

## “Para os não nascidos”<sup>1</sup>: a peça-suicídio de Sarah Kane

Lara Luiza Oliveira Amaral<sup>2</sup>

**Resumo:** Virginia Woolf escreve uma carta antes de ir em direção ao rio com os bolsos cheios de pedras. Sylvia Plath anota o número do telefone de seu psiquiatra em cima da mesa próxima ao fogão. Sarah Kane escreve sua última peça antes de retirar os cadarços para se enforcar. *4.48 Psychosis* se torna uma espécie de “bilhete suicida” deixado por Kane antes do seu ato final. Pretendemos, neste trabalho, analisar não somente a autoaniquilação, tema central da peça, como também a sua relação com as teorias do pós-drama e a influência do lirismo na escrita e a imersão na interioridade da personagem. Para tanto, utilizaremos teóricos como Lehmann (2007) e Sarrazac (2012) para a teoria do drama; Alvarez (1999) para o suicídio; Lang (2015) para os estudos sobre Kane e seu contexto de escrita; dentre outros.

**Palavras-chave:** Sarah Kane; *4.48 Psychosis*; suicídio; dramaturgia.

*Para uma pessoa dentro da redoma de vidro, vazia e imóvel  
como um bebê morto, o mundo inteiro é um sonho ruim.  
(A redoma de vidro, de Sylvia Plath)*

### 1. Quatro horas, quarenta e cinco minutos: silêncio

Diante do início silencioso, da angústia de uma resposta que não chega, esperando o grito final que não foi ouvido, lemos a última peça de Sarah Kane. Internada em um hospital psiquiátrico após uma tentativa de suicídio, a jovem dramaturga (1971-1999) parece exorcizar a si mesma naquela que seria a sua peça final, *4.48 Psychosis*<sup>3</sup>. Dado o fato que, em 1999, pouco depois de terminar de escrever, Kane aproveita um intervalo entre as enfermeiras e, presa em um banheiro,

utiliza os próprios cadarços para o seu suicídio, a proximidade entre o ato e a escrita da peça possibilita pensarmos *4.48 Psychosis* como uma “peça-suicídio”. O uso do termo “peça-suicídio” se justifica, além da ideia de “última nota” ou um “bilhete de adeus” da autora para com o mundo (seja literário, seja “real”), no modo como a peça atua: uma tentativa de representação – dolorosa e cruel – da experiência suicida. Por isso, neste trabalho, analisamos o autoaniquilamento e sua relação com a forma teatral tão destoante de Sarah Kane.

A obra completa da autora é

<sup>1</sup> Referência ao trecho “Eu escrevo para os mortos/ para os não nascidos”, da peça *4.48 Psychosis*, de Sarah Kane.

<sup>2</sup> Mestre em Letras- Estudos Literários pela UEM. Contato: [laraluizaoliveira@gmail.com](mailto:laraluizaoliveira@gmail.com).

<sup>3</sup> Escrita em 1999, *Psychosis 4.48* foi encenada somente em 2000, após a morte da autora. A primeira encenação ocorreu no dia 23 de junho de 2000, no *Theater Upstairs* de Londres, sob direção de James McDonald, e elenco era composto por Daniel Evans, Jo McInnes e Madeleine Potter (cf. KANE, 2001, p. 204).

composta por cinco peças: *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998) e *4.48 Psychosis* (2000), além de um roteiro de filme chamado *Skin* (1997)<sup>4</sup>, organizados posteriormente no livro *Complete Plays* (2001). Em seu ápice, *4.48 Psychosis* abole todas as características pressupostas de uma peça de teatro tradicional: os personagens não são definidos, os sujeitos de suas peças permanecem sem descrição ou indicações que os caracterizem; os cenários perdem sua delimitação; as rubricas se resumem a frases curtas evidenciando o silêncio entre diálogos soltos. O texto parece ter sido montado a partir de fragmentos de uma mente conturbada, de memórias e traumas recortados e colados sem manter uma sequência. Não há lógica, os fatos se mesclam com recordações, o texto se entrecorta por espaços em branco. Rupturas marcadas por cinco traços (- - - -) quebram a narrativa e parecem indicar a fina linha a ser mutilada pela gilete.

