

**“Eu escrevo, caso alguém se interesse”
A mulher e a artista na peça “Sombra”, de
Elfriede Jelinek**

**“I write, should anyone be interested”
Woman and the woman artist in Elfriede Jelinek’s
“Shadow”**

*Artur Sartori Kon*¹

Resumo

A partir de uma análise da peça *Sombra (Eurídice diz) [Schatten (Eurydike sagt)]*, 2011), o ensaio busca apresentar a dramaturgia feminista da escritora austríaca Elfriede Jelinek, laureada com o Prêmio Nobel de Literatura em 2004, mas ainda pouco conhecida no meio teatral brasileiro. Posicionando-se com um aparente pessimismo quanto à possibilidade real de uma superação da atual dominação masculina, a autora desenvolve uma política estética ao mesmo tempo idiossincrática e radical, um feminismo contraintuitivo que merece espaço nas discussões atuais sobre as possibilidades de uma cena não-falocêntrica.

Palavras-chave: Teatro feminista; Elfriede Jelinek; dramaturgia contemporânea; teatro pós-dramático; estética e política.

Abstract

Starting from an analysis of the play *Shadow (Eurydice says) [Schatten (Eurydike sagt)]*, 2011), the essay seeks to present the feminist playwriting of Austrian writer Elfriede Jelinek, winner of the 2004 Nobel Prize for Literature, but still little known in Brazilian theater. Positioning herself with an apparent pessimism as to the real possibility of overcoming the current masculine domination, the author develops an aesthetic politics which is at the same time idiosyncratic and radical, a counterintuitive feminism that deserves space in the current discussions on the possibilities of a non-phallocentric scene.

Keywords: Feminist theatre, Elfriede Jelinek, contemporary playwriting; post-dramatic theatre; aesthetics and politics.

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Pesquisador contratado através do processo nº 2017/04905-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). arturskon@gmail.com

[...] Orfeu
 Cujos violão é a vida da cidade
 E cuja fala, como o vento à flor
 Despetala as mulheres
 (Vinícius de Moraes)

Intensa e absorta — em se virar pra trás —
 E já separada — Eurydice caminha
 (Sophia de Mello Breyner Andresen)

Em um momento como o atual – em que as relações entre estética e política trazem para o centro de suas preocupações e manifestações uma série de lutas sociais ligadas ao que se chamou de questões “identitárias”, ou melhor dizendo, às perspectivas de inclusão e reconhecimento de grupos sociais oprimidos e invisibilizados, localizáveis a partir de marcadores sociais como gênero, raça ou etnia, sexualidade, nacionalidade etc. (para além da classe social, mais tradicionalmente discutida) – parece estranho que a obra dramática de Elfriede Jelinek (Mürzzuschlag, Áustria, 1946-) ainda não tenha merecido a devida atenção nas discussões brasileiras sobre as artes cênicas e a estética teatral, bem como no campo da produção cênica e mesmo da tradução de peças e do mercado editorial (no Brasil, apenas dois de seus romances foram publicados, e nenhum dos textos para teatro). Se hoje vemos uma intensa tentativa de resgatar do esquecimento, entre outros, artistas mulheres, encenadoras, escritoras, dramaturgas e autoras de modo geral, o que justificaria o fato de a austríaca, laureada com o Prêmio Nobel de Literatura em 2004 e sem dúvida um dos principais nomes da dramaturgia mundial², permanecer praticamente desconhecida em nosso país? Para tentar responder a uma pergunta tão capciosa, gostaríamos de propor neste ensaio uma introdução à dramaturgia de Jelinek, e particularmente ao seu peculiar feminismo, a partir de uma análise do texto *Sombra (Eurídice diz)*, de 2012 (Jelinek, 2015a)³.

A peça parece particularmente propícia para essa tarefa, em primeiro lugar por retomar diversos temas presentes na produção dramática da autora desde seu início. De fato, há muitas continuidades no modo de representar em cena a situação da mulher desde o primeiro texto escrito por Jelinek para o teatro, *O que aconteceu depois que Nora deixou seu marido, ou Pilares das Sociedades*, de 1979 (Jelinek, 2013a). Como já se percebe desde o título, não se trata de criar uma ficção original que apresente a problemática em questão, mas sim de desenvolver criticamente aquilo que já estava presente em um material previamente dado, o mito de Orfeu e Eurídice no caso que vamos investigar aqui, e naquele a clássica peça *Casa de Bonecas*. Essa posição crítica da escritora austríaca sempre se manifesta acidamente na forma de um questionamento da repetição dos papéis femininos ao longo da cultura ocidental (repetição que *constrói* o gênero, de acordo com a teoria da performatividade de Judith Butler) e de um ceticismo em relação às supostas conquistas históricas dos movimentos feministas. Em *O que aconteceu...*, trata-se de imaginar o que teria

² Na falta de critérios objetivos para uma tal afirmação, citemos os frequentes prêmios e encenações para suas peças nos principais teatros alemães e mundiais e pelos principais diretores, além do interesse teórico que elas despertaram em diversos importantes pesquisadores da área.

³ A peça encontra-se inteiramente disponível no site da autora (www.elfriedejelinek.com), como diversos outros textos seus. Todas as citações dessa obra aqui apresentadas foram tiradas dessa fonte, onde não consta número de páginas, e traduzidas por nós, e por isso a partir de agora evitaremos a repetição exaustiva dessa indicação nas referências à peça, apresentando apenas o original alemão em notas de rodapé.

acontecido após a suposta libertação da protagonista de Ibsen ao final do texto de partida, quais teriam sido as condições de sua vida sem um homem. Tomando como modelo o drama épico de Brecht (já então de certo modo canônico na dramaturgia de língua alemã), Jelinek mostra uma Nora que deve batalhar para ganhar a vida, devendo escolher entre o trabalho duro e mal remunerado em uma indústria têxtil e uma única possibilidade de subir de vida: seduzir um empresário. Seguindo este segundo caminho, a personagem vê-se sujeita aos caprichos do Capital (em um momento de crise, uma vez que Jelinek escolhe ambientar a peça nos anos anteriores à ascensão do fascismo), que acabam levando-a de volta aos braços do primeiro marido, situação agora marcada pela amargura e pelo ódio mútuo.

Já na segunda peça escrita pela autora, *Clara S., tragédia musical* (id., 2013b), de 1982, surge uma figura fundamental para a sua poética, e que também encontramos em *Sombra: a mulher artista*, mais especificamente a mulher que abdica de sua carreira de artista em prol do homem, considerado o verdadeiro gênio. Ali, Jelinek partia do caso real de Clara Schumann, pianista e compositora romântica obnubilada pela fama do marido Robert Schumann, retratado na peça como um moribundo sem capacidade para criar nada, jogando a família em dificuldades financeiras. A peça não seguia mais a forma épica brechtiana, assumindo antes um caráter grotesco e uma violência por vezes delirante, como em um pesadelo. Essa estética será radicalizada em *Doença ou Mulheres Modernas* (id., 2013c), de 1984, em que as mulheres só podem se realizar como mortas-vivas (outro tema constante na obra da austríaca), no caso vampiras lésbicas que juntas buscam destruir suas vidas anteriores à morte, marcadas pelo domínio patriarcal. Elas o fazem devorando os filhos de uma (em uma ação sangrenta ao mesmo tempo horrível e cômica) e tentando matar seus homens (o marido de uma delas e o noivo da outra); esta segunda parte do plano é frustrada pelo fato de os homens, na peça, *não terem sangue para ser bebido*. Esse estranho fato (e que permanece inexplicado) dá a vantagem para eles, que ao final conseguem aniquilar de vez as suas mulheres monstruosas.

Doença está no limite da forma dramática. A experimentação de Jelinek com a escrita, seu uso intensivo de citações e jogos de linguagem, leva a peça a quase não se sustentar, demolindo as categorias tradicionais de fábula, personagem, ação. Importa menos o desenrolar da intriga ou o confronto entre as figuras, e mais o discurso fortemente imagético que elas apresentam, aquilo que é falado através delas. Talvez por isso essa seja, de fato, a última peça escrita por Jelinek que ainda se poderia chamar de drama. A partir de 1988, com a publicação de *Wolken.Heim* (Jelinek, 2015b), seus textos para o teatro assumem a forma de *superfícies de linguagem* (*Sprachflächen*), enormes blocos de escrita para serem ditos em cena, mas sem necessariamente indicar quem fala ou o que acontece, de modo que à primeira vista nada nos indica que se tratam de obras para serem encenadas (exceto o fato de a autora assim as classificar). Se há rubricas, elas dizem mais respeito à composição cênica do que a uma situação ficcional; se há figuras (quando há), suas vozes se confundem entre si e com a da própria autora; em todo caso, não as vemos agir e viver, mas apenas falar. É o que vemos em uma obra como *A donzela e a morte – Dramas de princesas* (id., 2012), ciclo de cinco peças curtas em que Jelinek dá voz a figuras de contos de fadas (Branca de Neve, Bela Adormecida), ópera (Rosamunda, de Schubert) e da vida real

(a primeira-dama Jackie Kennedy e as poetisas Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann), discorrendo sobre a impossibilidade para a mulher de apenas *viver*, de ultrapassar o estágio preliminar da existência e alcançar a maturidade (tornar-se rainha, deixando pra trás a infantilização própria à posição de princesa), lamentando sua inescapável condição de *morta-viva* ou *morta em vida*. Essa condição será também tema de *Sombra (Eurídice diz)*, mas ali com um inédito caráter *propositivo* que faz da peça um caso propício para desvendar a posição política e poética de Jelinek.

