

Nós queremos que você ria

We Want you to Laugh

Isa Etel Kopelman

Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP) | Campinas | SP | BR
isaetel@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-8117-5248>

Fernanda Paula Capraro de Toledo

Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP) | Campinas | SP | BR
CAPES-PROEX
fe.fernandatoledo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7569-5746>

Resumo: Hélène Cixous desenvolveu um estudo cuidadoso sobre a relação entre as mulheres, a linguagem e a escrita, cujo título é *O riso da medusa*. A estranheza da imagem, derivada do tratamento dado ao mito da mulher com serpentes na cabeça, é também o sentimento que temos ao pensar na escrita das mulheres. Por conta disso, é o riso da Medusa o ponto de partida desta discussão a respeito das peculiaridades da comédia desenvolvida por autoras mulheres. Para ilustrar este trabalho com a comicidade e o riso, buscamos as dramaturgias *Phaedra's Love*, de Sarah Kane, e *We Want You to Watch*, escrita por Alice Birch em parceria com o coletivo RashDash.

Palavras-chave: Sarah Kane; Alice Birch; dramaturgia; comicidade; riso.

Abstract: Hélène Cixous developed a careful study on the relationship between women, language, and writing, entitled *The Laugh of the Medusa*. The strangeness of the image, based on the treatment given to the myth of the woman with snakes on her head, is also the feeling we have when thinking about women's writing. Because of this, Medusa's laugh is the starting point for discussing the peculiarities of comedy developed by female authors. To illustrate the work with humor and laughter, we looked at the plays *Phaedra's Love*, by Sarah Kane, and *We Want You to Watch*, written by Alice Birch in partnership with RashDash.

Keywords: Sarah Kane; Alice Birch; playwriting; humor; laughter.



My mother once said to me: [...] in order to tell a good joke, you have to believe that your problems are very small, and that the world is very big. She said: if more women knew more jokes, there would be more justice in this world.

The Clean House, Sarah Ruhl

As mitologias que formaram o imaginário ocidental – a helênica, a latina, a judaico-cristã – abarcaram diferentes “aspectos do comportamento humano ao discorrer sobre mulheres ou deusas” apresentando-as como “feitas de luz e de trevas, belas ou horrendas, aguerridas, insidiosas, sensuais, feiticeiras, amáveis, piedosas ou batalhadoras” (Robles, 2019, p. 87) para determinar o que meninas e mulheres podem ou não fazer e como devem se portar. Assim, quando pensamos em deusas como Hera ou Afrodite, identificamos valores a que podemos aspirar e faltas que podemos evitar – a esposa de Zeus encarna, ao mesmo tempo, a fidelidade matrimonial e o ciúme quase doentio (ainda que as ações de seu marido justifiquem tal sentimento); a Deusa do Amor, por sua vez, apregoa uma ideia de desapego e até de infidelidade nas relações, dado que inspira as paixões e os arrebatamentos, mas também nos leva a um profundo desejo de liberdade. Do mesmo modo, vemos em Antígona uma forte devoção à virtude e aos valores essenciais, mesmo que isso condene a personagem à morte, ao passo que em Medeia encontramos tanto a coragem para abdicar de suas raízes e renegar a sua família em nome de seu grande amor por Jasão como a frieza para assassinar os próprios filhos quando movida pela ira. Parece haver, nos exemplos dessas mitologias, o convívio entre a sombra e a luz, traços negativos e positivos em que podemos nos espelhar, repetindo nossa própria natureza oscilante. Há, no entanto, uma personagem que parece totalmente indefensável, feita apenas de deformidades e defeitos: trata-se da Medusa.

“Converge[m] em Medusa”, afinal, “todo tipo de insinuações que costuma[m] provocar tanto a rejeição de nossa cultura judaico-cristã como a atração do mistério”, já que essa mulher desventurada encarna, ao lado das irmãs Esteno e Euríale, “a monstruosidade feminina” e assume um lugar bastante complexo e delicado no contexto da sociedade patriarcal – ela é “a deusa do sexo, e pela abundância de sangue que brota de sua cabeça coroada de serpentes também simboliza a fecundidade” (Robles, 2019, p. 88). Apesar de encontrarmos inúmeras versões para explicar sua origem, persiste em nosso imaginário a ideia de que Palas Atena, como punição pela então bela Medusa ter sido violentada por outro olimpiano, “transformou-a em um monstro alado de olhos deslumbrantes,” deu a ela “garras afiadas e ornamentou-lhe a cabeça com serpentes em vez de cabelos”, condenando a moça “a converter em pedra todos os homens nos quais pousasse seu olhar, de tal modo que a simples evocação de seu nome já era suficiente para causar horror” (Robles, 2019, p. 90). Observando cuidadosamente o mito de Medusa, porém, percebemos que sua punição vai muito além dos cabelos e das feições monstruosas e ultrapassa até seu triste final, ao ser assassinada pela foice de Perseu: a pena da única mortal entre as Górgonas é se tornar literalmente invisível, privada do direito de cruzar olhares com outros seres humanos e de ser vista por seus pares.

A escolha de Perseu por usar da cabeça decepada de sua vítima como arma contra seus inimigos e também como troféu, um atestado incontestável de sua heroica masculinidade, mostra que a punição dada por Palas é mais do que perpétua e persiste para além

da morte da Medusa. Ao conhecer seu triste destino, as mulheres aprendem que devem se manter recatadas e caladas, reclusas em lugares distantes e escuros não tanto para a própria segurança, mas pela dos demais, já que “as formas do [seu] corpo poderiam perturbar a paz social” e atrair o olhar dos homens que, “como se sabe, são sensíveis, frágeis...”, de tal modo que toda sua exposição “poderia provocar um verdadeiro terremoto social”, causar “*tsunamis* emocionais, [...] desequilibrar a sociedade” e até mesmo provocar o caos que levaria à “extinção da civilização e [ao] fim da história” (Visniec, 2017, p. 85-7).¹ A atitude da Deusa da Razão – desmedida a ponto de justificar a insinuação de Poseidon de que, ironicamente, ela não seria “arrazoada” (Sartre, 1966, p. 13)² – coloca Medusa, portanto, em um lugar exemplar: mais algoz do que vítima, atribuímos a ela somente imagens que nos remetem à dor, ao sofrimento, à violência: ela é séria, triste, impossível de olhar. Nada nela reluz, vibra ou sorri.