Vale a ressalva de que o método utilizado por Kane para a organização de sua forma teatral, tão destoante do teatro tradicional, não é algo inédito. Nas peças de Samuel Beckett, por exemplo, é possível identificar a desconstrução da estrutura dramática: os cenários desaparecem ou se resumem ao mínimo, os personagens perdem suas características, o enredo é fragmentado. Tais características também se encontram, de certo modo, nas peças pertencentes ao chamado “teatro do absurdo”, distorcendo a estrutura tradicional do drama. Ad-

vinda de tais influências, veremos que, em *4.48 Psychosis*, Sarah Kane vai para além da desconstrução da estrutura. A identificamos como “peça-suicídio” pois ela busca na própria fragmentação de sua estrutura uma forma de autoaniquilamento. A seguir, evidenciaremos algumas características de Kane em sua peça final, tais como a influência do pós-drama, o lírico no drama e o mundo fechado do suicídio.

## 2. Quatro horas, quarenta e seis minutos: a escotilha aberta

Para iniciarmos a discussão sobre o pós-drama, voltemos, rapidamente, ao drama moderno. De acordo com Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno*, o que caracterizaria a crise do drama seria o avanço do épico na forma dramática, como bem sumariza Pasta Júnior em seu estudo sobre o livro de Szondi:

O núcleo do confronto, que caracteriza a crise da forma dramática, encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto – cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama –, separação que mais e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade de diálogo e pela emersão do elemento épico. De certo modo, seria possível descrever a *Teoria do drama moderno* como a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática [...]. Neste avanço da “épica encoberta da matéria”, o próprio diálogo é progressivamente tomado por funções épicas, tributárias da cisão de sujeito e objeto, quando não se ma-

<sup>4</sup> Os anos entre parênteses dizem respeito à primeira encenação de cada uma das peças, e não necessariamente ao ano da publicação.

nifesta, paradoxalmente, como insultamento lírico ou até, como é o caso de Tchekhov, literalmente como um diálogo com um surdo. Colocado sistematicamente em confronto com a pureza dialógica de seu próprio modelo – na qual se manifesta a centralidade das relações intersubjetivas –, o drama moderno, rondado pelo solilóquio e pela mudez, pela objetificação e pela reificação, dá testemunho, em sua própria crise formal, de um estado de coisas que Adorno chamaria de “a vida danificada” (PASTA JÚNIOR, 2001, p. 14-15).

Apenas de forma a introduzirmos o campo teórico do teatro moderno, notemos que a *crise* se dá justamente no confronto com o modelo estabelecido, que se vê insuficiente para descrever “a vida danificada”, como coloca Adorno, do homem moderno. Se o diálogo de surdos de Tchekhov, ou as descrições oníricas de Strindberg, ambos do fim do século XIX e início do século XX, já nos colocavam frente à cisão entre o homem e o mundo, hoje estamos literalmente frente ao abismo. Na tentativa de alcançar o outro lado, de criar estruturas seguras, temos como saída o retorno para o eu: a estrutura se desfaz, estamos diante da nossa própria cisão. Nessa direção caminham as reflexões de Sarrazac em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, salientando que temos hoje

a noção de um dramaturgo-rapsodo (remeto à Rapsódia), ou seja, aquele que diante da separação consumada, da total consciência de que o vínculo entre homem e mundo se perdeu, opta justamente por não mais escrever sobre o mundo, mas

sim sobre esse vínculo desfeito, e o faz (e como poderia ser diferente?) a partir de um completo retalhamento dos enunciados formais – rapsódico remete, especialmente em francês, aquilo que é mal engendrado, que é formado por fragmentos, daí o rapsodo ser o artífice por excelência do drama no mundo contemporâneo (SARRAZAC, 2012, p. 7).