A mulher como sombra

Assim começa o texto, sem nenhuma rubrica ou indicação da personagem que fala (exceto por aquela presente no subtítulo):

Eu não sei o que é que está aí, deslizando por mim de cima pra baixo, não, parece mais vir de baixo e ir subindo, agora já alcançou o calcanhar, o joelho? Algo mole, esguio, deslizando como um fio de água, na verdade é até lisonjeiro. Sim, agora! Algo penetra aí, dói, alguma coisa se abriu em mim, o que foi isso, estou sendo completamente aberta com vocês: eu não sei. Deslizou para dentro de mim, fiquei com calor, um momento, tenho a sensação de que tenho que me livrar de algum peso, as roupas? Alguma coisa está escorrendo, talvez eu não vá mais poder trabalhar no fogão e no meu manuscrito recém-começado, que antes saiu de mim tão facilmente. Sim. Talvez tudo estivesse fácil demais. Minha escrita também escorre, é a minha sensação, sabem, já o meu marido canta. Ele corre com uma trilha sonora só dele. Isso o tornou famoso. Antes de ele começar a cantar o silêncio era algo grandioso, algo sagrado, agora ele não existe mais, com a sua voz ele trespassou o silêncio e o aniquilou. Eu fiquei quieta. Eu escrevo, caso alguém se interesse.⁴

A desorientação que a leitura do trecho pode provocar – espelhando, ademais, aquela que a própria voz que aí fala exprime – é própria à dramaturgia de Jelinek, pouco afeita a explicações e didatismos, colocando diretamente em jogo os materiais de que se alimenta sem muitas mediações. No caso, trata-se de referência ao célebre mito de Orfeu e Eurídice, especificamente à versão dele narrada nas *Metamorfoses* de Ovídio⁵, cujo décimo livro abre com esse episódio:

[...] quando, acompanhada
de um grupo de Náiades, a recém-casada passeava na relva,
picada por uma víbora, caiu morta. Depois de o cantor
de Ródope a chorar à luz do dia, para não deixar
de tentar as sombras também, ousa descer ao Estige [...].
(Ovídio, 2017, p. 527)

A peça, portanto, também abre com Eurídice morta pela víbora, que ao mesmo

⁴ "Ich weiß nicht, was gleitet da an mir herunter, nein, es scheint eher von unten zu kommen und sich hinaufzuarbeiten, hat es jetzt die Ferse schon erreicht, das Knie? Etwas Weiches, Dünnes, rinnsalhaft Gleitendes, eigentlich Schmeichelndes. Ja, jetzt! Da dringt etwas ein, tut weh, irgendwas hat sich geöffnet in mir, was war das, ich bin ganz offen zu Ihnen: Ich weiß es nicht. Es ist in mich hineingeglitten, mir wird heiß, Moment, habe das Gefühl, ich muß etwas Ballast abwerfen, Kleidung? Da rinnt etwas, vielleicht werde ich nicht mehr am Herd und nicht mehr an meinem frisch angefangenen Manuskript arbeiten können, das vorhin noch so glatt aus mir hervorgekommen ist. Ja. Vielleicht ging alles zu glatt. Mein Schreiben, das rinnt wohl auch, so empfinde ich es, wissen Sie, mein Mann hingegen singt. Auf seinem eigenen Soundtrack eilt er dahin. Das hat ihn berühmt gemacht. Bevor er zu singen begonnen hat, war die Stille etwas Großes, etwas Heiliges, jetzt gibt es sie nicht mehr, mit seiner Stimme hat er die Stille durchdrungen und sie vernichtet. Ich bin stiller geliebt. Ich schreibe, wen interessiert."

⁵ Ao final da peça, como lhe é habitual, Jelinek fornece a lista das fontes de suas abundantes citações.

tempo desliza e penetra, fluida e fálica. Essa duplicidade se desdobra no casal mítico, transformado por Jelinek em casal de artistas: ele o cantor que trespassa o silêncio, ela a poeta que cala enquanto seu texto escorre como veneno ou secreção ("um líquido sai da minha caneta, escorre para a folha branca de papel, estou vazando"⁶). Para Gitta Honegger (2017, p. 68), Eurídice "diz", como está no título, mas "não fala, como fazem os homens com tanta autoridade segura de si"; eles "podem fazer assim porque isso lhes foi concedido", e se Orfeu canta isso seria "outra maneira de falar em voz alta em contraste com ter algo a dizer, o que também pode ser feito silenciosamente na escrita". A mulher escreve para ninguém, ou "caso alguém se interesse"; ele acumula uma legião de fãs graças ao poder de sua voz⁷. Ela tem consciência da limitação de sua arte frente à cultura *pop* representada pelo marido: "em comparação eu sou Nada, eu bem que também tento escrever um pouco, mas enfim, não funciona"⁸.

Salta aos olhos, na leitura da peça, o desprezo com que a voz enunciadora criada por Jelinek descreve as *groupies* que rodeiam seu marido, sem nenhuma empatia por suas semelhantes, nenhuma "sororidade"; é uma descrição francamente desagradável do desejo que "já está pingando e escorrendo e babando de milhares de fendas escancaradas de meninas, ávidas como garras de caranguejo, sempre abrindo e fechando"⁹. Essa aversão de Eurídice pelas fãs também pode ser lida como inveja, seja do sucesso alcançado pelo marido ou das próprias garotas, já que "comparadas a mim, essas garotas, que eu desprezo, são de fato ricas, pelo menos elas têm sua luxúria puxando seus membros, elas sentem algo, elas querem algo, elas se viram em direção à luz que é o cantor, enquanto eu não posso me virar"¹⁰. Sabrina Weinzettl (2016, p. 10-11) vê as "*groupies* presas ao corpo" como "cúmplices do patriarcado" que "querem ser objeto, fazem de si mesmas objeto de certo modo, à medida que se integram à ordem"¹¹. De todo modo, parece haver aí algo de intencionalmente grosseiro e impalatável, como se Jelinek fizesse questão de não corresponder a uma posição feminista adequada, limpa, esterilizada, insistindo em não reduzir sua obra ao discurso "correto" e já conhecido.

Diante da própria morte, Eurídice se pergunta:

Agora me torno sombra, ou permaneço como sou e na verdade perco a sombra? Não, eu perfaço a sombra, eu faço um pouco de sombra e eu me desfaço em sombras. Eu fico tonta e me livro de algo, um peso morto. Então. Eu achava que tinha me livrado de algo, e de repente sou eu mesma o que foi jogado fora e que tem que ficar pra trás.¹²

⁶ "Aus meinem Rohr tritt Flüssigkeit aus, es fließt auf ein weißes Blatt Papier, ich rinne aus."

⁷ Como enfatiza o professor de letras clássicas Charles Segal (1989, p. 15), "Orfeu é o poeta oral por excelência", cujo mito fala de seu "efeito sobre as bestas selvagens, as pedras e as árvores" espelhando para o mundo natural "a resposta mimética que uma plateia oral sente na situação da performance pelo cantor oral criativo".

⁸ "[...] ich bin ja ein Nichts dagegen, versuche halt auch, ein wenig zu schreiben, aber bitte, es geht nicht".

⁹ "[...] die brauchen ihre Wünsche nicht zu äußern, weil es aus tausenden klaffenden Mädchenspalten, gierig wie Krebscheren, immer auf und zu, auf und zu".

¹⁰ "Gegen mich sind die Mädels, die ich verachte, doch reich, die haben wenigstens ihre Gier, die an ihren Gliedern zieht, die spüren was, die wollen was, die drehen sich nach dem Licht, das der Sänger ist, während ich mich nicht drehen kann".

¹¹ Weinzettl (2016) cita uma entrevista de Jelinek em que ela caracteriza essa integração como traição: "E ainda somos traídas por aquelas que na verdade deveriam nos apoiar nessas coisas, seja pelas *girlies* ou pelas jornalistas. Que uma parte das mulheres sejam cúmplices, frequentemente por livre e espontânea vontade, também é desmotivante".

¹² "Werde ich jetzt Schatten, oder bleibe ich, wie ich bin, und gebe vielmehr den Schatten her? Nein, ich erbege den Schatten, ich erbege ein Stück Schatten, und ich erbege mich den Schatten. Ich bekomme einen Schwindel im Kopf und werfe etwas ab, totes Gewicht. So. Ich dachte, ich hätte etwas abgeworfen, und auf einmal bin ich selbst das Abgeworfene, das zurückbleiben muß."

Mas, surpreendentemente, a morte, esse livrar-se de si própria, do próprio corpo e da própria vida, não parece ser uma mudança tão ruim para a Eurídice de Jelinek, talvez porque não se apresente como uma mudança tão grande assim: "Então eu morro, mas não me importo, de todo modo já estou morta"¹³, e "eu nunca tive uma existência sólida, sempre dependi dele, do cantor, pra tudo, também financeiramente"¹⁴, ou ainda "éramos feitas de sombras mesmo enquanto ainda vivíamos, só nunca percebemos"¹⁵. Ela prefere agora "finalmente estar quieta", ou ainda "ser uma imagem"¹⁶. Se, como vimos a partir das peças anteriores de Jelinek, a condição feminina é igualada a uma morte em vida, morrer não será visto como uma tragédia; se a mulher já é a sombra do homem, tornar-se de fato uma sombra pode ser sua libertação.