Até mesmo a mitologia, contudo, pode ser ressignificada, pois “não é mais possível que o passado faça o futuro” e, embora não consigamos negar “que os efeitos do passado ainda estejam aqui”, podemos perfeitamente nos recusar “a consolidá-los, repetindo-os; concedendo a eles uma inamovibilidade equivalente a um destino” (Cixous, 2022, p. 41). É com esse pensamento que, em 1975, Hélène Cixous publica *O riso da medusa*, um ensaio referencial para o feminismo e, principalmente, para pensarmos o lugar da escrita das autoras mulheres (ou, talvez, o lugar das mulheres na escrita). A escolha por essa imagem – a Górgona que sorri, oposta ao seu próprio mito – para dar título ao livro obviamente não é um acidente nem um simples jogo de palavras. A autora explica que, cansada de tantas decapitações de mulheres reais e míticas, todas privadas de seu direito de serem vistas, ouvidas e lidas, desejava “enfim render justiça à Medusa”: sua escrita começa, então, com a esperança de

que alguém se inclinasse sobre o corpo mutilado de Medusa e lhe devolvesse suas línguas vivas. Mas não, era Pai para todo lado e milhares de filhos furiosos ocupados a cercá-lo. No meio de todos, eu procurava minhas pares, mulheres com olhos e ouvidos na ponta da língua, e corpos que falassem e rissem. Não havia tantas assim pelo mundo. Com frequência, eu me queixava a meu amigo Jacques Derrida: onde estão elas? As potentes, as férteis, as alegres, as livres [...], essas belezas de vida que eu encontrava na literatura, raras e esplêndidas, não se encontravam em qualquer canto da realidade. E ele me dizia: se elas existem no texto, existirão na realidade, “um dia desses”. “Um dia desses”, quando é? (Cixous, 2022, p. 28).

O riso da medusa tem como premissa, assim, devolver às mulheres a possibilidade de existir de modo visível, audível, legível. É interessante notar que Hélène Cixous não ressignificou, de modo simplista, a imagem da Górgona colocando-a como uma vítima ingênua com quem devemos nos solidarizar, nem atribuiu a ela uma história cheia de virtudes e fatos heroicos – porque ela de fato não foi autora desses grandes feitos, possivelmente sequer os almejou, dado que o heroísmo parece um prêmio a ser alcançado pelos grandes homens épicos e trágicos, envoltos em tantas mortes e em forte desejo de destruição. A proposta do livro é precisamente oposta a essa ideia: Hélène conclama as mulheres à criação, a um exercício de vida que possa libertá-las do encarceramento – com essa intenção, ela reflete que “basta

¹ Na cena “A cantora com véu”, encontramos um relato de uma mulher forçada a não expor seu corpo e a se manter em silêncio para não perturbar os homens ao redor.

² No início de *As troianas*, Poseidon discute com Palas e, diante de seus planos de vingança, exclama com ironia: “Palas Atena, ó Deusa da Razão, tu não és arrazoada”.

olhar a Medusa de frente para vê-la: ela não é mortal. Ela é bela, e ela ri” (Cixous, 2022, p. 62). “A Medusa de Cixous representa”, portanto, “a posicionalidade feminina em seus próprios termos contra o androcentrismo totalizante, com o riso esculpindo um espaço além das instituições, leis e ‘verdades’ androcêntricas” (Marvin, 2022, p. 3, tradução nossa).³ Desse modo, o riso da Medusa – não o livro, mas o próprio ato de rir desta personagem tão embrutecida – é uma potente referência para refletirmos sobre as diversas práticas de escrita das mulheres, especialmente aquelas que levam ao cômico e ao riso, já que a autora considera a gargalhada dela como uma atitude revolucionária:

Ele não se esconde, este riso. Ele fala do divertimento em suas múltiplas nuances, cheio de ironias, hilaridades, raivas, escárnios de mim mesma e de você, a erupção, a saída, o excesso, estou com a cabeça cheia disso tudo, com a cabeça cheia de línguas. De saco cheio. E eu não cubro minha boca com a mão para esconder a gargalhada. Chega! Critei. Critamos uma vez (Cixous, 2022, p. 32).

As autoras de comédia, desse modo, são as “vanguardiãs” do riso, levadas pelo que Medusa pode dar a elas, como sua “Musa da literatura” que desvia seu rosto para “mais uma reviravolta de beleza” (Cixous, 2022, p. 39). “A comédia, temos que admitir, nunca foi uma das mais honradas das Musas” (Meredith, 1956, p. 5, tradução nossa),⁴ de modo que esse é um lugar menos poético ou elevado do aquele de irmãs de Judith, “a poeta morta que era a irmã de Shakespeare” e que, como proclama Virginia Woolf, “encarnará no corpo que tantas vezes ela sacrificou” quando as mulheres ocuparem seu lugar na escrita, “extraíndo sua vida da vida das desconhecidas que foram suas antepassadas, como seu irmão fez antes dela” (Woolf, 2014, p. 159). A imagem, porém, condiz com a própria ideia da comédia, desde Aristóteles definida como reduto do *éthos* baixo, do vício e, claro, do ridículo, justamente o contrário das virtudes e dos feitos heroicos desenvolvidos na tragédia – o que não significa que o cômico seja oposto ao trágico: “embora não possa ser inserido na mesma série de fenômenos aos quais pertence também o trágico”, o oposto ao cômico, se existir, “é o não cômico, o sério” (Propp, 1992, p. 18). As dramaturgas da comédia, então, irmanadas com essa Medusa sorridente, ocupam o lugar da mulher indisciplinada, aquela “figura ambivalente de ultraje e transgressão feminina com raízes nas formas [...] da comédia”, ligadas a uma atmosfera de “excesso, ofensa e grotesco por meio de uma oscilação entre beleza e monstruosidade”, de tal modo que “a posição de indisciplinada humorística serve, portanto, como uma arriscada e instável fonte de poder reapropriada que pretende colocar as mulheres” (Marvin, 2022, p. 4, tradução nossa)⁵ em lugar de destaque e de exposição, para que sejam vistas, ouvidas, lidas e encenadas.