Seguimos do retalhamento à fragmentação excessiva das peças pós-dramáticas, suas distorções de estrutura, personagens borrados e cenários abolidos. Tais características podem ser confirmadas por Sérgio Carvalho, na apresentação do livro *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann, que enfatiza: “a tendência ‘pós-dramática’ seria uma novidade histórica não apenas por razões formais, mas também pela negação estética dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática” (CARVALHO, 2007, p. 7). Assim, mencionado brevemente algumas das características do pós-drama, identificaremos como elas são representadas por Sarah Kane em sua peça.

Vale ressaltar o contexto em que vivia Kane durante seu momento de produção. Partindo dos estudos de Peter Lang, *Cruel Britannia: Sarah Kane's Postmodern Traumatics*, podemos ter uma ideia do que ficou conhecido como a geração “*cruel britannia*”: os dramaturgos advindos da era Thatcher sentiam-se motivados a escrever sobre as suas experiências e, utilizando-se da “sua voz de protesto”, de violência e raiva, ficaram reconhecidos pelo termo “*cruel britannia*” (cf. LANG,

2015, p. 13). Assim, em forma de protesto, Kane estaria criticando em suas peças temas como sexualidade, abusos, doenças mentais e a medicina. Não somente os temas convulsionam a sua voz de protesto, como a própria estrutura dos seus textos. Ainda sobre o pós-dramático, Carvalho ressalta:

Não se trata apenas de um novo tipo de encenação delirante, mas de um modo de *utilização* dos signos teatrais que, ao pôr em relevo a presença sobre a representação, os processos sobre o resultado, gera um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador educado pela indústria cultural. É pelo modo desestabilizador do trânsito entre palco e plateia que essa potência se efetiva (CARVALHO, 2007, p. 15).

O choque do leitor, ou espectador, consumará a ideia de protesto que tais artistas queriam transmitir. Não há mais cenas calculadas para não assustar ou com cortes específicos a fim de dissimular algum fato. A intenção é justamente desestabilizar. Confirma isso a explicação de Lehmann: “não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas dá-se por meio da linguagem uma transmissão e uma ligação ‘mágicas’, especificamente teatrais” (LEHMANN, 2007, p. 246). Perturbados, nós leitores, e os espectadores frente à encenação, sentimos a falta dessa “ligação” entre os pontos, e o choque se torna ainda maior quando os temas se voltam para a violência.

É por isso que tais dramaturgos, assim como Kane, também ficaram conhecidos pela expressão “teatro

*in-yer-face*”. Indo contra aquilo que é esperado pela audiência, esse teatro seria justamente aquele que atiraria “no rosto” da plateia as sujeiras do mundo contemporâneo<sup>5</sup>. Assim, complementa Lang, esse estilo “oferece uma crítica moral às doenças modernas, evitando apresentar soluções fáceis para as questões sociais/culturais que Kane vê como problemáticas – consumo excessivo, violência, violência sexual e exploração em geral, para citar apenas alguns” (LANG, 2015, p. 16)<sup>6</sup>. Uma mente suicida, depressiva e completamente angustiada, exposta aos nossos olhos, foi o jeito de Kane atirar frente à nossa face muitas das dores que nos recusamos a enxergar, seja em nós ou nos outros.

O espaço de *4.48 Psychosis* é a própria mente de um sujeito angustiado. Desse modo, qualquer rubrica descritiva seria impossível: estamos diante do desespero, da angústia, do eu atormentado em seu mais íntimo. No pós-drama, a fragmentação do espaço é recorrente, como ressalta Lehmann: “o espaço se torna uma parte do mundo, decerto enfatizada, mas pensada como algo que permanece no *continuum* do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida” (LEHMANN, 2007, p. 268). Em *4.48 Psychosis*, a vida fragmentada se traduz através das memórias da personagem, seja nos momentos em que o “eu dramático” descreve seus possíveis diálogos com uma pessoa amada, ou de angústias durante o período de internamento em hospi-

<sup>5</sup> Não somente o “mundo contemporâneo” contempla o uso do método *in-yer-face*. Já em Genet, Jarry e Artaud era possível identificar essa necessidade de atirar ao público a face “suja” do mundo.