Eurídice só tem um motivo para se queixar por perder o corpo, qual seja, não poder mais usar roupas: "Eu só me apeguei de fato a essas roupas, interessada em moda, sempre"¹⁷. Seu lamento é também uma confissão: "Oh, meus lindos vestidos, eu colecionei tantos, um vício? Compradora compulsiva? Consumista viciada? Sim, um vício"¹⁸. A obsessão pelas mercadorias de luxo do mundo da moda poderia indicar um defeito ou fraqueza da personagem, como interpreta Anja Thiele (2014, p. 30), para quem a personagem "desenvolve uma compulsão maníaca por compras de peças de roupas" para "agradar [ao homem] e compensar por seu complexo de inferioridade". De fato a própria autora já foi muito atacada pelos críticos de esquerda por seu gosto pessoal pela moda (ver Boscagli, 2014), o qual empresta à figura ficcional; esta justifica, porém, seu interesse, dotando-o de um potencial de negação do mundo tal como ele aparece hoje: "eu não teria gostado de nada mais do que de me inverter, me virar do avesso, de modo que só o meu exterior pudesse ser visto e não eu. Eu queria desaparecer sob o embrulho de tecido"¹⁹. Seu sonho era "poder ser outra pessoa por meio das roupas"²⁰. A filósofa feminista Iris Young (2005, p. 68-69) nota como "a mitologia misógina se regozija em retratar as mulheres como decoradoras corporais frívolas", podendo imaginar na paixão pelas roupas "apenas prazeres narcísicos", quando na verdade elas "encorajam fantasias de transporte e transformação" e convidam "a jogar com as identidades", levantando

¹³ "Dafür sterbe ich jetzt, das macht mir gar nichts, ich bin ohnedies schon tot."

¹⁴ "Also eine gefestigte Existenz war ich ja nie, war total von ihm abhängig, vom Sänger in allem und jedem abhängig, natürlich auch finanziell".

¹⁵ "[...] wir waren aus Schatten gemacht, schon als wir noch gelebt haben, aber damals haben wir das nicht kapiert".

¹⁶ "Endlich Stillsein! Bild sein".

¹⁷ "Ich bin eigentlich nur an diesen Kleidern gehangen, modeinteressiert, immer".

¹⁸ "Ach, ihr schönen Kleider, so viele hab ich gesammelt, eine Sucht? Kaufrausch? Erwerbssucht? Ja, eine Sucht, alles meins".

¹⁹ "Ich hätte mich am liebsten umgekehrt, umgestülpt, daß man nur mein Äußeres sah und nicht mich. Ich wollte unter der Hülle aus Stoff [...] verschwinden".

²⁰ "[...] jemand anderer sein zu können durch Kleider". No ensaio "Moda", Jelinek (2000) dá semelhante justificativa, agora enunciada em seu próprio nome e não por meio de uma figura ficcional: "De poucas coisas eu entendo tanto quanto de roupas. Eu sei pouco de mim, também não me interessa muito por mim, mas me parece que a minha paixão pela moda pode substituir a mim mesma, por isso eu literalmente me enfio nas roupas, com uma afeição singular, mas que tem muito mais a ver com o contrário da afeição, com o imediato soltar [loslassen] e saltar [auslassen] de algo". A autora se pergunta se seria assim obstinada por roupas "porque quero apagar, não, isso não, isso seria uma postura ativa, antes possivelmente no fundo: perder meu rastro, pra que também ninguém mais o encontre?" Ela responde que veste as roupas "para que as pessoas olhem para elas, e não para mim", de modo que elas "têm para mim também alguma coisa a ver com o esquecimento de si". No original: "Von wenig Dingen verstehe ich so viel wie von Kleidern. Ich weiß wenig von mir, interessiere mich auch nicht sehr für mich, aber mir kommt vor, daß meine Leidenschaft für Mode mir mich selbst ersetzen kann, deshalb bohre ich mich ja förmlich hinein in die Kleider, mit einer seltsamen Gier, die aber viel mehr mit dem Gegenteil von Gier zu tun hat, dem sofortigen Loslassen, Auslassen von etwas. [...] Bin ich so versessen auf Kleidung, die mir gefällt, weil ich dahinter meine Spur, nein, nicht verwischen, das wäre ja eine aktive Tätigkeit, sondern möglichst gründlich: verlieren möchte, damit auch niemand anderer sie findet? [...] ich ziehe die Kleidung an, damit die Leute auf sie schauen, nicht auf mich. [...] Also Kleidung hat für mich auch etwas mit Selbstvergessenheit zu tun" (tradução nossa).

“múltiplas possibilidades de quem eu poderia ser” (p. 71-72)²¹. Se as roupas permitiam brincar com a negação de si, a morte torna esse sonho realidade: “Que alívio! Bem, já não era sem tempo! E ao mesmo tempo acabar com o tempo. Finalmente, finalmente liberta de mim mesma”²². Não é à toa que mesmo Thiele reconhece que “no texto de Jelinek, ‘roupa’, ‘cobertura’ [Hülle] e ‘sombra’ operam em um mesmo campo semântico e aparecem frequentemente como sinônimos” (2014, p. 37).

Interessa-nos sobretudo colher, ao longo do texto, fragmentos de uma descrição desse Hades em que Eurídice parece gostar de se encontrar, essa condição pós-morte. Para Anja Thiele (p. 51), trata-se de uma figuração da utopia, já Brigitte Jirku (2013, p. 65) caracteriza-o antes como uma heterotopia, no sentido foucaultiano (termo empregado justamente como alternativa à irrealidade e aparente impossibilidade do anterior, indicando um espaço realmente existente que consegue operar de modo diverso do habitual); ambas as pesquisadoras concordam em chamar esse mundo dos mortos de um não-lugar (*Unort*) ou um contraespaço (*Gegenraum*). Vejamos como ele aparece descrito na própria peça:

É escuro no submundo, as sombras se confundem em uma única, uma floresta de sombras, na sombra a sombra perde sua forma. [...]. Enfim silêncio. Nós sombras – seres que finalmente deslizaram para dentro de si mesmas, não por força, mas por necessidade, para desaparecer, para sumir dentro de si mesmas, tornando-se uma só consigo mesma. [...]. Aqui nós, sombras, jazemos em paz uma ao lado da outra, jogamos juntas um jogo sombrio, no momento seguinte corremos em paz uma ao lado da outra, não podemos mais diferenciar entre nós, não dá mais pra arrancar uma da outra. Todas nós afinal somos sombras, uma por todas, uma é todas. [...] somos libertadas, livres sombras em um livre mundo de sombras.²³

Como analisa Jirku (op. cit., p. 65), a sombra aqui “permanece em constante movimento; ela tem diversos encontros, se liga às outras, se dissolve, para se formar de novo. Ela é ‘eu’/‘ele’/‘ela’/‘nós’, e por vezes os referentes não são claramente identificáveis no texto”. Para a pesquisadora, esse contraespaço é ao mesmo tempo impossibilidade e virtualidade, marcado pela ausência de hierarquia entre suas habitantes (de fato, a voz de Eurídice insiste no fato de que não há “nenhum líder das sombras, não temos um desses aqui”²⁴). É o que faz Thiele (2014, p. 51) chamá-lo de “utopia comunista livre de dominação”, onde “as sombras, sem hierarquia, com direitos iguais e solidárias entre si,

²¹ Vale também referir à “*Stuff theory*” (“teoria da coisa”) de Maurizia Boscagli, que busca na obsessão de Jelinek pelas roupas – tomando por objeto seu romance *A pianista* – uma alternativa ao modo como “a moda enquanto modalidade particular do espetáculo tem sido lida com frequência em termos de seu poder negativo como ilusão, como encobrimento da verdade da história e das economias do gênero e como objetificação” (2014, p. 86). Contrariamente a essa desvalorização tradicional, a crítica feminista não pode mais “tratar a “sensibilidade [sexiness] fantasmagórica da mercadoria e do corpo feminino” como mera “cópia infiel do original”, entendendo-as antes “como objetos culturais historicamente produzidos potencialmente capazes de significar de um modo diferente de sua inscrição capitalista” (p. 88). Para a autora, Jelinek mostra como “o vestido e outros apetrechos femininos funcionam menos como escudo protetor fetichista do que como meios para explodir a superfície e a aparência” (p. 90), e assim certa forma de desejo presente no consumo de roupas “se torna uma arma para rasgar a *doxa* do bem comum utilitário” (p. 112).

²² “Endlich werde ich von mir abgelöst [...]. Was für eine Erleichterung! Würde aber auch Zeit! Beendet gleichzeitig die Zeit. Endlich endlich abgelöst”.

²³ “In der Unterwelt ist es finster, es schmelzen die Schatten zusammen zu einem einzigen, einem Wald aus Schatten, der Schatten verliert im Schatten seine Form. [...] Endlich Stille. Wir Schatten – Wesen, die sich endlich selbst in Besitz genommen haben, die zur Deckung mit sich gekommen sind, nicht als Genötigte, Gezwungene, sondern als Wesen, die es nötig haben zu verschwinden, in sich selbst zu verschwinden, mit sich eins zu werden. [...] Da liegen wir Schatten brav und friedlich nebeneinander, wir spielen miteinander ein Schattenspiel, friedlich laufen wir dann einen Augenblick später wieder nebeneinander her, können uns voneinander nicht mehr unterscheiden und nicht losreißen, denn im Dunkel sind wir ja alle Schatten, einer für alle, einer alle. [...] wir sind befreit, wir sind freie Schatten in einer freien Schattenwelt.”