A apropriação do riso da Medusa é útil para pensarmos em comediantes mulheres porque enfrentamos, ainda hoje, com uma “escassez de estudos que lidam com mulheres, feminismo e comédia” e, por conta disso, precisamos não apenas preencher “lacunas, mas

³ “Cixous’ Medusa represents feminine positionality on its own terms against totalizing androcentrism, with laughter carving a space beyond androcentric institutions, laws, and ‘truths’.”

⁴ “Comedy, we have to admit, was never one of the most honoured of the Muses”.

⁵ “[...] Karlyn describes the unruly woman as ‘an ambivalent figure of female outrageousness and transgression with roots in the narrative forms of comedy and the social practices of carnival,’ associated with excess, offense, and the grotesque through an oscillation between beauty and monstrosity [...]. The position of humorous

[abrir] novos caminhos” (Kein, 2015, p. 671, tradução nossa)⁶ para discutir o assunto. O problema é até anterior à questão da autoria feminina: mesmo as “teorias correntes sobre a comicidade [compõem] um quadro não muito satisfatório”, a ponto de nos questionarmos se “é realmente necessária uma teoria” sobre o cômico, o humor ou o riso ou se a prática já não seria suficiente, pensando nos “grandes humoristas e satíricos [que] saíram-se muito bem sem qualquer teoria”, assim como “humoristas profissionais contemporâneos, escritores, homens de teatro, de cinema, de teatro de variedades, de circo” (Propp, 1992, p. 15) que parecem eficientes em seu ofício mesmo sem a respectiva reflexão teórica. Apesar da ausência de algo que especifique o cômico enquanto conceito, tal como encontramos para tratar do trágico, é preciso que teorizemos a esse respeito, considerando o caráter estético e o extraestético da comicidade e como os elementos se articulam para produzir os efeitos desejados, já que “diferentes aspectos de comicidade levam a diferentes tipos de riso” (Propp, 1992, p. 24): retomamos, então, Aristóteles, Freud, Bergson, Propp e suas teorias sobre o riso. É comum, porém, voltar a essas “teorias clássicas do humor – a teoria da piada de Freud, os pensamentos de Bergson sobre o riso (todos concebidos em relação ao trabalho dos homens)” e, ao tentar aplicá-las, “não [achar] nenhuma dessas teorias úteis para [nosso] trabalho com mulheres comediantes” (Kein, 2015, p. 671, tradução nossa).⁷ Isso nos devolve à questão de que “as escritoras têm sido consistentemente sub-representadas ou excluídas das antologias de humor e também subestimadas ou relegadas às notas de rodapé nos estudos acadêmicos” sobre o assunto (Walker & Dresner *apud* Goff, 2015, p. 1, tradução nossa), o que faz com que a comédia seja “tradicionalmente um clube de meninos [...] delineado por expectativas que tendem a ignorar e a subordinar as mulheres” (Goff, 2015, p. 1, tradução nossa).⁸

Diversas vezes ouvimos que “as mulheres não são engraçadas”, uma “opinião [que] vem aparecendo e reaparecendo de várias formas há décadas” (Kohen, 2012, p. 28, tradução nossa).⁹ Parece ser essa a razão para que ainda existam tão poucos estudos sobre as mulheres que criam obras de humor:

O escasso espaço acadêmico dedicado ao feminismo e ao humor é provavelmente moldado pela relação tensa que as mulheres e o feminismo tiveram com o humor em nossa imaginação cultural. As mulheres há muito lutam con-

unruliness thus serves as a risky and unstable reappropriated source of power that was intended to put women in their place”.

⁶ “[...] the questions that scholars of humor and feminism are currently facing as they work to address a dearth of scholarship dealing with women, feminism, and comedy. The nods in agreement around the room spoke to the notion that scholarship on the topic of women in comedy is not merely filling in gaps, but breaking new ground”.

⁷ “[...] one audience member asked the panel if the classic theories of humor – Freud’s theory of the joke, Bergson’s thoughts on laughter (all conceived of in relation to the work of men) – applied when analyzing female comedic performers. One panelist immediately responded that she found none of those theories useful to her work on female comedians [...]”.

⁸ “As Nancy Walker and Zita Dresner note, ‘women writers have been consistently underrepresented in or excluded from anthologies of humor and also underrated or relegated to the footnotes in scholarly studies of [...] humor’. Comedy has traditionally been a boys’ club, [...] delineated by expectations that tend to ignore and subordinate women”.

⁹ “You’ve heard it before: Women aren’t funny. The opinion has been appearing and reappearing in various guises for decades”.

tra a percepção de que elas, como sexo, não são biologicamente engraçadas (Kein, 2015, p. 671-672, tradução nossa).¹⁰

É, ainda, o motivo para que “as mulheres feministas [sejam] pintadas como sem humor e incapazes de aceitar uma piada” e apareçam como “estraga-prazeres feministas”, constantemente “representadas como zangadas e sem humor” (Kein, 2015, p. 672, tradução nossa),¹¹ incapazes de simplesmente rir e relaxar. Por outro lado, quando as artistas contrariam essa ideia falsa de que as mulheres não têm habilidade para rir e fazer rir, cria-se uma percepção equivocada a respeito de suas obras cômicas: “a comédia escrita por mulheres é percebida por muitos críticos como trivial, boba e indigna de atenção verdadeira” (Barreca *apud* Goff, 2015, p. 6, tradução nossa)¹² por supostamente tratar somente de assuntos de mulher, coisas frívolas que não interessariam a mais ninguém.