<sup>6</sup> Tradução nossa: “does in fact offer a moral critique of modern ills, while avoiding presenting easy solutions to the social/cultural issues that Kane sees as problematic – excessive consumerism, chronic violence, sexual violence and exploitation in general to name but a few”.

tais psiquiátricos. A ideia de memória aparece também no estudo de Sarrazac, que considera a possibilidade do pós-dramático ser “um teatro sem memória ou cuja memória será necessariamente fragmentada” (SARRAZAC, 2012, p. 147). A própria personagem de Kane confirma tais fatos: “é a minha mente é o tema desses fragmentos confusos” (KANE, 2017, p. 11). O mais próximo que podemos chegar de uma possível identificação cênica, especialmente em relação ao cenário, são os momentos em que é mencionada a escotilha, por exemplo:

A escotilha abre  
Luz forte

Uma mesa duas cadeiras nenhuma  
janela

Aqui estou eu  
e lá está meu corpo  
(KANE, 2017, p. 31).

Não há mudança na fonte ou qualquer outra indicação que sirva de pista para o que será necessário ser realizado durante a encenação. A escotilha, interpretada como metáfora, remete à ideia de que invadimos uma mente conturbada e, vez ou outra, uma “luz” entra e a “sanidade” tenta reorganizar os fragmentos soltos de angústia, aproximando a sua estrutura da forma comum dos dramas – mas é insuficiente e, por isso, falha, mais uma vez.

Notemos que, assim como o espaço, o tempo também é diluído e fragmentado. Não há uma sequência lógica dos fatos, as ações se desencaixam conforme as lembranças

da personagem, confirmando o que postula Lehmann sobre a existência de uma “temporalidade flutuante, uma incerteza quanto à sucessão da narrativa” e, ainda de acordo com o autor, o tempo pode ser marcado por “repetições obsessivas, aparente inação, inversão de causa e efeito, extremos de prolongamento ou de aceleração, saltos temporais e surpresas chocantes” (LEHMANN, 2007, p. 294). Peter Lang confirma a ideia de Lehmann e evidencia o caráter repetitivo da peça de Kane, que “cria o efeito de retrocesso temporal da peça, se repetindo, ou de ficar preso a um momento particular da memória, ou experiência emocional. É um ponto para o qual a personagem continua a voltar porque não há outro lugar para onde ir” (LANG, 2015, p. 190-191)<sup>7</sup>. Em muitos momentos da peça, parecemos estar novamente no início dela, com os questionamentos rodeados de silêncios, e mesmo a ideia da escotilha é retomada. As “ações” se repetem, os desesperos voltam a atormentar a personagem, como aquele pensamento inquietante que vai e volta como em um ciclo viciante:

A escotilha abre  
Luz forte

a televisão fala  
cheia de olhos  
os espíritos da visão

e agora estou com tanto  
medo

Eu estou vendo coisas  
Eu estou ouvindo coisas  
Eu não sei quem eu sou

<sup>7</sup> Tradução nossa: “creates the effect of the play’s temporality backtracking, repeating itself, or of being stuck a particular moment in memory, or emotional experience. It is a point to which the character continues to return because there is nowhere else to go”.

língua pra fora  
pensamento interrompido  
(KANE, 2017, p. 26).

Neste trecho, a fragmentação do tempo e espaço resulta na fragmentação do sujeito: a escotilha reflete o divórcio com o mundo e, consequentemente, ele começa a ver e ouvir coisas, até o momento em que não sabe mais quem é. Se antes ele não alcançava o mundo e teve de voltar para si mesmo, hoje ele não consegue mais se encontrar – ou montar seus fragmentos, nos remetendo a Lehmann novamente: “Na modernidade, o sujeito – e com ele o espelhamento intersubjetivo pelo qual ele podia constantemente se aprofundar – perde a capacidade de integrar a representação a uma unidade” (LEHMANN, 2007, p. 297). De forma inversa, entendemos que o estilhamento do eu torna qualquer outra categoria, como o tempo e o espaço, fragmentada e difusa, assim como a própria personagem. Atinge-se o ponto auge da fragmentação quando a fragmentação atinge o enredo. A linguagem não é mais suficiente em sua forma simples, é preciso desestabilizar, também, a sua ordem e estrutura. Essa busca pela autonomia de uma linguagem e o choque linguístico em consequência é o que Lehmann chama de “*poética teatral da perturbação*” (cf. LEHMANN, 2007, p. 248), o que remete às palavras de Lang sobre o teatro “*in-yer-face*”, sendo justamente um estilo que nos perturba. Sarah Kane, ao abordar o tema do suicídio e da depressão, e o modo como descreve a “ajuda” médica, traz para a cena aquilo que, em muitos casos, é pre-