²⁴ “Kein Schattenführer, den gibts hier nicht”.

são apresentadas como pacíficas, livres e desobrigadas de qualquer coerção". Ora, para que isso seja assim, essa existência sombria fluida e sem contornos – "como fumaça na fumaça ou água na água ou ar no ar"²⁵ – precisa ser descrita como uma negação da determinidade da vida, como uma renúncia a qualquer "si próprio", qualquer ipseidade: "essa é a melhor parte, não ter um Eu e não ser"²⁶. Se "entre os vivos há resistência a se abandonar", os mortos "estamos felizes de termos perdido não apenas nossa forma mas também nossa consciência, que antes sempre foi a coisa mais perturbadora"²⁷. Assim, a descrição ganha mais uma camada: "somos o inconsciente, como sombras não estamos conscientes de nós mesmas nem umas das outras", sendo que "o inconsciente é o aspecto mais importante do consciente"²⁸.

Mas se o reino dos mortos como mundo das profundezas parece corresponder à imagem do inconsciente como sujeito profundo, essa valorização da profundidade é logo negada pelo texto. Antes, as sombras são bidimensionais: "não descobrimos mais profundezas desconhecidas em nós, porque não temos mais profundidade, somos rasas, finalmente rasas, moles e rasas, dobradas, amassadas, jogadas fora, esticadas, enroladas, todas juntas"²⁹. Com isso Eurídice ecoa o mais célebre ensaio de Jelinek sobre o seu teatro, "Gostaria de ser rasa" (*Ich möchte seicht sein* [Jelinek, 1997]), ao qual voltaremos adiante. Trata-se, na verdade, de contrariar ativamente certo senso comum sobre o que deveria ser valorizado, inclusive por uma política feminista: não a profundidade, mas a superficialidade (por isso também seus textos são chamados de "superfícies de linguagem", *Sprach- ou Textflächen* [Jelinek, 2013d]); não o ser, mas o nada; não o poder ou a potência, mas certa inação: "não precisam ter medo dos mortos", diz a voz da peça, pois "eles não têm poder, eles são a noite, são a escuridão diante da janela, não podem mais subir nem descer", de maneira geral "não há nada que possam fazer"³⁰. Mas é justamente essa impotência que se revela um potencial: "podemos fazer qualquer coisa porque não podemos fazer nada"; trata-se da força do ausente em oposição ao suposto valor da presença: "finalmente encontrei o que sempre procurei: ausência. Estar longe. De tudo. Estar ausente, mas de modo consequente! Longe das cores, imagens, cheiros"³¹. Nem mesmo o entendimento é um valor, como se poderia imaginar no caso de uma defesa da escrita e uma recusa do corpo: "somos mal-entendidos que nunca poderiam ser entendidos"³². Finalmente, o discurso e o desejo também aparecem como superados: "não dizemos nada", "minha

²⁵ "Wie Rauch in Rauch oder Wasser in Wasser oder Luft in Luft."

²⁶ "[...] kein Ich mehr zu haben, das ist überhaupt das Beste daran, sonst ist nichts dran, aber das ist das Beste, nichts zu sein, das Ich nicht zu haben und nicht zu sein".

²⁷ "Bei den Lebenden findet man Widerstand dagegen, sich aufzugeben. [...] Und froh sind wir, nicht nur unsere Gestalt, sondern auch unser Bewußtsein endlich loszusein, das Bewußtsein hat ja früher immer am meisten gestört".

²⁸ "Wir sind das Unbewußte, als Schatten sind wir uns selbst und auch einander nicht bewußt. [...] Wenn das Unbewußte der wichtigste Charakter des Bewußten ist".

²⁹ "Wir werden keine unentdeckten Tiefen mehr in uns entdecken, weil wir Tiefe nicht mehr haben. Wir sind flach, endlich flach, weich und flach, zusammengelegt, zerknüllt, weggeworfen, ausgestreckt, in die Länge gezogen, eingerollt, alles eins."

³⁰ "Wir alle hier unten sind nichts, daher muß man sich vor den Toten nicht fürchten. Sie haben keine Macht, sie sind die Nacht, sie sind die Dunkelheit vor dem Fenster, sie können nicht einmal auf- und untergehen. Sie können gar nichts".

³¹ "Wo ich endlich gefunden habe, was ich gesucht habe: die Abwesenheit. Das Fortsein. Von allem. Abwesendsein, aber mit Konsequenz! Von Farben, Bildern, Gerüchen weg sein".

³² "Wir sind Mißverständnisse, die nie verstanden werden konnten".

linguagem é nada"³³, e também "não somos desejos, não temos nenhum e não exprimimos nenhum, não temos nada para exprimir e nem suprimir"³⁴.

Esse último ponto é apresentado em claro contraste com a figura ainda vivente do homem: "Só o meu cantor quer alguma coisa, de novo, como era seu hábito lá em cima. Típico"³⁵. É Orfeu quem não aceita a morte da esposa, revelando por trás do gesto heroico de buscar a amada, ação que lhe deu fama mítica, a possessividade infantil própria aos homens (segundo Schulte, 2014, p. 11); nem se trata, aliás, de resgatá-la, antes "ele não vai me deixar ser/estar"³⁶. Eurídice argumenta que, "uma vez que ele não me conhecia, não de verdade, podemos assumir que o cantor nem sabe o que perdeu. E no entanto ele está enamorado da sua perda, muito mais do que de mim quando eu ainda existia"³⁷. É nesse sentido que, segundo Eurídice, Orfeu não "fica finalmente esvaziado por ter me perdido", o que traria a vantagem de que "ele finalmente se aquietaria e me deixaria quieta", pelo contrário "até mesmo me perder parece – como dizer? – fortalecer o seu Eu"³⁸. Assim, o cantor "age como se ele fosse o mais prejudicado!, enquanto eu só perdi minha vida toda, mas ele é que foi prejudicado!"³⁹, uma vez que perder sua mulher significa ao mesmo tempo perder uma posse ("Ele sempre quer ter tudo. Eu o conheço. Ele quer ficar comigo, ele não quer me entregar, mesmo como sombra ele me quer só pra si") e um objeto que lhe confere status ("sem mim ele não consegue mais se valorizar o suficiente")⁴⁰. Por isso "ele vai querer me enfiar de volta no meu ser, já estou vendo. [...] ele vai ter que experimentar a separação de mim, seu objeto amado, e ele vai querer acabar com isso vindo me buscar"⁴¹. Ou seja, quer salvá-la do mundo das sombras a despeito da vontade dela, que se defende: "eu preciso de uma caverna, preciso do Hades"⁴².

Considerando a homofonia entre as palavras alemãs para inferno (*Hölle*) e caverna (*Höhle*), aproveitada por Jelinek neste último trecho citado, bem como a centralidade da oposição entre luz (verdade, consciência, ipseidade) e sombra (inconsciente, roupa e escrita como simulacros, indeterminação) para toda a peça, podemos encontrar nesta obra a reelaboração de uma das principais fontes do pensamento ocidental, o Mito da Caverna tal como concebido por Platão, sobretudo se lido a partir de sua desconstrução feminista por Luce Irigaray (1985). A filósofa francesa parte justamente da leitura da caverna como lugar do feminino, "como metáfora do

³³ "Wir sagen nichts. Meine Sprache ist nichts."

³⁴ "Wir sind keine Wünsche, wir haben keine und wir äußern keine, wir haben nichts zu äußern, und wir entäußern uns nicht."

³⁵ "Nur mein Sänger will wieder mal was, wie üblich von oben herab. Typisch."

³⁶ "[...] er wird mich nicht sein lassen".

³⁷ "[...] denn er kannte mich ja nicht, nicht wirklich, so können wir annehmen, daß der Sänger gar nicht weiß, was er verloren hat. Und doch ist er verliebt in den Verlust, verliebter als in mich, als es mich noch gab."

³⁸ "Und auch ich hätte das schon gern: daß er endlich leer wird durch meinen Verlust, daß er endlich Ruhe gibt und mich in Ruhe läßt. Aber sogar mein Verlust scheint bei ihm, wie soll ich sagen, sein Ich zu stärken."

³⁹ "[...] der Sänger tut so, als wäre er der Beraubtere!, dabei fehlt mir bloß mein ganzes Leben!, aber er ist der Beraubte!"

⁴⁰ "Der will immer alles. Ich kenne ihn. Der will mich behalten, der will mich nicht hergeben, sogar als Schatten noch will er mich für sich, [...] ohne mich kann er sich selbst nicht mehr genügend wertschätzen".

⁴¹ "Er wird mich in mein Sein wieder hineinstopfen wollen, das sehe ich kommen. Da er nur an sich selbst gebunden ist, wird er in jeder möglichen Situation die Trennung von mir, seinem geliebten Objekt, immer wieder aufs neue erleben müssen, und das wird er beenden wollen, indem er mich wieder holen geht."