Por muito tempo, acreditou-se que “o humor feminino estava mais focado [...] em relacionamentos, emoções, política [feminista] e imagem corporal, enquanto o humor masculino se preocupava com questões externas [...], eventos atuais, cultura popular e realização profissional” (Greenbaum, 1997, p. 117-118, tradução nossa),¹³ ou seja, pensava-se que, enquanto artistas homens desenvolviam a comicidade a partir de uma ideia ainda próxima às raízes do humor, da crítica aos vícios com certa preocupação coletiva (o famoso *ridendo castigat mores*), as mulheres se dividiam entre a figura da “Mulher Cansada do Mundo,” que só fala de “anos de terapia, encontros ruins e uma vida doméstica disfuncional”, ou “a feminista por excelência, zangada, impetuosa e acreditando plenamente que o pessoal é político” (Greenbaum, 1997, p. 118, tradução nossa).¹⁴ Sabemos que esses elementos estão presentes na comédia de autoria feminina, mas as mulheres não tratam apenas disso, de gravidez, menstruação, relacionamentos ou sapatos: além do universo de *Sex and the City* há diversos assuntos que são abordados comicamente pelas autoras, inclusive os temas ditos masculinos. Para além do fato de que “as mulheres não são criadas para expressar seu senso de humor [mas] para rir do senso de humor dos homens” (Greenbaum, 1997, p. 126, tradução nossa),¹⁵ devemos considerar que “nossa compreensão do humor é decididamente masculina” (Kein, 2015, p. 673, tradução nossa)¹⁶ e “a comédia que as mulheres estão escrevendo nem sempre tem uma semelhança suficiente com o que é geralmente aceito como cômico, ou melhor, com o que os homens consideram engraçado”, o que faz com que

¹⁰ “The meager scholarly space devoted to feminism and humor is likely shaped by the fraught relationship women and feminism have had with humor in our cultural imagination. Women have long battled a perception that they, as a sex, are biologically not funny”.

¹¹ In particular, feminist women have been painted as humorless and unable to take a joke. [...] Sarah Ahmed, defining her figure of the feminist killjoy, observes that “feminists are typically represented as grumpy and humorless”.

¹² “[...] comedy written by women is perceived by many critics as trivial, silly and unworthy of serious attention”.

¹³ “[...] it seemed that women’s humor was more internally focused on relationships, emotions, politics as it relates to feminism, and body image, while male humor concerned itself with external issues of performance, current events, popular culture, and professional achievement”.

¹⁴ “[...] the World-Weary-Woman, years of therapy, bad dates, and a dysfunctional home life; [...] the Quintessential Feminist, angry, brash, and fully believing that the personal is the political [...]”.

¹⁵ “Women are not raised to express their sense of humor. They’re raised to laugh at men’s sense of humor”.

¹⁶ “[...] our understanding of humor is decidedly male”.

grande parte da comédia feita por mulheres – especialmente a comédia que subverte, desafia ou desconstrói essas fórmulas – [seja] assim descartada como comédia fracassada, “comédia feminina” (em seu sentido mais depreciativo), ou sem intenção cômica por completo (Goff, 2015, p. 15, tradução nossa).¹⁷

Ao observarmos esse descompasso entre a comédia feita por homens e por mulheres, podemos tirar algumas conclusões. A primeira é a falácia da ideia de universalidade ou neutralidade (e não apenas em relação ao cômico, como *O riso da medusa* identifica): nosso conceito de universal, na verdade, é o ponto de vista masculino, branco e heterossexual, aquele do grupo socialmente dominante e, por isso mesmo, excludente. Como as “mulheres artistas, escritoras e curadoras nunca foram capazes de se disfarçar com as roupas da humanidade universal do Imperador” (Isaak, 2002, p. 3, tradução nossa),¹⁸ sua postura de afastamento ou recusa das fórmulas e modelos masculinos, tidos como tradicionais, é tanto uma demonstração da antiuniversalidade quanto um exercício da “estratégia subversiva do riso”, através da qual “as artistas mulheres [transformam] a posição culturalmente marginal à qual sempre foram relegadas em uma nova fronteira” (Isaak, 2002, p. 4, tradução nossa).¹⁹ A subversão dos modelos masculinos, assim, não implica apenas na contestação das normas patriarcais, mas na necessidade “também de retrabalhar as normas internas em relação aos seus próprios termos” (Marvin, 2022, p. 5, tradução nossa).²⁰ Nessa busca por uma forma e uma estrutura que dialoguem com os conteúdos abordados comicamente,

As dramaturgas – em particular as dramaturgas cômicas – sofreram dessa síndrome do segundo sexo de serem definidas não por seus próprios méritos, mas pela forma como se relacionam com os ideais masculinos. Mas, na maioria das vezes, quando as escritoras diferem das expectativas convencionais, não é por predisposição genética nem por acidente, mas por estilo. Essas escritoras exercem sua “alteridade” de maneiras emocionantes e importantes, envolvendo, expandindo, questionando e derrubando as normas patriarcais às quais foram submetidas (Goff, 2015, p. 10-11, tradução nossa).²¹

Um bom exemplo desse rompimento com as fórmulas tradicionais da comédia é *Phaedra's Love* (*O amor de Fedra*, na tradução portuguesa), escrita por Sarah Kane em 1996 “a partir de uma encomenda do Gate Theatre para um novo trabalho influenciado por uma peça

¹⁷ “[...] the comedy women are writing does not always bear a close enough resemblance to what is generally accepted as comic, or rather – to what men consider funny. [...] Rather, it is to say that much comedy by women – especially comedy that subverts, challenges or deconstructs those formulae – is thereby dismissed as failed comedy, “women’s comedy” (in its most diminutive sense), or lacking comic intention altogether”.

¹⁸ “Women artists, writers, and curators have never been able to masquerade in the Emperor’s clothes of universal humanity”.

¹⁹ “[...] using the subversive strategy of laughter, women artists began turning the culturally marginal position to which they had always been relegated into the new frontier”.

²⁰ “[...] the ability of humor to not just suspend patriarchal norms, but also rework norms from within against their own terms”.

²¹ “Women playwrights – in particular women comic playwrights – have suffered from this second sex syndrome of being defined not on their own merits, but on how they relate to masculine ideals. But more often than not, when women writers differ from mainstream expectations, it is neither by genetic predisposition nor by accident, but by design. These writers exercise their ‘otherness’ in exciting and important ways, engaging, expanding, questioning and overturning the patriarchal norms to which they have been subjected”.

canônica do passado” (Saunders, 2022, p. 71, tradução nossa).²² “Ao recontar o mito da rainha que nutre um amor amaldiçoado por seu enteado, a dramaturga realiza uma inversão em relação à estrutura da dramaturgia original” do trabalho de Sêneca: “em *Phaedra's*, é o jovem Hippolytus quem assume o papel central, ao invés da própria Phaedra” (Toledo, 2023, p. 47); essa torção não se limita ao enredo, mas é realizada também na forma da peça, pois estupros, mutilações, mortes e suicídios são colocados em cena,

aos olhos do público, pois a autora subverte a convenção da tragédia clássica de não mostrar as cenas de violência. Através do relacionamento nefasto de Hippolytus e Phaedra, Sarah Kane explora ‘os dois polos que são os extremos da resposta humana ao amor’, ou seja, a auto-abnegação completa ou a total auto-preservação, e ainda expõe ‘a amarga ironia [de] um polo ser levado a buscar pelo outro’; desse modo, ‘frágil e cheio de percepções sombrias, *Phaedra's Love* contém alguns dos diálogos mais espirituosos’ [...] escritos pela autora (Toledo, 2023, p. 47).