ferível “negar”: as angústias de um paciente em um quarto de hospital, as dores de amor não correspondido, as inseguranças do corpo: “Eu não consigo superar minha solidão, meu medo, meu nojo./ Eu sou gorda./ Eu não consigo escrever./ Eu não consigo amar” (KANE, 2017, p. 8). A falta de caracterizações físicas da personagem parece aprofundar a ligação clara que estabelecemos com ela durante a leitura. O pronome pessoal da primeira pessoa do singular, o *eu* claramente marcado e angustiado em todas as sentenças, atinge o leitor que declina o verbo para a sua própria pessoa.

Presas no escuro desse eu angustiado, as palavras se esgotam. Não é possível continuar com a estrutura formal, não há letra que se encaixe para descrever aquilo que se sente. Como uma nova cor dada à palavra antiga, o lírico vem para (re)colorir o pesadelo da personagem de Kane.

### 3. Quatro horas, quarenta e sete minutos: abismo do eu

Logo de início, o texto de Sarah Kane causa estranhamento por se parecer muito mais com um poema concreto do que a uma peça de teatro de fato, o que leva Lang a concluir: “*Psicose 4:48* se lê menos como uma peça do que um poema em prosa destinado à performance interpretativa” (LANG, 2015, p. 177)<sup>8</sup>. As falas parecem jogadas sobre o papel, os espaçamentos brincam com o texto, as rupturas marcadas por traços indicam a linha do corte, o uso de números ora ordenados, ora soltos pela página,

<sup>8</sup> Tradução nossa: “4.48 Psychosis reads less like a play than a prose poem intended for interpretative performance”.

simbolizam o efeito dos medicamentos, a inserção de uma “imitação” de um prontuário médico representa as consequências dos tratamentos. A autora utiliza da estrutura formal e a reforça, desconstrói cada pedaço e deixa, apenas em alguns momentos, travessões indicando diálogos com um possível médico que nunca chega a ser mencionado concretamente. Isso porque, como apontam Stuchi e Lima em “Tão sempre a mesma hora”: *4.48 Psicose e o suicídio no teatro contemporâneo*: “o texto transita entre o dramático, o lírico e o épico, expondo o funcionamento de uma identidade em processo de desagregação, vagueando entre a lucidez e a psicose” (STUCHI; LIMA, 2017, p. 477). Nesse momento, pretendemos evidenciar como o elemento lírico, inserido no dramático, reforça a interioridade e subjetivação na peça de Sarah Kane. Para isso, utilizaremos como base principal os estudos de Cleise Furtado Mendes, em *A ação do lírico na dramaturgia contemporânea*. Citado por Stuchi e Lima, e elencado como uma das principais características da crise do drama moderno por Szondi, o elemento épico é discutido também por Mendes, que ressalta:

Não se pretende aqui, substituir o épico pelo lírico no horizonte do drama, repetindo formulações de caráter teleológico, como se a crescente liricização que se constata nos textos atuais sinalizasse algum tipo de “pós-modernidade” ou “pós-dramaticidade” no âmbito da dramaturgia ou apontasse uma superação da forma dramática. Sem desconhecer a importância dos recur-

sos épicos (aliás, dede as tragédias gregas), busca-se uma ampliação das referências críticas e teóricas para obter visão mais abrangente da multiplicidade da atual produção dramática. Para isso, há que deslocar certos hábitos na análise de peças teatrais, como o de apenas reconhecer a presença do lírico na linguagem das réplicas, na tessitura do diálogo. Isso implica dizer que o aspecto a ser aqui enfatizado é o papel do lírico como tendência estruturante das várias instâncias da composição dramática, no desenho das situações, no singular modo de ação das personagens imersas num processo de subjetivação (MENDES, 2015, p. 9).