⁴² "Ich brauche eine Höhle, ich brauche den Hades."

espaço interior, da toca, do útero ou *hystera*" (p. 243). Ao descrever a caverna como antro de "sombras, reflexos e fantasmas" diante dos quais seus habitantes estão "arrebatados pela fascinação" (p. 250), de "simulacros, falsidade e ficção erroneamente interpretada como Verdade" (Krumnow, 2009, p. 76), Platão dava início a toda a metafísica, com sua desvalorização simultânea da mulher, da sombra e da ficção poética, ou como queria Derrida (2009, p. 37): à metafísica como *falogocentrismo*, mas também *heliocentrismo* ou *fotologia*. Não é à toa que, na peça de Jelinek, o masculino ou patriarcal é duplamente associado à claridade: Orfeu, o marido, por intermédio de seu pai, o deus Apolo, traz a luz ao inferno. Seu papel é como o do filósofo do mito platônico: tendo encontrado a verdade fora da caverna, libertar os seus prisioneiros e mostrar-lhes a luz. Krumnow (op. cit., p. 79, grifo nosso) nota como "a libertação da caverna e do espetáculo estonteante das sombras dançantes requer que *um outro* solte o prisioneiro de seu cárcere". Irigaray aponta o momento em que esse filantrópico libertador, a princípio sem rosto e sem gênero, passa a ser referido por Platão no masculino, e descreve como generosidade se reverte em violência à medida que o salvador

brutaliza a pessoa cujas correntes ele antes retirara, arrastando-o à força, contra sua vontade, com uma *hybris* contrária à sua inclinação "natural", pela "subida íngreme e acidentada" para fora da gruta, e segurando-o "firme até que ele é forçado à presença do próprio sol"? E se o desconhecido não soltasse esse homem, mas o prevenisse de saltar e fugir até que ele tivesse cumprido seu projeto pessoal de arrancar o homem da sombra de sua morada anterior e arrastá-lo para a plena luz do dia? Você não acha que o homem tratado dessa maneira, com rudeza, talvez até lacerado, "salvo" desta maneira, ficaria "afrito e irritado"? (Irigaray, op. cit., p. 278)

É assim que Orfeu quer salvar Eurídice do mundo das sombras a despeito da vontade dela, e é o que ele fará, uma vez que "portas simplesmente não existem para ele, e nem um Não, ele quer me apanhar, acho, se for preciso como sombra, ele não tolera que nada seja tomado dele"; o cantor é tão obstinado que "se jazesse em um túmulo com certeza se ressuscitaria"; resumidamente: "ele não vai se resignar", acostumado demais a conseguir de suas fãs o que quiser⁴³. Ao contrário da própria Eurídice, que não apenas se resignou a se perder, mas de fato afirma: "não, eu não quero voltar a mim", por mais que Orfeu creia "que eu mal posso esperar pra me descascar da minha sombra e me alcançar, me amarrar a mim novamente"⁴⁴. Ela recusa a salvação:

Cantor, cale a boca, por favor! Você veio pro lugar errado! Desavergonhado! Bebê chorão! Você está nos perturbando. Não, não está, nada pode nos perturbar, mas agora é melhor você voltar, e não é pra mim que você tem que voltar, assim como eu não quero voltar. Você está sobrando aqui. Sua presença lança uma luz fortíssima na escuridão, que nós somos, e não precisamos disso, já fomos iluminadas, não precisamos disso.⁴⁵

⁴³ "[...] für den gibts einfach keine Türen, und ein Nein gibt es auch nicht, der will mich holen, kommt mir vor, notfalls auch als Schatten, der duldet nicht, daß ihm etwas genommen wird. Läge er im Grab, er würde selbst wieder auferstehen, davon bin ich überzeugt. Er findet sich nicht ab."

⁴⁴ "Der Sänger glaubt, ich kann es gar nicht erwarten, mich aus meinem Schatten herauszulösen und wieder in die Gewalt zu kriegen, mich wieder einzukriegen, mich endlich wieder einzukriegen. [...] Nein, in mich möchte ich nicht mehr einkehren".

⁴⁵ "Sänger, halt endlich die Fresse! Du bist hier falsch! Du fröhlicher Ungenierter! Du Schreibbaby! Du störst uns! Nein, du störst uns nicht, nichts kann uns stören, aber es wäre wirklich besser, du kehrtest zurück, und das bin nicht ich, zu der du zurückkehren sollst, so wie auch ich nicht zurückkehren will. Du bist zuviel da. Deine Anwesenheit ist die reinste Aufklärung des Dunklen, das wir sind, und das brauchen wir nicht. Wir sind schon aufgeklärt, brauchten es aber gar nicht zu sein".

E, no entanto, a sombra Eurídice não tem *poder* (como vimos acima) para resistir, quando próximo ao fim da peça o cantor chega até ela (acontecimento que acompanhamos apenas na narração dela): "O quê? Ele quer que eu vá com ele? Bem, então eu o acompanho, como Nada eu sempre faço o que me dizem"⁴⁶. Sua negação se dará apenas nas palavras, na continuidade do seu discurso, no qual sua impotência revela uma interessante duplicidade, pois é justamente a suposta incapacidade de Eurídice de retornar ao mundo dos vivos que a permitirá resistir à vontade de Orfeu:

Como é que eu, que não existo mais, deveria andar ao lado de mim e subir lá?, tudo bem, como você pediu, eu vou tentar, mas claro que já sei que não vai dar certo, eu não vou conseguir subir lá, como é que ele pensa que isso vai dar certo?⁴⁷

Quanto mais avança em direção ao exterior, à luz que já pode ser vista adiante, mais sofre Eurídice diante da perspectiva de recuperar seu corpo e sua vida: "Eles vão forçá-lo sobre mim, meu corpo? Não podem fazer isso! Eu não quero"⁴⁸. Mas ao mesmo tempo "o meu corpo me puxa, ele foi trazido pra mim pelo próprio cantor" (pois "de outro modo ele não ia me querer"), "ele quer entrar em mim, o corpo, quer me castigar, quer me colocar no meu lugar"⁴⁹. Ela sente o próprio corpo atrás de si na subida de volta ao mundo dos vivos, como numa perseguição, pois "se ele me alcançar, meu corpo, acabou pra mim", isso é, tendo novamente um corpo, "uma forma que possa ser mostrada" ela poderá "ser entregue ao cantor" e "permanecer em sua companhia, o que eu não quero absolutamente", mas "é o que ele quer de mim"⁵⁰. Assim, em contraste com teorias femininas (inclusive a da própria Luce Irigaray já citada aqui) que enfatizaram o corporal como aspecto reprimido pelo logocentrismo patriarcal, Jelinek parece colocá-lo como elemento central desse mesmo domínio masculino. Essa recusa do corpo pode parecer reacionária e logocêntrica, mas ganha sentido renovado em uma época marcada por aquilo que Nina Power (2009, p. 15) chamou "o imperativo de que as garotas mostrem o que elas têm para vender, [...] de ter o corpo feminino circular como parte de uma estratégia de empregabilidade e consumismo", isso é, "um imperativo generalizado de que toda a feminilidade possa ser traduzida para a lógica do mercado" – e "se o corpo é uma parte útil do 'pacote', tanto melhor". Power cita "a falsa radicalidade" de certo feminismo bastante em voga, como o de Jessica Valenti, para quem apenas "gostar do seu corpo pode ser um ato revolucionário", o que equivaleria a "olhar para seu umbigo com um tipo curioso de alegria enquanto séculos de movimentos políticos que ousaram ver o sagrado corpo como secundário em relação a projetos igualitários e impessoais desmoram ao redor dela" (p. 30). Essa negação do campo do corporal também pode ser entendida a partir da reflexão de Young (2005, p. 39), para quem

⁴⁶ "Was? Er will, daß ich mitkomme? Geh ich halt mit, ich als Nichts tue ja immer, was man mir sagt."

⁴⁷ "Wie soll ich, die es nicht mehr gibt, mir selbst zur Seite treten und hinaufgehen, bitte, wie gewünscht, ich probier es, aber ich weiß natürlich schon vorher, daß es nicht gehen wird, ich werde nicht gehen können, wie stellt er sich das vor."

⁴⁸ "Werden die ihn mir etwa aufdrängen, den Körper? Das können sie nicht machen. Ich will ihn nicht".

⁴⁹ "Mein Körper zieht an mir, er wurde mir persönlich mitgebracht vom Sänger, er will in mich hinein, der Körper, er will mich züchtigen, er will mich in Ordnung bringen".

⁵⁰ "Wenn er mich einholt, mein Körper, dann bin ich geliefert, dann kann ich dem Sänger geliefert werden, dann habe ich eine Figur und eine Struktur, unter dieser Bedingung kann ich in seiner Begleitung, in die ich aber gar nicht will, bleiben, wenn ich eine Form habe, die man vorzeigen kann, das wird von mir gewünscht".

a existência feminina experimenta o corpo como mera coisa – uma coisa frágil, que deve ser erguida e persuadida a se movimentar, uma coisa que existe como *objeto de observação e ação alheios* [exists as looked at and acted upon, grifo do original]. É claro que qualquer corpo vivo existe como coisa material além de sujeito transcendente. Para a existência corporal feminina, no entanto, o corpo é frequentemente vivido como uma coisa que difere dela, uma coisa como outras coisas no mundo. À medida que uma mulher vive seu corpo como uma coisa, ela permanece enraizada na imanência, é inibida, e retém uma distância para com o seu corpo como movimento transcendente e para com o engajamento nas possibilidades do mundo.