Por conta dessa atmosfera espirituosa e cínica, muito mais irônica do que trágica, “Sarah Kane descreveu *Phaedra's Love* como ‘minha comédia’ e de todo o seu trabalho é talvez o mais abertamente e sombriamente bem-humorado” por conta da agilidade das réplicas e da “honestidade brutal que Hippolytus usa para cortar as defesas e pretensões das outras personagens” (Saunders, 2002, p. 78, tradução nossa).²³ Tal característica do rapaz emerge quando a autora “vai contra a representação do jovem príncipe, reconhecendo que, como o modelo de Sêneca, ele é ‘menos o produto de uma visão nobre do que de uma psicologia perturbada, como revela sua conexão com um misógino feroz’” (Saunders, 2022, p. 73, tradução nossa);²⁴ a autora percebe que a comicidade de sua dramaturgia reside justamente no movimento de trazer o príncipe a um lugar nada idealizado, invertendo o puritanismo encontrado em Sêneca:

Hippolytus é um merda completo, mas ele também é muito engraçado, e para mim isso é sempre redentor. Acho que há pessoas que podem tratá-lo muito mal, mas se o fizerem com senso de humor, na verdade você pode perdoá-las (Tabert *apud* Saunders, 2022, p. 78, tradução nossa).²⁵

Quando a autora de *4.48 Psicose* chama sua reinterpretação do mito de Fedra e Hipólito de *comédia*, certamente ela não tem em mente fazer o público rir com o estupro ou o suicídio em si, talvez sequer com a imagem de uma mulher desprezada pelo homem amado, pois são temas que ela desenvolve em sua dramaturgia com bastante crueza e atenção. Se, por um lado, Sarah Kane mantém o núcleo principal da tragédia de Sêneca – a relação incestuosa

²² “The play came to be written out of a commission by the Gate Theatre for a new work influenced by a canonical play from the past”.

²³ “Sarah Kane described *Phaedra's Love* as ‘my comedy,’ and of all her work it is perhaps the most overtly and darkly humorous. Much of the humour resides in the cynical retorts and brutal honesty that Hippolytus uses to cut through the defences and pretensions of the other characters [...]”.

²⁴ “[...] Kane goes against the traditional depiction of the young prince, recognising that like the Senecan model he is ‘less the product of a noble vision than of a deranged psychology, as its connection with a ferocious misogyny reveals’”.

²⁵ “Hippolytus is a complete shit, but he’s also very funny, and for me that’s always redeeming. I think there are people who can treat you really badly, but if they do it with a sense of humour then actually you can forgive them”.

entre madrasta e enteado e suas consequências, incluindo a própria dissolução da família real ao final da história –, por outro, ela se afasta de sua fonte ao colocar diversas preocupações “que envolvem a dissecação de uma sensibilidade masculina que é doentia e niilista, a existência de Deus, a vida após a morte e os efeitos da violência” (Saunders, 2002, p. 72-73, tradução nossa).²⁶ A comicidade vem do elemento desolador mesmo, algo que a autora chama de “um humor que salva vidas”, um tipo de sensibilidade que “é a última coisa a desaparecer” quando alguém tem depressão (Tabert *apud* Saunders, 2002, p. 78, tradução nossa),²⁷ quadro que ela atribui ao príncipe.

Toda essa visceralidade cômica que encontramos em *Phaedra's Love* envolve um risco, já que traz à tona “uma forma de violência encenada que é ao mesmo tempo estranha e chocante para as sensibilidades”, algo que é “potencialmente perigoso para colocar diante de um público moderno” (Saunders, 2002, p. 80, tradução nossa)²⁸ que, independentemente de conhecer o mito ou as adaptações anteriores, pode não estar preparado para entrar em contato com uma violência sem disfarces. O protagonista da peça aparece, logo no início, dividido entre hambúrgueres e masturbação:

Hipólito está sentado num quarto, às escuras, a ver televisão.
Está espojado num sofá, rodeado de brinquedos electrónicos caros, pacotes vazios de aperitivos e doces. Espalhadas pelo chão do quarto, [meias] usadas e roupa interior. [...]
Pega noutra [meia], examina-a e decide que serve.
Põe o pénis dentro da meia e masturba-se até se vir sem uma centelha de prazer.
Tira a meia e atira-a para o chão.
Começa a comer outro hambúrguer (Kane, 2001, p. 97).

Para além da abertura, as cenas explícitas de sexo entre Hyppolytus e Phaedra e as rubricas do final,

que incluem órgãos genitais e intestinos sendo jogados no fogo e abutres descendo do céu, não apenas correm o risco de afastar o público, mas possivelmente provocar seu senso de ridículo. No entanto, essa foi uma das ideias originais que intrigaram Kane sobre a reinterpretação de uma tragédia romana: “Achei que você pode subverter a convenção de tudo o que acontece fora do palco e colocá-lo no palco e ver como isso funciona” (Saunders, 2002, p. 80, tradução nossa).²⁹

A explicação de Sarah Kane sobre ter consciência a respeito das convenções tradicionais da comédia é importante não apenas para compreendermos o cômico em *Phaedra's*

²⁶ “The play is also a continuation and expansion of the issues and concerns [...] that involve the dissection of a male sensibility that is diseased and nihilistic, the existence of God, life after death and the effects of violence”.

²⁷ “It’s probably a life-saving humour. [...] I think when you are depressed oddly your sense of humour is the last thing to go [...]”.

²⁸ “[...] a form of staged violence is performed that is both outlandish and shocking to the sensibilities. This is potentially a dangerous venture to put before a modern audience”.