Assim, entendemos que o épico não é substituído pelo lírico, mas que este se apresenta como uma das melhores formas de representar o processo de subjetivação no pós-drama. Não somente no teatro, vemos que o lírico também invadiu, com maior intensidade, os romances de hoje. Os denominados “romances líricos” carregam a mesma subjetivação que estruturam os novos dramas. Nas teorias do romance lírico, autores como Freedman (1972), Gullón (1984) e Tofalini (2013) referem-se à liricização da narrativa em decorrência do mergulho interior dos personagens. Isso porque, quanto mais próximo do íntimo, menos as palavras conseguem expressar aquilo que é necessário ser dito, e assim, a poesia vem preencher as lacunas da prosa. As demais categorias se tornam afluentes do grande tema do eu, por isso não se faz mais necessária uma delimitação específica de um espaço, tempo ou personagens. Estamos à mercê das vontades de um persona-

gem em seu íntimo, que escolhe, vez ou outra, o que quer mostrar ou não para os seus ouvintes. Porque o mais importante não é mais o que lhe rodeia, ou quem, mas sim expulsar – muitas vezes retomando a ideia do fluxo de consciência – os vazios que o assolam.

Dando sequência aos estudos de Mendes, ressaltamos uma marca já comentada nas discussões sobre o pós-drama: a dissolução dos traços formais do teatro. Para isso, ela cita alguns autores reconhecidos pela inserção da subjetivação: “Thomas Bernhard, Bernard-Marie Koltès, Marguerite Duras, Wajdi Mouawad, *Sarah Kane*, Matëi Visniec, Jon Fosse, Enrique Buenaventura, Juan Mayorga, para citar apenas alguns já amplamente reconhecidos pela crítica especializada” (MENDES, 2015, p. 10, grifos nossos). Dentre tantos, Sarah Kane se faz presente e, a partir das características elencadas por Mendes, podemos afirmar como a força do lírico atua em sua obra. De acordo com a autora, o lírico se caracteriza no drama através do

predomínio da função poética sobre a representativa na linguagem; união de som e sentido, com ênfase na música das palavras; fusão de sujeito e objeto de percepção; subjetivação de espaço e tempo; presença da repetição como recurso de fazer perdurar o fluxo lírico, com uso de estribilhos e variações temáticas; recusa da lógica sintática, com predileção por construções paratáticas (com partes coordenadas, livres de hierarquia), entre outros (MENDES, 2015, p. 9-10).

Alguns dos tópicos elencados por Mendes podem ser relacionados

àqueles já mencionados por Lehmann e Sarrazac sobre o pós-drama, como a repetição. Nesse ponto, notemos que a autora complementa inserindo a ideia de “fluxo lírico”. Para um melhor entendimento de como o lírico atua na repetição, tomemos como exemplo um trecho da peça de Kane:

abstração até o ponto do

inagradável  
inaceitável  
ininspirável  
impenetrável

irrelevante  
irreverente  
irreligioso  
impenitente

desagradar  
deslocar  
desincorporar  
desconstruir  
(KANE, 2017, p. 22).

A repetição volta a aparecer, mas diferentemente dos trechos da escoltilha mencionados acima. A ideia de um poema vai além da sua aparência fragmentada, chega ao ritmo e som das palavras selecionadas, projetando a impressão de uma anáfora. Nota-se que cada palavra vem acompanhada de um prefixo de negação (*in-*, *i-* ou *des-*). Não sem propósito, a negativa influencia na ideia de “abstração” que inicia o trecho. Toda essa “falta” nas palavras, o seu reverso, seria consequência das atitudes da medicina na tentativa de “curar” sua “doença”. Todas as suas características seriam reduzidas e negadas, transformando-a, assim, na abstração completa de um eu que não existe

mais. Antes que os traços esparsos cortem o “poema” de Kane, o fim do trecho confirma a ideia de abstração:

obscuro até o ponto do

Verdadeiro Certo Correto  
Alguém ou qualquer um  
Cada todo tudo

afogando em um mar de lógica  
esse estado monstruoso de  
paralisia

ainda doente  
(KANE, 2017, p. 24).