Eurídice diz que, mesmo se sentindo perseguida pelo seu corpo, não vai olhar para trás, remetendo ao conhecido fim do mito: para permitir que Orfeu buscasse a amada e a levasse de volta ao mundo dos vivos, a única condição imposta pelos deuses do inferno, Hades e Perséfone, era que ele não olhasse para trás. Com isso a peça nos prepara para o desfecho, a inesperada salvação da personagem (surpreendente até para ela mesma):

O que ele está fazendo? Será que ele pegou o celular, ele nem tem que pegar, já faz parte dele!, será que ele quer algo como capturar um instante, o que afinal é o verdadeiro sentido do filme e da foto, abstraindo o fato de ambos serem absolutamente sem sentido?! Ele quer capturar algo que ele nem vê, capturar o Nada, ele quer capturar o instante da minha encarnação? Sim, tudo bem! Por mim tá certo! Se ele o fizer, no instante em que ele o fizer, o meu corpo, minha forma, isso de mim que ainda deve ser formado novamente, o que deve ser feito de mim, da sombra, uma sombra que finalmente faz algo de si!, já não era sem tempo!, tudo isso virá à luz. Tudo virá à luz do dia e ali secar e se decompor, é isso que faz o sol, o que ele ama fazer com nossos amados. Nada poderá ficar oculto⁵¹.

A ação de se voltar para ver a amada antes mesmo de deixar o inferno, que na tradição fez o cantor perdê-la para sempre – discutindo a leitura de Irigaray do mito platônico, Krumnow (2009, p. 80, grifo nosso) observa que "tendo sempre encarado a frente, a virada do prisioneiro em direção ao fundo, ao *hysteron* ou útero, deve ser feita rapidamente de modo a não residir muito tempo na locação do útero onde reside a histeria" –, é aqui transformada em uma *selfie*, uma foto tirada com o celular. Para Thiele (2014, p. 38-39), a fotografia aparece na peça como "paradigma do regime hegemônico de olhar", sendo a foto tirada por Orfeu "o momento da mortificação" de sua esposa, que o cantor tenta "eternizar como objeto"; para Jirku (2013, p. 60) "com o gesto do virar-se o cantor não quer ver, mas 'coletar'", trata-se da "prova final [para Eurídice] de que, para ele, nunca se tratou dela como pessoa". Ora, se fosse esse o caso, a foto não deveria antes auxiliar, ao invés de impedir, a "salvação" da donzela pelo herói? Talvez a explicação esteja antes na relação entre fotografia e morte, ressaltada por Roland Barthes (importante referência de Jelinek, que o cita em diversos textos, ainda que não aqui), para quem "a Foto é como um teatro primitivo,

⁵¹ "Was macht der Sänger da? Hat er da etwa sein Handy genommen, das muß er doch gar nicht nehmen, es ist an ihm festgewachsen!, will er etwa einen Augenblick festhalten, was ja der eigentliche Sinn von Film und Foto ist, abgesehen davon, daß beide vollkommen sinnlos sind?! Will er etwas festhalten, das er gar nicht sieht, das Nichts festhalten, will er den Augenblick meiner Verkörperung festhalten? Ja, soll er nur! Ist mir recht! Wenn er das macht, in dem Augenblick, da er das macht, wird mein Körper, wird meine Form, wird das, was aus mir erst wieder geformt werden soll, aus mir, dem Schatten, gemacht werden soll, ein Schatten, der endlich was aus sich macht!, wurde auch Zeit!, wird das alles ans Licht kommen. Es wird alles an den Tag treten und dort verdorren und verfaulen, das ist es, was die Sonne macht, was sie sogar am liebsten und mit unseren Liebsten macht. Es wird nichts verborgen bleiben dürfen."

como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos", e isso "por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de 'dar vida' só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte)" (Barthes, 1984, p. 53-54) – mal-estar oculto por trás da "pulsão de vida" de Orfeu?

Então, como no mito de partida, ao invés de "secar e se decompor", Eurídice é lançada de volta às profundezas do inferno, definitivamente legada à condição de sombra: "já estou deslizando pra trás, finalmente caindo de volta, não tenho mais que me agarrar, me segurar, minha sombra macia recai na escuridão, a escuridão à escuridão, o nada ao nada"⁵². Ela comemora por poder descansar em paz, poder se entregar ao Nada: "finalmente nada, ninguém apreende nada, ninguém é apreendido, nada pode ser apreendido por mim também, nenhuma felicidade, nenhuma miséria, só tudo preto"⁵³. O que parece mais estranho é que mesmo sua atividade de escritora, até aqui defendida, é abandonada: "eu era escuridão e vazio e nada e silêncio, minhas obras escuridão e silêncio e nada mais, eu não tenho obras, eu nunca terei obras, que maravilha!, nenhuma obra mais, prometido!"⁵⁴ Assim, a peça acaba num paradoxal *final feliz*, que parece resumir a dialética da peça ao oscilar entre positividade e negatividade:

estou sendo levada, estou sendo levada embora, não, eu estou me levantando [...], não, sim!, estou me levantando com minhas últimas forças, com mãos de sombra, sem mãos, sem nada, com o Nada, me levanto em mim mesma, levanto a mim, que não estou mais aí, sombra às sombras, não estou mais aí [*ich bin nicht mehr da*], eu sou [*ich bin*].⁵⁵

Ao final – e Weinzettl (2016, p. 12) lembra que a recepção crítica da peça não é unânime em relação ao sentido desse último trecho, sobretudo da última frase –, justamente a partir da negação do ser ou estar aí (*Dasein*), do existir de fato no mundo, mundo este que por sua vez sempre a negou e aniquilou, Eurídice alcança alguma forma de Ser.

O teatro como inferno

Interpretando, como começamos a ver acima, o contraespaço descrito por Eurídice como cenário da peça, essa heterotopia que é o mundo dos mortos como pura virtualidade, Jirku (2013, p. 65-66) chega a dizer que "os não-lugares em *Sombra* são construções estéticas", que "a sombra se localiza na escrita" e que "o não-lugar diegético é o próprio teatro". Semelhantemente, o mito da caverna de Platão é, para Luce Irigaray (1985, p. 260), um "teatro da representação no qual a luz, que

⁵² "Ich höre ein Kreischen, während ich schon zurücktaumle, endlich wieder zurücktorkle, mich schon nicht mehr fassen muß, mich nicht mehr halten muß, mein weicher Schatten zurückfällt ins Dunkel, Dunkel zu Dunkel, nichts zu nichts".

⁵³ "[...] endlich nichts, keiner faßt etwas, keiner wird gefaßt, nein, auch kein Gegenstand kann von mir gefaßt werden, kein Glück mehr, kein Unglück, nur Schwärze".

⁵⁴ "[...] ich war Dunkelheit und Leere und nichts und Ruhe, meine Werke Dunkelheit und Ruhe und nichts mehr, ich habe keine Werke, ich werde nie Werke haben, wie schön!, keine Werke mehr, versprochen!"

⁵⁵ "[...] ich werde gerafft, ich werde zusammengerafft, nein, ich raffe mich selbst zusammen, [...] nein, doch!, ich raffe mich mit letzter Kraft zusammen, mit schattenhaften Händen, ohne Hände, ohne nichts, mit Nichts, raffe mich in mir selbst zusammen, raffe mich, die nicht mehr da ist, Schatten zu Schatten, ich bin nicht mehr da, ich bin."

nos permite ver, ocupa o centro do palco", em oposição ao útero-caverna "transmutado por analogia em um circo e uma tela de projeção, um teatro de/para fantasias" (p. 265); segundo Elin Diamond (2006, p. xi), "esse teatro-útero audacioso tem um sentido ressoante para a teoria e a performance feministas", à medida que "imaginar um teatro cujo 'sistema mimético não seja referível a um modelo, um paradigma... dominado pela verdade' [Irigaray, op. cit., p. 292] é minar a idealidade do *logos* como verdade, a base do pensamento ocidental e a teoria da mimese desde Platão". Por fim também Barthes (1984, p. 53-54) diz que, para aproximar fotografia e morte, conta com a mediação do teatro: "é conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos", desde "os primeiros atores [que] destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos". Ora, a partir desses apontamentos é possível localizar em *Sombra* (*Eurídice diz*) uma camada metalinguística fundamental para toda a poética dramática da autora. Compreendê-la é central para caracterizar também seu feminismo. Pois, em Jelinek, estética e política se unem em um só pensamento, como cabe agora investigar.

