os quais podem ser citados os nomes de Thomas Bernhard, Peter Handke e Ingeborg Bachmann.

Em *A Pianista* trata-se, como em Kafka, da inexistência de sistemas de valores aceitáveis, e das consequências nefastas de tal inexistência, que acaba por precipitar os personagens numa vida de automatismos e os torna semelhantes a marionetes à mercê de forças que eles não são capazes de compreender e muito menos de controlar.

Submetendo-se aos desejos da mãe, e ao mesmo tempo assediada, permanentemente, pelos impulsos de sua própria sexualidade, que se projetam sobre os ícones contemporâneos das competições esportivas e da pornografia, Erika oblitera, já desde o início de sua adolescência, sua vida instintiva, porque a mãe considera que estes

elementos representam, além de um visível desperdício de tempo e de energia, ameaças à integridade dos esforços artísticos que, segundo seus planos, deverão desembocar numa carreira internacional de prestígio, conforme um modelo de sublimação característico do Império.

Tendo atingido a meia-idade sem alcançar os resultados traçados nos planos maternos, restam a Erika Kohut a carreira de docente no Conservatório Municipal de Viena e a nêmesis de seus impulsos obliterados. São estes os dois elementos determinantes de sua existência que se alternam, de maneira desastrosa, como os desencadeantes da dramática trajetória aqui apresentada, e vão traçando os descaminhos e a intensidade da tragédia particular da protagonista, que culmina numa espécie de martírio final pelas ruas de Viena, uma espécie de Paixão contemporânea.

A tragédia particular de Erika Kohut parece, pois, exemplar de um conflito mais amplo, que certamente a envolve, mas que também envolve um segmento bem mais amplo da sociedade e da cultura em que ela trafega e existe. Dividida entre universos incompatíveis e irreconciliáveis, Erika é, como tantos personagens de romances austríacos do século XX, uma personagem frágil e neurótica: os dois aspectos que dominam sua existência – a carreira profissional voltada para a sublimidade e a sexualidade reprimida – só sobrevivem um à custa da obliteração do outro e revezam-se no papel preponderante ao longo do desenrolar do romance, fazendo a personagem gravitar, permanentemente, entre duas formas distintas e complementares de sofrimento, que têm em comum o uso constante da violência no sentido de garantir a sujeição do indivíduo a forças maiores do que ele mesmo.

Assim, na trajetória de Erika encontram-se, de um lado, sua busca por uma pureza quase angelical, e por isto mesmo inalcançável, no âmbito da música que tenta, sem sucesso, obliterar, ainda que momentaneamente, a vida corporal e instintiva. E de outro lado, o mergulho numa sexualidade exacerbada e enfurecida que tenta, igualmente sem sucesso, obliterar, ainda que momentaneamente, sua identidade e posição social de artista e professora, por meio de práticas como o masoquismo e a automutilação. Determinam-se, assim, os dois caminhos sem saída que a personagem percorre e que só a conduzem ao não-lugar do vazio existencial e da aporia.

3. Entre obliteração e revolta

O que se passa no plano individual e familiar de Erika é também, de alguma maneira, o que se passa no plano da cultura onde ela existe. E o que a mãe representa para Erika é também o que representa, metaforicamente, no ambiente e no consenso cultural onde surgem e vivem as personagens de *A Pianista*.

A mãe, e tudo o que ela traduz em termos ideológicos e filosóficos, ainda que de maneira residual e deturpada, é uma personagem em xeque. E a cultura conservadora, de caráter museológico da *Österreich Ideologie*, encerrada nos contornos solenes de instituições veneráveis como o Conservatório, sobrevive, parcialmente desfigurada, e por vezes até reduzida ao *kitsch*, porque resiste, de alguma maneira ao assédio da vulgaridade e da banalidade da cultura de massas do século XX, que nela introduz brechas cada vez mais profundas, mas que, por sua vez, são ignoradas ou assimiladas por esta alta cultura.

Assim como não há, na intimidade de Erika, uma solução de compromisso viável entre a sublimidade e a sexualidade, entre os seus desejos e os valores culturais representados pela *Österreich Ideologie*, também não há compatibilidade entre o conservadorismo musical e a cultura de massas. São esferas que não se comunicam, que vivem às turras, e cujos conflitos já não podem mais ser abafados, não obstante os esforços da ideologia hegemônica.

A falta de originalidade do universo cultural em que Erika existe, preso a um conservadorismo paralisante, parece dever-se ao fato de suas energias criativas serem tragadas pelo abismo da cisão entre o apego a um passado de glórias extintas – como Schubert, Mozart e Beethoven – e a resistência ao ataque incessante da *mass media* e de seus representantes, que tomam formas mutantes, mas vão cercando e sitiando, cada vez mais, o território consagrado e mumificado da alta cultura.