²⁹ “Stage directions that include genitals and bowels being thrown into a fire and vultures descending from the sky, not only risk estranging an audience, but possibly provoking its sense of ridicule. However, this was one of the original ideas that had intrigued Kane about reinterpreting a Roman tragedy: ‘I thought you can subvert the convention of everything happening off-stage and have it on-stage and see how that works’”.

Love, mas para rebater outra falácia a respeito das mulheres que escrevem comédias: a ideia de que elas não sabem escrever ou simplesmente desconhecem as regras deste modelo. Poderíamos compreender o descrédito se as dramaturgas “realmente não conhecessem nem entendessem as teorias existentes e estivessem escrevendo comédia de maneira diferente por ignorância, acaso ou [predisposição] genética,” mas, ao contrário, é justamente o conhecimento dessas artistas a respeito das mais diversas teorias que atesta “sua habilidade como escritoras em geral e como escritoras cômicas em particular” (Goff, 2015, p. 17, tradução nossa).³⁰ A força de sua dramaturgia cômica parece residir essencialmente na capacidade das autoras de, conhecendo as teorias, apropriar-se dos elementos cômicos e subvertê-los, desconstruí-los, recombina-los e até ridicularizá-los à sua maneira, de tal modo que a estrutura responda às necessidades do conteúdo ao invés de sufocá-lo. É o caso da própria Sarah Kane: supor que ela não conheceria os modelos para o fazer dramático, cômico ou não, seria absurdo: se ela inverte as categorias tradicionais, se as subverte ou se simplesmente parece ignorá-las, ela o faz deliberadamente, ocupada em atingir um objetivo estético e ciente da “possibilidade de teatralização da palavra, não por falta de bagagem [acadêmica] ou mera implicância com as formas tradicionais” (Toledo, 2023, p. 42). Assim, a subversão das regras, por si, já é cômica, uma vez que a própria “comédia é a quebra de expectativas ou normas compartilhadas” (Kein, 2015, p. 681, tradução nossa).³¹

Além disso, Sarah Kane e outras dramaturgas sabem que há necessidades da cena que precisam ser respondidas e isso também é válido para a comédia – afinal, “diferentes práticas de humor empregam diferentes técnicas para diferentes fins” (Marvin, 2022, p. 6, tradução nossa).³² Considerando que o riso é “um produto da conexão humana” e também “uma resposta não verbal, mas muito audível, sinalizando identificação e concordância” (Krefting *apud* Kein, 2015, p. 675, tradução nossa)³³ tanto com aquilo que é dito ou encenado como com quem diz algo, e que, conseqüentemente, a comédia exige do público que se identifique com o ponto de vista da artista, senão com a própria artista, percebemos que

as mulheres estão em desvantagem no caminho para o sucesso cômico devido à falta de incentivo para se identificar com o ponto de vista de uma mulher (ou de uma minoria étnica ou racial), particularmente quando essa artista está chamando a atenção para a posição marginalizada (Kein, 2015, p. 674, tradução nossa).³⁴

mas também quando a artista não desenvolve um trabalho politicamente engajado (o que é igualmente válido, mas, nesse caso, como vimos, ela é acusada de fútil e desinteressante). A construção da comicidade e do riso por mulheres, assim, está às voltas constantemente com a

³⁰ “If these writers truly did not know or understand the existing theories, and were writing comedy differently out of ignorance or happenstance or genetic coding, then the exclusion of their work from being recognized as comic might well be deserved. It is their knowledge of, engagement with, and navigation around, over, and through the dominant comic theories that testifies to their skill as writers in general and as comic writers in particular.”

³¹ “[...] comedy is the breaking of shared expectations or norms [...]”.

³² “[...] different practices of humor employ different techniques towards different ends”.

³³ “Laughter, Krefting explains [...] is ‘a product of human connection ... laughter is a nonverbal but very audible response signalling identification and agreement’”.

³⁴ “[...] because comedy requires audience members to identify with the performer’s point of view, if not the performer her/himself, women are disadvantaged on the road to comedic success due to the lack of incentive to

dissolução da ideia de que “o ponto de vista masculino heterossexual é [...] o padrão” e pode provocar a “identificação de qualquer pessoa” (Kein, 2015, p. 674, tradução nossa)³⁵ e com a busca de um humor que faça sentido para as mulheres, ou seja, que provoque um riso para além do que se estabeleceu através do olhar masculino, que muitas vezes coloca as próprias mulheres como alvo de modo depreciativo e objetificador – é significativo, portanto, que as mulheres achem mais engraçado aquilo que trabalha com a autodepreciação, “independentemente do sexo da pessoa que está sendo menosprezada”, enquanto os homens preferem as situações ou piadas “quando as mulheres são o objeto” (Greenbaum, 1997, p. 120, tradução nossa).³⁶

É possível, então, acreditar que “exista uma diferença no senso de humor de mulheres e homens” e que o humor das mulheres seja “mais sutil” por motivos enraizados em eventos cotidianos, quase triviais, uma vez que “as meninas aprendem, junto com outras regras relativas ao namoro, a rir das piadas dos homens [e] a reprimir quaisquer comentários inteligentes” (Greenbaum, 1997, p. 119, tradução nossa)³⁷ – não à toa a imagem da feminista estraga-prazeres é tão antagônica à ideia do humor e do riso. Se as meninas são educadas para entender que “afirmação, autoridade e força [são] qualidades masculinas que devem evitar”, exibindo qualidades ditas femininas, como “fraqueza, passividade e deferência aos homens” (Greenbaum, 1997, p. 120, tradução nossa)³⁸ e o cômico, por essência, exige uma postura mais ativa e assertiva, uma disposição para criticar e ridicularizar, parece lógico que “os homens [tenham] as mulheres que tentam ser engraçadas” quando o “humor é [visto como] agressão [e] as mulheres não são recompensadas socialmente por serem engraçadas (mas sim por serem gentis com os homens)” (Greenbaum, 1997, p. 199, tradução nossa).³⁹

Quando as mulheres da comédia surpreendem, assustam ou até ameaçam os homens, temos novamente a imagem da mulher mítica com serpentes na cabeça, aquela que não merece ser olhada pelos homens: assim como o riso da Medusa é uma transgressão, as comediantes respondem às regras que não lhes servem e às falácias atribuídas ao humor feminino desviando-se das normas e subvertendo as possibilidades tradicionais do riso, pois elas entendem que é assim que se dá a escrita feminina em qualquer modalidade. Inserida nesse movimento, Alice Birch propõe uma abordagem cômica para a questão da pornografia em *We Want You to Watch* (*Nós queremos que você assista*, em tradução livre), dramaturgia que desenvolveu em parceria com as artistas do coletivo feminista RashDash em 2015.