Podemos ler na oposição central à peça, aquela representada pelo casal Orfeu e Eurídice – entre homem e mulher, vida (ou corpo) e morte, luz e sombra, profundidade e superfície, voz e escrita (ou silêncio) – não apenas uma defesa feminista das segundas metades de cada oposição, mas também um jogo de forças central para a elaboração do pensamento de Jelinek sobre a dramaturgia, particularmente sobre sua relação com o teatro. Afinal, se a figura central da peça é a mulher escritora, como vimos, a escrita dramática não se limita à superfície da página, à letra morta – é claro que entendendo esse adjetivo a partir da sua avaliação positiva desenvolvida na peça –, ganhando *vida* no palco, tomando *corpo* e *voz* nos atores e atrizes, *vindo à luz* pelas mãos de um encenador, com frequência um homem (embora não sempre), gerando "uma estranha espécie de ritual de acasalamento" como apontou Gitta Honegger (2007); a própria Jelinek sugeria esse sentido sexual na relação ao dizer para Nicolas Stemann, um dos diretores que encenou mais textos seus, "sinta-se livre para foder comigo" (*Feel free to fuck around with me*, apud *ibid.*). Como já dissemos, esse modo de ler a oposição pode parecer contraintuitivo, uma vez que habitualmente se entende o corpo, a profundidade e a vida como femininos, e provavelmente também a abstração da escrita como masculina. Lembrar dos conceitos derridianos de falocentrismo, fonocentrismo e fotologia nos ajuda a compreender como o sistema de pensamento metafísico e patriarcal do Ocidente privilegiou alguns termos das oposições em detrimento dos outros. Ora, se Derrida (2009, p. 26, grifo do original) nos lembra que "contra a simples escolha de um dos termos ou de uma das séries", isso é, contra a mera inversão da hierarquia tradicional, "pensamos que é preciso procurar novos conceitos e novos modelos, uma *economia* que escape a esse sistema de oposições metafísicas", a necessidade de encarnação cênica do texto de Jelinek também indica essa mesma preocupação por mudar as relações entre os termos e não simplesmente defender o lado até aqui suprimido. Se, em seus textos, a austríaca parece cair justamente nesse erro,

se aqui parecemos opor uma e outra série, é porque, no interior do sistema clássico, queremos fazer aparecer o privilégio não crítico simplesmente concedido

[...] à outra série. O nosso discurso pertence irredutivelmente ao sistema das oposições metafísicas. Só se pode anunciar a ruptura desta ligação através de uma certa organização, uma certa disposição *estratégica* que, no interior do campo e dos seus poderes próprios, voltando contra ele os seus próprios *estratagemas*, produza uma *força de deslocação* que se propague através de todo o sistema, rachando-o em todos os sentidos e de-limitando-o por todos os lados (Derrida, p. 26, grifos do original).

Que, para Jelinek, a relação entre texto e cena espelhe aquela entre mulher e homem, significa que talvez seja aí o local privilegiado de sua intervenção como escritora política. Ora, a autora não encena seus próprios textos, e nem interfere de modo algum nas encenações feitas inclusive por alguns dos maiores diretores alemães contemporâneos (lista que inclui nomes como Frank Castorf, Einar Schlee, Christoph Schlingensiefel, George Tabori, Falk Richter e Nicolas Stemmann). Como vimos, ela muitas vezes sequer indica por meio de rubricas aquilo que deseja ou imagina para a peça, evocando explicitamente a usual desobediência dos artistas em relação ao texto que estão montando (Jelinek afirma, inclusive nas próprias rubricas, "já ter aprendido" com experiências anteriores), indisciplina própria à situação atual do teatro como "pós-dramático" (Lehmann, 2011) ou *Regietheater*, teatro de encenadores correspondente ao atual modo de produção alemão. Ao mesmo tempo, suas peças dificilmente se submetem pacificamente ao tratamento dispensado àquilo que se costuma chamar de "texto como pretexto", isso é, a dramaturgia como mera plataforma para a inventividade do diretor, que tem tanto maior sucesso quanto mais se afasta do material de partida.

Pelo contrário, os textos escritos pela austríaca para o teatro têm tamanha força literária que costumam assumir o protagonismo das encenações em que tomam parte, levando-nos a questionar se o que vemos não é uma forma renovada e peculiar de *textocentrismo*, ideia normalmente criticada como parte de um teatro dramático e conservador. Aqui, porém, o que ganha força em cena – fazendo frente à suposta onipotência do diretor-patriarca no *Regietheater* – é o texto *como texto*, como escrita trazida de fora da cena, e portanto absolutamente diverso do drama⁵⁶. Por isso mesmo "na maioria de seus textos para performance [Jelinek] também inseriu a si própria – a voz da autora em contraponto ao seu coro de falantes –, cínica, raivosa, cômica, frequentemente autoderrisória, às vezes flertando timidamente" (Honegger, 2017, p. 69); provocação imediatamente respondida pelos encenadores:

Foi a encenação agressiva de Castorf em 1994 para *Raststätte* na Hamburg Schauspielhaus que se tornou um modelo definitivo para lidar com os textos resistentes dessa laureada do Nobel. Foi a primeira vez que um diretor usou a circunstância da produção como confrontação aberta com a autora, que era introduzida como uma boneca inflável monstruosa, com tranças, topete característico e tudo. Perucas-Jelinek começaram a aparecer como fetiches em montagens seguintes de suas peças. Quando quer que os diretores se perdessem na sintaxe de Jelinek – ou suas florestas de citações apropriadas da literatura, da ficção *pulp*, da mídia, da propaganda e da política – eles encenariam suas frustrações nas produções. O falecido Einar Schlee [...] famosamente entrava em cena em sua produção

⁵⁶ Como observa Szondi (2001, p. 31-2), o drama é *primário*, como se se fizesse no tempo presente. "O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto" (p. 30).

de *Sportstück* como substituto da autora, chamada de Elfi-Elektra, e gritava em desespero: “Senhora Jelinek, eu não te entendo” (id., 2007).

Mas Honegger (ibid.) insiste Jelinek não é “vítima involuntária”, uma vez que “por meio de suas indicações autodepreciativas ela timidamente revela sua presença para seus diretores (em sua maioria homens), só para se retirar novamente por trás de camadas impenetráveis de linguagem”. Antes, a reação violenta dos diretores aos seus textos indica o ponto em que o poder estético supostamente absoluto daqueles se depara com um limite intransponível no texto proposto pela dramaturga. Essa relação entre potência e impotência (ou ainda entre encenação e autora/dramaturgia), relacionada àquela entre homens e mulheres, é central na obra de Jelinek, e em sua própria concepção do trabalho artístico, e aparece também em *Sombra* (*Eurídice diz*), como já vimos acima. Nesse sentido, seria também Eurídice a própria Jelinek? Sem dúvida poderia ser também, mas a palavra final quanto ao sentido dessa figura caberá necessariamente à encenação. Na ausência de rubricas e indicações, diversas interpretações diferentes foram realizadas pelos diretores e diretoras que levaram ao palco a peça aqui discutida. Quase sempre descrita pela crítica como “monólogo” ou ao menos “monológico” (por exemplo Jirku, 2013, p. 62; Schulte, 2014, p. 2; Thiele, 2014, p. 62), a obra já foi realizada “tanto como performance-solo quanto com grandes elencos alternando entre cenas individuais e corais” (Honegger, 2017, p. 70) A montagem do Burgtheater de Viena, dirigida por Matthias Hartmann, trazia “sete Eurídicés, às vezes mascaradas como coro anônimo”; a versão de Jan Philipp Gloger no Badische Staatstheater em Karlsruhe “apresentava cinco Eurídicés de diferentes idades”, enquanto Katie Mitchell no Schaubühne de Berlim “dividiu sua Eurídice em duas”, uma delas permanecendo “a maior parte do tempo silenciosa” e aparecendo “filmada no palco e projetada numa tela”, enquanto a outra era vista “sentada em cena numa espécie de cabine de som falando o texto” (p. 70). Segundo Honegger (ibid.), mesmo quando a peça era feita “sem os acessórios habituais de Jelinek, a conexão com a autora não era perdida para aqueles que a conheciam”. Thiele (op. cit., p. 59) argumenta que “como sombra Eurídice de fato permanece oculta – e com isso incorporal – para o regime de visão também no campo da estética teatral, já que por um lado a unidade da figura é dissolvida, e de outro (resultante do primeiro) também não pode haver nenhuma encarnação por meio das atrizes: sobra apenas um discurso sem corpo”.

De todo modo, é central para compreender a dramaturgia de Jelinek perceber como ela opõe ao diálogo dramático tradicional os seus blocos de texto, suas “superfícies de linguagem” (*Sprachflächen*), produzindo sempre uma indecidibilidade entre monólogo e fala coral. Um dos modos de entender isso é pensar, com Jirku (op. cit., p. 59), que “aquilo que na arte em geral foi tido como um drama, isso é, que Orfeu se virou e não pôde salvar seu amor, pelo olhar de Eurídice não foi absolutamente equivocado, mas significou sua redenção”, embora a pesquisadora não parece levar às últimas consequências o sentido da palavra “drama” para o estudo de uma peça teatral. Se os acontecimentos narrados não formam um drama, isso não significa apenas que eles não são tristes ou comoventes, mas também e principalmente que eles não se adequam à *forma* dramática: não caberia um embate dialógico final entre

Orfeu e Eurídice, após o qual ela decidiu permanecer no Hades abandonando o marido, como parecia possível na *Casa de Bonecas* de Ibsen. No caso específico de *Sombra*, vale ainda observar que a prosa jelinekiana se opõe a outro tipo de diálogo: o platônico, forma criticada por Irigaray (1985, p. 257) como sendo uma em que "alguns falam e outros silenciam". É explícito o modo como os diálogos de Platão são organizados de modo a privilegiar certo pensamento em detrimento de outros, assim como no drama as conversações e oposições são compostas de modo a formar um todo coerente de acordo com a visão do autor – eis por que Derrida (2009, p. 343) chama o teatro dramático de *teológico*.