A ótica e a estética de Elfriede Jelinek derivam, portanto, de uma tradição literária de revolta e de insubmissão cujo objetivo não é aplacar, encantar ou edificar, mas antes revirar os cantos escuros da consciência, incomodar e, por meio do mais absoluto desconforto, gerar uma perplexidade que, por sua vez, se propõe ao leitor como um espelho do mundo em que ele mesmo vive.

Os escombros que se precipitam sobre Erika K. são, de um lado, as máscaras mortuárias de Schumann e de Beethoven, que ornamentam as paredes das salas de aula do Conservatório e, de outro, os resquícios da domesticidade e da interioridade cultuadas pelo *Biedermeier*, reeditados no pós-guerra como o reverso da moeda do reino da ordem e da regulamentação, e que se encontram no apartamento da mãe, na forma de móveis que foram herdados dos avós, de refeições opulentas que são compartilhadas quase que em segredo só pelas duas, de reserva ante todas as formas de vida social e de austeridade em todos os aspectos da vida. E, sobretudo da desconfiança com relação a tudo o que seja jovem – ou pareça sê-lo.

Submetendo-se ao peso desses resíduos de uma maneira que chega às raias do masoquismo, Erika Kohut encarna, de maneira trágica e anacrônica, as virtudes habsburgas da obediência, inspiradas na noção medieval de aceitação do destino que cabe a cada um como um reflexo de uma ordem cósmica e que, segundo Cláudio MAGRIS, são a essência da identidade segundo o mito habsburgo. Conforme demonstra MENASSE, (1977), a dimensão ideológica das primeiras décadas de existência da Segunda República emerge na forma de uma ideologia harmonística ingênua, baseada nos princípios da parceria e paridade social, que funciona como uma instância que resolve efetivamente os conflitos de classes sociais, e que evita, deliberadamente, “a tematização de muitos problemas sérios em numerosos âmbitos, estimulando de maneira considerável uma tendência já existente à despolitização” (CHALOUPEK/SVOBODA *apud* MENASSE, 1997: 25) (minha tradução). É neste sentido que se fala de uma “estética da parceria social” como a primeira marca registrada da literatura austríaca desde o “mito habsburgo” de MAGRIS (2000). Conforme MAGRIS (2000: 122), espera-se do súdito habsburgo “o autossacrifício, ou seja, o sacrifício daquele individualismo dinâmico, em troca do qual ele recebe a paz segura e a percepção de uma harmonia religiosa. Sua individualidade pode manifestar-se exclusivamente no universo da fantasia e do prazer, ou seja, na esfera musical de sua alma, enquanto que no âmbito ético e político ele é apenas uma criança confiante, uma pedra na grande pirâmide” (minha tradução), e a tendência à harmonística na *Österreich Ideologie* é também uma tentativa de reedição do mito habsburgo.

A mãe de Erika Kohut pretende fazer de sua filha uma criança confiante, uma pedra na grande pirâmide de suas formas de pensar herdadas de uma e outra era. E o

meio de expressão adequado a esta pedra é, justamente, a música dos outros tempos, que Erika cultivava no Conservatório e que é o único conteúdo considerado aceitável pela mãe para a vida da filha.

Se, na visão de MAGRIS, esta música exerceu, no passado, um papel extremamente importante como uma espécie de contrapeso e de compensação pelas restrições sufocantes que cercavam o súdito habsburgo por todos os lados, agora, no cenário de uma sociedade ocidental contemporânea aqui desenhada por Elfriede Jelinek, todos esses constrangimentos se afrouxaram consideravelmente. É por causa deste afrouxamento que a vida de Erika Kohut se torna uma anomalia: ela se orienta por princípios anacrônicos, impostos por sua mãe, e permanece inconsciente do fato de que “a esfera musical da alma” também adquiriu, nos novos tempos, um novo significado social e mesmo existencial para os cidadãos, tornando-se, ele mesmo, um sucedâneo da burocracia cinzenta que dominava a vida sob o Império em vez de um antídoto livre e alegre para esta mesma burocracia.

No âmbito habsburgo, existe um caráter mitológico nesta ânsia por submissão e por enquadramento dentro da lógica de um sistema que, supostamente, assegurará a felicidade de todos em troca da frustração dos impulsos de cada um, e em que os cidadãos devem buscar e conservar os lugares que lhes cabem no âmbito de uma ordem que transcende não só ao indivíduo, mas ao próprio tempo. Nas palavras de Stefan ZWEIG (1961: 15), “tudo, neste vasto Império, permanecia firmemente instalado em seu lugar inamovível e no lugar mais elevado estava o grisalho Kaiser. Mas se ele viesse a morrer, sabia-se (ou imaginava-se) que um outro viria e nada haveria de mudar nesta ordem bem calculada.” (minha tradução)

Este mesmo anseio por ordem, e, sobretudo, por uma hierarquia definida e definitiva, parece governar a vida bem regrada da professora do Conservatório, cujos movimentos pontuais de sua casa à instituição de ensino e de lá de volta à casa são meticolosa e implacavelmente controlados pela mãe, como uma força inexorável contra a qual Erika tenta se revoltar ocasionalmente para logo arrepender-se de sua revolta e voltar a colocar-se sob a proteção das suas asas.