Assim como *Phaedra's Love*, a temática de *We Want You to Watch* não parece cômica – as consequências desastrosas da pornografia para a sociedade não são, ou não deveriam ser, motivo de riso. A abordagem de Alice Birch e do RashDash, porém, é cômica justamente com a

identify with the point of view of a woman (or an ethnic or racial minority), particularly when that performer is drawing attention to the marginalized position”.

³⁵ “[...] the straight male point of view is widely seen as the default and as eliciting identification from anyone”.

³⁶ “Further, studies [...] suggest that ‘females give higher funniness ratings than males to self-disparaging jokes, regardless of the sex of the person being disparaged’[...] while males find jokes funnier when females are the object”.

³⁷ “[...] there is likely to be a difference in women’s and men’s senses of humor: women’s humor is subtler than men’s – it is rooted in everyday events. [...] girls learn, along with other rules pertaining to dating, how to laugh at the jokes of males but to stifle any clever remarks of their own”.

³⁸ “[...] women are brought up to think of assertion, authority and forcefulness as masculine qualities which they should avoid. They are taught instead to display the ‘feminine’ qualities of weakness, passivity and deference to men”.

³⁹ “Men fear women who try to be funny. Humor is aggression, because women are not rewarded socially for being funny (but rather for being nice to men) [...]”.

intenção de ressaltar a gravidade do assunto e de promover o debate acerca de um tema muitas vezes silenciado e ignorado em nome de uma suposta moralidade e de inúmeros tabus. O enredo, em linhas gerais, é bastante simples e direto: duas mulheres, Pig e Sissy, trabalham como investigadoras da polícia e pretendem eliminar toda a produção pornográfica do mundo; para isso, elas recorrem a outras personagens, como uma Mega Hacker adolescente que poderia impedir o acesso a todo o material pornográfico disponível na internet e a própria Rainha da Inglaterra – ela é chamada apenas de *The Queen* na dramaturgia escrita, mas podemos compreender, através da primeira montagem do espetáculo, cuja temporada de estreia se deu no National Theatre de Londres, que se trata da própria Elizabeth II. Além delas, há ainda duas personagens masculinas adultas, chamadas simplesmente de *The Beautiful Man* e *The Old Man* (respectivamente, *O homem bonito* e *O homem velho*), que demonstram pouca empatia com os malefícios da pornografia especialmente para as mulheres jovens ainda no início de sua vida sexual; e uma criança, um menininho (*The Little Boy*, no original) que não tem falas, somente indicações de movimentação, através das rubricas do texto.

As rubricas de *We Want You to Watch*, desenvolvidas durante o trabalho na sala de ensaio, têm enorme importância na construção da comicidade da peça. Longe de responder a quaisquer necessidades objetivas ou naturalistas de movimentação – como encontramos em outras dramaturgias, indicando para as personagens que elas devem apenas entrar, sair, gritar ou reagir com determinada intenção –, as didascálias aqui são essencialmente registros dramáticos da performance física que é esperada para as cenas. É possível perceber que “a linguagem verbal e as linguagens do movimento são igualmente importantes no processo de realização e apresentação” da peça, de tal modo que em alguns momentos “do processo o texto veio primeiro e em alguns pontos o movimento/imagem liderou” a construção da dramaturgia porque tanto Alice Birch quanto as performers do RashDash compartilham do entendimento “de que às vezes as palavras são o melhor meio para articular o que pensamos e sentimos, e às vezes o movimento/imagem é” mais eficiente “para incorporar e expressar o ponto/sentimento/movimento” (Birch, 2015, p. 12, tradução nossa).⁴⁰ Em determinado momento da cena 2, por exemplo, quando Pig e Sissy tentam explicar à Rainha qual a diferença entre sexo de fato e pornografia, são realizados diversos movimentos que dessacralizam a figura da governanta, bem como a própria imagem da nação:

A RAINHA está no escuro. Ela explora o espaço ao seu redor.

Ela está em seu trono. Ela está com os olhos fechados e estende a mão direita para o lado. O peso dela cai e ela balança as pernas no braço do trono e se estica, como um gato. Ela desliza de forma que fique de cabeça para baixo e desenrola seus membros gradualmente até ficar totalmente estendida. [...]

Ela está de joelhos. Ela abre o peito e a cabeça, para cima e para trás enquanto inspira profundamente. Ela é impulsionada para frente, mas se segura com as mãos

⁴⁰ “The verbal language and the movement languages are both equally important in the process of making and the presentation of this play. At points during the process the text has come first, and at points the movement/image has led. We have a shared understanding between us that sometimes words are the best medium to articulate what we think and feel, and sometimes movement/image is. [...] Sometimes we will describe the processes we've used to embody and express the point/feeling/moment”.

e cai suavemente no chão. Os olhos dela se arregalam quando ela cai. Ela fica surpresa e encantada. [...]

Ela galopa pelo espaço como se estivesse no *ceilidh*, balança os braços, o movimento é liberado. Ela cobre todo o espaço.

No final da sequência, A RAINHA acolhe o público e depois se acomoda novamente em seu trono (Birch, 2015, p.36, tradução nossa).⁴¹

Apesar da atmosfera semelhante àquela de *Phaedra's Love* sobre a necessidade de ressignificar a monarquia, aqui há um vislumbre de que algo pode se transformar, pois A Rainha assina um decreto (algo que ela não poderia fazer na realidade) banindo a pornografia e, com isso, instaura a esperança de tempos melhores:

É uma combinação de coreografia em uníssono, e a criação de grandes imagens de celebração. Adereços da cena, como uma garrafa e taças de champanhe, e três enormes bandeiras Union Jack são usadas. Tudo parece um desenho animado de patriotismo, é muito britânico. A RAINHA festeja tanto quanto PIG e SISSY. Elas fazem referências divertidas à nossa verdadeira Rainha como andar nas bandeiras do Union Jack como se fossem cavalos (Birch, 2015, p. 38, tradução nossa).⁴²

Toda essa construção performática, ao lado de imagens como a Lata de Sexo (*tin of Sex*, como aparece no texto, indicando literalmente um produto comercializável e consumível), concretiza o problema da pornografia de modo cômico, muitas vezes beirando o absurdo e o *nonsense*, mas sem rebaixar a importância do debate: a discussão, ao invés de recair no tom maçante e até moralista, é ampliada graças à leveza da forma delineada por Alice Birch e pelo RashDash. O riso de *We Want You to Watch* vem, portanto, da necessidade da reflexão crítica e da transformação social, mas também do inesperado encontro entre a seriedade e o ridículo, entre os movimentos fluídos e as palavras duras.