As superfícies de linguagem, como as Sombras do Hades criado por Jelinek, entoam uma polifonia muito mais rica, em que as vozes se indeterminam, em que se passa do monólogo para o coro, do embate para a variação e até mesmo para a concordância, sem precisar marcar de modo absolutamente claro as fronteiras entre as diversas modalidades, como naquilo que Irigaray (loc. cit.) descreve como estando excluído pelo diálogo platônico:

O reflexo do som seria arruinado se vários falantes enunciassem coisas diferentes ao mesmo tempo. Os sons assim se tornariam mal definidos, confusos, informes, indistintos, desprovidos de figuras que pudessem ser refletidas e reproduzidas. Se todo mundo falasse, e falasse ao mesmo tempo, o silêncio dos outros não mais formaria o pano de fundo necessário para destacar ou contornar as palavras de alguns, ou de um.

Para isso é preciso que o texto se afaste da "ilusão de vida" almejada pelo drama, como defende a escritora austríaca em seu mais célebre ensaio sobre o teatro, "Eu gostaria de ser rasa": "As pessoas não devem dizer algo e agir como se vivessem. Eu não gostaria de ver como nos rostos dos atores se espelha uma falsa unidade: a da vida. [...] Eu não quero acordar para a vida nenhuma pessoa estranha diante dos espectadores" (Jelinek, 1997)⁵⁷. Para a dramaturga, "os atores devem dizer o que nenhuma pessoa em outro lugar diz, pois isso não é vida"⁵⁸. Tal como a sombra Eurídice, o artista de teatro deve afastar-se do mundo da vida, separar-se, habitar um contraespaço, um não-lugar. Se, como argumenta Jirku (2013, p. 59), "na dissolução"⁵⁹ [de Eurídice] se realiza uma autoconstituição", se ela "goza de finalmente estar livre de tudo de corporal e mundano", uma vez que ao eludir a materialidade do corpo surge "a possibilidade de "escapar da ordem imaginária e simbólica" (p. 63), a constituição do fenômeno estético pode ser entendida como sendo da mesma natureza. O "esquecimento de si" experimentado por Eurídice após sua própria morte é também aquele que, segundo Theodor Adorno (2018), se experimenta diante da obra de arte, que "inicialmente não é parte da realidade empírica imediata", de modo que seria preciso afirmar que "alguém que nunca teve essa experiência decisiva, essa 'liberdade

⁵⁷ "Leute sollen nicht etwas sagen und so tun, als ob sie lebten. Ich möchte nicht sehen, wie sich in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens. [...] Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken."

⁵⁸ "Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht Leben."

⁵⁹ "Os românticos [...] ainda chamavam essa magia poética de uma *Auflösung*, uma 'solução': termo ambíguo, traduzido tanto por *resolução* (no sentido de resolução de uma equação, de um acorde musical), quanto por *dissolução* (no sentido químico). [...] Na *Auflösung*, a poesia dissolve de verdade aquilo que lhe é estrangeiro. Ela bebe e devora o real" (Berman, 2018, p. 25).

para objeto', poder-se-ia dizer, essa experiência de esquecimento de si diante do objeto, não faz ideia do que é uma obra de arte". E se Jelinek (1997) compara esse seu teatro a "um desfile de moda, no qual as mulheres falam frases em suas roupas", e diz até que "também se poderia mandar as roupas entrarem sozinhas"⁶⁰, devemos lembrar com Young (2005, p. 73) que na experiência feminina das roupas "o prazer de imaginar deriva dessa irrealidade, pois o objeto irreal não está dado, não tem nenhuma facticidade que nos constranja, [...] não tem aspectos não apresentados para mim na imagem".

Thiele (2014, p. 60) pergunta se não seria paradoxal, considerando essa negação da vida, do corpo e da realidade "no campo do conteúdo", "que o texto por outro lado seja explicitamente destinado ao teatro, que exige o corpo material justamente como a priori constitutivo?" A própria pesquisadora responde supondo que Jelinek entende o teatro como espaço habitado por "significantes sem referentes", e onde os próprios atores tornam-se "signos superficiais" e, portanto, "sem corpo"; para Thiele, "a autora deixa claro: o teatro se baseia no mesmo dispositivo cênico que o filme e a fotografia" (p. 67). Ora, podemos ver nisso uma negação de qualquer teoria de um "teatro performativo", como tem sido frequentemente proposto nos estudos da cena contemporânea, ideia fundamentada no lugar-comum do teatro como campo precípua da vida e do (ao) vivo. O teatro não "performa" nada, isso é, não tem eficácia direta, não age sobre a realidade, mas justamente *interrompe* ou *suspende* a performatividade cotidiana das convenções, da Lei, criando "um movimento em falso no esquema" como diz Hans-Thies Lehmann (2011, p. 416); o teatro é, segundo a sugestão que o teórico do pós-dramático formula a partir do filólogo Werner Hamacher (1997, p. 140), *aformativo*, produzindo a deposição ou eclipse que acompanha e possibilita todo ato, "uma abstenção da ação [...] que desintegra até a forma do transcendental" (p. 138), isso é, o campo de aprioris através do qual se vê o mundo, ou o que Rancière (2005) chamou de "partilha do sensível". Ao afirmar a herança de Heiner Müller em um teatro que "deixa os mortos falarem", Jelinek (2009) cria um teatro cujo sentido e força políticos não está em intervir na realidade ou deixar a realidade intervir na ficção, como se tem propagado, mas em cultivar num campo separado do mundo, num inconsciente estético, a potência das formas de sensibilidade que foram e são reprimidas, suprimidas, assassinadas no atual mundo da vida.

Referências

Adorno, Theodor. *Aesthetics*. Cambridge: Polity, 2018. E-book.

Andresen, Sophia de Mello Breyner. *Eurydice em Roma*. In: *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 337.

Barthes, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁶⁰ "Vielleicht eine Modeschau, bei der die Frauen in ihren Kleidern Sätze sprechen. [...] Modeschau deswegen, weil man die Kleider auch allein vorschicken könnte."

Berman, Antoine. *Cartas para Fouad El-Etr*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018. Disponível em: <http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios/>. Acesso em: 21 set. 2018.

Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Diamond, Elin. *Unmaking Mimesis: Essays on feminism and theater*. Londres: Routledge, 2006.

Hamacher, Werner. *Aformativo, greve: a “crítica da violência” de Benjamin*. In: Benjamin, Andrew e Osborne, Peter (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 122-148.

Honegger, Gitta. Eurydice writes. *PAJ – A Journal of Performance and Art*, vol. 39, nº 1 (115), janeiro de 2017, p. 67–72.

_____. Bodies that matter: Ulrike Maria Stuart by Elfriede Jelinek. 2007. Disponível em: <http://www.hotreview.org/articles/bodiesthatmatter.htm>. Acesso em: 03 jul. 2015.

Irigaray, Luce. *Speculum of the other woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Jelinek, Elfriede. Schatten (Eurydike sagt). Publicado no site da autora, 2015. Disponível em: www.elfriedejelinek.com. Acesso em: 16 agos. 2018.

_____. Textflächen. Publicado no site da autora, 2013. Disponível em: www.elfriedejelinek.com. Acesso em: 16 agos. 2018.

_____. Da gibts nichts zu lachen (im Gedenken an Heiner Müller). Publicado no site da autora, 2009. Disponível em: www.elfriedejelinek.com. Acesso em: 16 agos. 2018.

_____. Mode. Publicado no site da autora, 2000. Disponível em: www.elfriedejelinek.com. Acesso em: 16 agos. 2018.

_____. Ich möchte seicht sein. Publicado no site da autora, 1997. Disponível em: www.elfriedejelinek.com. Acesso em: 16 agos. 2018.

Jirku, Brigitte. ‘Ich bin’ – Schatten und Schattenreich als Unorte: Zu Elfriede Jelineks Schatten (Eurydike sagt). In: Janke, Pia (org.). *JELINEK[JAHRE]BUCH: Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2013*. Viena: Praesens Verlag, 2013, p. 58-72.

Kristi L. Krumnow Womb as Synecdoche: Introduction to Irigaray’s Deconstruction of Plato’s Cave. *Intertexts*, vol. 13, nº 1-2, Primavera/Outono de 2009, p. 69-93.

Lehmann, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Moraes, Vinicius de. Orfeu da Conceição. Publicado no site oficial do autor, sem data. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/pecas/orfeu-da-conceicao>. Acesso em: 17 agos.2018.

Ovídio. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

Power, Nina. *One-Dimensional Woman*. Winchester: Zero Books, 2009.

Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Segal, Charles. *Orpheus: The Myth of the Poet*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

Schulte, Sanna. Die verbannte und befreite Stimme im Schattenreich – Zur mehrdimensionalen und intertextuellen Konzeption von Elfriede Jelineks *Schatten (Eurydike sagt)*. *JeliNetz – Elfriede Jelinek Forschungszentrum*, outubro de 2014. Disponível em: <https://fpjelinek.univie.ac.at/>. Acesso em: 10 agos. 2018.

Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
Thiele, Anja. Un/Sichtbare Weiblichkeit. Blickregime und die Konstitution von Geschlecht im Theater Elfriede Jelineks. *Iena*, 2014. Dissertação (Mestrado). Philosophische Fakultät, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Weinzettl, Sabrina. „Aber die Frau ist ein Nichts“ – Über die Unmöglichkeit des weiblichen Subjekts in Elfriede Jelineks „Schatten (Eurydike sagt)“. *JeliNetz – Elfriede Jelinek Forschungszentrum*, abril de 2016. Disponível em: <https://fpjelinek.univie.ac.at/>. Acesso em: 10 agos. 2018.

Young, Iris Marion. *On female body experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. Nova York: Oxford University Press, 2005.

Recebido em: 26/09/2018

Aprovado em: 22/10/2018