O significado social e cultural da música, que outrora contrabalançava os excessos de racionalidade de um mundo construído sobre a burocracia e voltado para o imobilismo, portanto, inverteu-se de maneira diametral: agora é a própria música, como

mostra Jelinek – ou ao menos o *establishment* musical – que sucumbe sob o peso daquilo que antes deveria contrabalançar e torna-se, ele mesmo, uma última instância remanescente do imobilismo que a cultura de massas do fim do século XX ameaça destruir.

Se a própria Erika busca combater este peso morto que a oprime noite e dia, por meio de suas escapadelas sexuais, o caráter libertador destas suas insurreições ocasionais não chega a realizar-se: como o bom súdito habsburgo que abdica de seus desejos e de seus impulsos pessoais em favor da manutenção de uma ordem sacrossanta, Erika submete-se à força das convenções encarnadas pela mãe e pelo Conservatório. Suas transgressões, portanto, têm o caráter de movimentos incompletos e frustrados e a vitória, ao final, cabe aos poderes estabelecidos – e nunca aos sublevados.

Erika retoma, de maneira exacerbada, e mesmo depravada e degenerada, toda a tradição da sublimação e toda a cultura religiosa, monástica e mística da cristandade medieval, uma corrente subterrânea da cultura austro-habsburga que se contrapõe e ainda resiste, como um último bastião, ao caráter carnal e literal da cultura de massas do século XX. “Em seu íntimo, ela sente um desejo intenso de obedecer,” conta-nos a narradora sobre esta professora que luta como uma leoa contra si mesma, que se volta sobre a obra de Bach e de outros compositores com os restos pouco convincentes de uma distante devoção e que, “em suas aulas, destrói as vontades individuais de seus alunos, uma depois da outra” (JELINEK, 2008:105) (minha tradução).

Não será por simples acaso que o termo “masoquismo” tenha sido criado no âmbito do Império Habsburgo, como uma derivação do nome do escritor Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), com sua bem conhecida predileção por mulheres cruéis e dominadoras. Ainda segundo MAGRIS, (2000: 191), Sacher-Masoch era, “exatamente, a corporificação da fidelidade habsburga e de seu ideal supranacional.” Assim, a deformidade de Erika torna-se uma espécie de encarnação tardia daquele “*sacrificium nationis* sobre o qual repousava o trono de Franz Joseph” (MAGRIS, 2000:192), enquanto que o caráter puramente sexual desta deformidade é apenas o emblema e o lado mais evidentemente visível do desejo e do destino de submissão e de vitimização que marca a existência desta personagem como um todo.

Erika, assim, transita nos limites de uma espécie de sacerdócio artístico que transfere, para a esfera profana e para o mundo moderno, remanescentes fragmentados

da tradição do ascetismo cristão medieval tanto quanto da própria burocracia austro-húngara. Uma parcela significativa do estranhamento, das contradições e do patético que são a matéria de base deste romance decorre, precisamente, das incompatibilidades entre os parâmetros desses universos díspares por onde Erika transita com as realidades do fim do século XX.

O mundo onde ela vive os ideais herdados pela mãe, e nela inculcidos a ferro e a fogo, e o mundo concreto onde se desenrola sua existência são universos díspares, que vivem às turras, lado a lado, não apenas no seio da pequena família Kohut, formada só por mãe e filha, mas na própria sociedade austríaca como um todo. Entre o mundo de fora e o mundo de dentro não há portas e janelas: apenas a solidão de “um quarto sem porta a aguardá-la, 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.” (JELINEK, 2008: 108) (minha tradução).

O conflito de gerações e culturas, em *A Pianista*, parece traduzir a crise de identidade de um país dividido entre os resquícios a cada tanto mais esfarrapados das glórias de outrora, e o temor paralisante ante o vazio da dissolução no *maelstrom* das mídias e das culturas de massa. É neste sentido que *A Pianista* se encaixa numa linhagem das letras austríacas cuja origem remonta ao declínio do reinado do *Kaiser Franz Joseph*.

Referências bibliográficas

- JELINEK, Elfriede. *Die Klavierspielerin*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2008.
- KAFKA, Franz. *Der Prozess*. Berlim, Fischer Verlag, 1953.
- _____. *O Desaparecido ou Amerika*. (tradução de Susana Kampff Lages). São Paulo, Editora 34, 2003.
- MAGRIS, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Viena, Paul Zsolnay Verlag, 2000.
- MENASSE, R. *Überbau und Underground*. Suhrkamp Taschenbuchverlag, Frankfurt, 1997
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 2008, p. 288
- ZEYRINGER, K. *Innerlichkeit und Öffentlichkeit*. Francke Verlag, Tübingen, 1992
- ZWEIG, Stefan. *Die Welt von gestern*. Detmold, Bertelsmann, 1961.

Recebido em 04/02/2011

Aprovado em 22/04/2011