Cinco traços espaçados quebram a narrativa que segue com um prontuário médico indicando os remédios a serem tomados e suas consequências. Mas ressaltamos aqui, novamente, a desordem da estrutura, o jogo com as palavras e o fim do excerto, ainda mais distante que o restante, indicando que a situação continua intransponível apesar de tudo. As tentativas falhas de cura, a volta recorrente, faz com que Lang caracterize a peça de Kane como um “pesadelo constante” (cf. LANG, 2015, p. 21). A personagem permanece presa nesse pesadelo e a luz que atravessa a escotilha continua fraca e longínqua. O ciclo vicioso do desespero não indica a saída mais próxima a não ser o brilho fraco no corte da gilete escondida.

Mendes observa que as “referencialidades” são dissolvidas pela função poética no texto de dramaturgos como Kane:

São elementos comuns a boa parte

dessa produção o predomínio da função poética sobre a referencialidade; a fragmentação do diálogo cotidiano em emissões que parecem surgir aleatoriamente, aos poucos permitindo a eclosão de sentidos e terminando por alcançar um efeito curioso a partir de réplicas esparsas, silêncios ou vozes paralelas; a permanência das situações como que suspensas no tempo e no espaço, sem progressão dramática; o processo de subjetivação que isola as personagens, dissolve o clássico conflito e transforma suas enunciações em feixes de monólogos ou fluxos de reminiscências, fazendo que a linguagem adquira inequívoca força lírica (MENDES, 2015, p. 10-11).

Presa no labirinto de si mesma, as imagens ao redor aparecem como borrões e se perdem. É por isso que os diálogos parecem aleatórios e desconexos, os silêncios invadem ao mesmo tempo em que gritos de palavras são proferidos pela personagem e as falas de um eu para si mesmo percorrem páginas e páginas como se estivesse a recitar um longo poema. No início da peça, após um “diálogo de silêncios”, o trecho seguinte reafirma a ideia de uma mente conturbada, presa em seu próprio pesadelo: “uma consciência consolidada reside em um obscuro salão de banquetes perto do forro de uma mente cujo chão se desloca como dez mil baratas quando se entra um feixe de luz”; a escotilha foi aberta, a sanidade tenta entrar, “como se todos os pensamentos se unissem em um instante de acordo corpo não mais expulso como se as baratas compreendessem uma verdade que ninguém mais pronunciasse” (KANE, 2017,

p. 6), mas o sentido continua perdido nas palavras soltas de Kane. Uma consciência em fluxo que não permite a ordenação dos pensamentos, as baratas invadem o banquete das palavras e devoram a linha que as controlava formalmente. Mendes ressalta a ideia de que, com a inserção do elemento lírico e “ao criar a sua própria ‘língua’, o teatro é capaz de magnificar toda a complexidade existente nos usos da linguagem” (MENDES, 2015, p. 12). Reordenamos a sintaxe de forma a criar uma ponte, uma ligação frágil que seja, entre o subjetivo e a expressão verbal.

Ainda de acordo com a autora, o reflexo da dissolução do tempo e espaço revela também uma quebra na ação: “a própria ideia de ação merece ser revisada nesse contexto, para compreender também a errância do eu lírico no palco subjetivo” (MENDES, 2015, p. 12-13). A personagem vaga pelo tablado de madeira sem saber para onde fugir, se deve permanecer parada em uma cadeira ou apenas ouvir a gravação de uma voz que dita todos os seus pensamentos íntimos em um cenário escurecido. Isso porque nenhuma ação é de fato descrita na peça de Kane. As lembranças de atos passados se misturam com o presente, os remédios tomados em sequência não foram engolidos no exato minuto do agora, foi antes, e será mais tarde, na hora final que ainda não chegou. As ações pincelam a narrativa borrando os tempos: “e alguma coisa me toca naquele lugar ainda soluçante e uma ferida de dois anos atrás abre como um cadáver e uma vergonha enterrada faz tempo berra sua dor podre decadente” (KANE,

2017, p. 9-10). A dor do antes atinge o agora na fala da personagem, mas nenhuma ação foi, de fato, colocada em cena.