Dramaturgas como Sarah Kane e Alice Birch, portanto, trazem à escrita teatral temas importantes que precisam ser discutidos para além do teatro e, para serem ouvidas (e encenadas, assistidas, lidas), retorcem todas as regras, subvertem os padrões clássicos, distorcem o que é chamado de universal e colocam tudo isso numa roupagem diferente daquela que é exigida ou esperada pela tradição porque, afinal, essa tradição não diz respeito a elas – talvez até não diga nada a elas. A comicidade e o riso são a chave dessa combinação agriçoce. O

⁴¹ "THE QUEEN is in the dark. She explores the space around her. /She is on her throne. She has her eyes closed and reaches with her right hand out to one side. Her weight tips over and she swings her legs onto the arm of the throne and stretches out, like a cat. She slides so that she is upside down and uncurls her limbs gradually until she is fully extended. /[...] She is on her knees. She opens her chest and head, up and back as she takes a sharp breath in. She is propelled forwards, but catches herself with her hands, and yields gently into the floor. Her eyes widen as she falls. She is surprised and delighted. /[...] She gallops around the space like she's at a ceilidh, she swings her arms, the movement is released. She covers the entire space. /At the end of the sequence THE QUEEN takes in the audience, then settles back into her throne." A citação respeita a formatação original da dramaturgia, com as rubricas divididas por traços.

⁴² "It is a combination of choreography in unison, and the creation of big images of celebration. Props from the scene such as a champagne bottle and glasses, and three huge union jack flags are used. It all feels like a cartoon of patriotism, it is very British. THE QUEEN parties just as hard as PIG and SISSY. They make fun references to our actual Queen such as riding the union jack flags like horses".

cômico pode não ser realmente o mais confortável dos trajes, visto que não foi feito para vestir as mulheres – mas, afinal, qual linguagem o foi? É necessário enfrentar o estranhamento, então, para ocupar também esse espaço e remodelá-lo de acordo com novas ideias, outros assuntos, diferentes visões: “essa perspectiva aberta e desconcertante”, afinal,

anda de mãos dadas com um certo tipo de riso. Culturalmente falando, as mulheres choraram muito, mas uma vez que as lágrimas são derramadas, haverá risos sem fim em vez disso. Risada que irrompe, transborda, um humor que ninguém esperaria encontrar nas mulheres – que é, no entanto, certamente sua maior força porque é um humor que vê o homem muito mais longe do que ele já foi visto (Cixous, 1981, p. 55, tradução nossa).⁴³

Talvez, como Hélène Cixous acredita, a risada das mulheres abale tanto quanto o riso da Medusa, que não só ri por último, mas ironicamente ri melhor.

Referências

BIRCH, Alice. *We Want You to Watch*. London, England: Oberon Books, 2015.

CIXOUS, Hélène. Castration or Decapitation? *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 7, n. 1, p. 41-55, 1981. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/493857>. Acesso em: 8 jan. 2025.

CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COFF, Jennifer. “If More Women Knew More Jokes...”: The Comic Dramaturgy Of Sarah Ruhl And Sheila Callaghan. *Wayne State University Dissertations*, 2015. Disponível em: https://digitalcommons.wayne.edu/oa_dissertations/1133. Acesso em: 4 jan. 2025.

GREENBAUM, Andrea. *Women's Comic Voices: The Art and Craft of Female Humor*. *American Studies*, v. 38, n. 1, p. 117-138, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40642861>. Acesso em: 3 jan. 2025.

ISAAK, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London and New York: Routledge, 2002.

KANE, Sarah. *Teatro completo*. Tradução de Pedro Marques. Lisboa: Campo das Letras, 2001.

KEIN, Kathryn. Recovering Our Sense of Humor: New Directions in Feminist Humor Studies. *Feminist Studies*, v. 41, n. 3, p. 671-681, 2015. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/829277>. Acesso em: 3 jan. 2025.

KOHEN, Yael. *We Killed: The Rise of Women In American Comedy*. New York: Sarah Crichton Books, 2012.

⁴³ “And finally this open and bewildering prospect goes hand in hand with a certain kind of laughter. Culturally speaking, women have wept a great deal, but once the tears are shed, there will be endless laughter instead. Laughter that breaks out, overflows, a humor no one would expect to find in women—which is nonetheless surely their greatest strength because it’s a humor that sees man much further away than he has ever been seen”.

- MARVIN, Amy. Feminist philosophy of humor. *Philosophy Compass*, v. 17, n. 7, p. 128-158, 2022.
Disponível em: <https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/phc3.12858>. Acesso em: 2 jan. 2025.
- MEREDITH, George. *An Essay on Comedy*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1956.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- ROBLES, Martha. As Górgonas. In: ROBLES, Martha. *Mulheres, Mitos e Deusas: O Feminino Através dos Tempos*. Tradução: de William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2019. p. 87-91.
- SARTRE, Jean-Paul. *As troianas*. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.
- SAUNDERS, Graham. *'Love me or kill me': Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: University Press, 2002.
- VISNIEC, Matéi. *Migraaaantes ou tem gente demais nessa merda de barco ou o salão das cercas e muros*. Tradução de Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2017.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- TOLEDO, Fernanda Paula Capraro de. *Theft is the holy act: Cleptomanias literárias em 4.48 Psicose*. Orientador: Fábio Akcelrud Durão. 2023. 282 f. Dissertação (Mestrado – Teoria e crítica literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/8914>. Acesso em: 31 mai. 2025.