Essa constante de dor, desespero e angústias não ditas leva Lang a concluir que “Kane assim faz uma conexão artística entre suas articulações teatrais e técnicas pós-modernas de representação de uma experiência traumática, criando um gênero único e quase completamente negligenciado de teatro do trauma” (LANG, 2015, p. 26)<sup>9</sup>. O incessante lembrar de uma dor carrega o trauma em suas formas, transformando a peça, como um todo, em uma representação do trauma em si (cf. LANG, 2015, p. 189). Dessa forma, a inserção do lírico se faz necessária, pois estaria mais “vinculada à vida interior das personagens, à estase da ação, a solilóquios em que a linguagem está vocacionada à expressão de temas ‘intimistas’ e como tais mais afeitos à problemática do indivíduo isolado do que às grandes questões político-sociais” (MENDES, 2015, p. 13). O lírico insere uma característica mais “intimista” ao texto – o que Mendes complementa ao fim de seu artigo: “não significa o fechamento dos segredos de uma individualidade e o isolamento da temática social, mas antes o abrir-se da intimidade das personagens para o espetáculo do mundo” (MENDES, 2015, p. 14-15).

Em um percurso inverso, notemos que a inserção do lírico no drama, transformando a peça de Kane em um longo poema em prosa, resvala nas teorias do pós-drama e na desconstrução de suas estruturas formais: tempo, espaço, perso-

<sup>9</sup> Tradução nossa:

“Kane thereby makes an artistic connection between her theatrical articulations and postmodern techniques of representation of traumatic experience, creating a unique yet almost completely overlooked genre of a theatre of trauma”.

nagens, ação. O suicídio, foco central de *4.48 Psychosis*, atua não somente como tema, mas transforma-se na peça em si. A “peça-suicídio” de Sarah Kane vai além das falas em angústia da personagem que anseia a morte e atinge sua forma. A estrutura formal corriqueira não é mais suficiente para alcançar a angústia do eu que sofre; a personagem quer dizer o que está além da fala, dos cenários, da rubrica. Dessa forma, Kane abole toda e qualquer formalidade em uma tentativa de representação do autoaniquilamento.

#### 4. Quatro horas, quarenta e oito minutos: a redoma suicida

A imagem da *Redoma de Vidro* deu nome ao romance da escritora Sylvia Plath, no qual a autora relata o mundo fechado do suicídio de uma jovem em seus vinte anos. Quase como um alter ego de si mesma, Plath reconta a sua própria tentativa de suicídio na mesma idade. Em *4.48 Psychosis*, adentramos a redoma de Kane, onde ressoa o alarme do relógio que anuncia: é a hora.

Amigo de Sylvia Plath, A. Alvarez escreveu um livro sobre o suicídio e a literatura. Na contramão dos demais estudiosos do tema, tais como Durkheim (1897) e Marx (1846), o autor se distancia da ideia “social” do suicídio e volta-se para o eu. Em *O deus selvagem: um estudo do suicídio*, Alvarez ressalta o “mundo fechado do suicida” como um das forças motrizes para o estudo do tema: “o suicida cria sua própria sociedade: fechar-se para as pessoas

trancando-se num encardido cubículo alugado e ficar olhando dia após dia, como o Bartleby de Melville, para uma parede cega diante da janela” (ALVAREZ, 1999, p. 105). Na peça de Sarah Kane, invadimos o mais profundo da personagem, enxergamos assustados a ânsia de morte que pulsa de acordo com o soar do relógio.

Os estudos literários sobre o suicídio ainda caminham timidamente, sendo poucos os trabalhos publicados até o momento. Inversa é a recorrência do fato na literatura: seja em romances, peças ou poemas, o ato suicida é frequente em diversos autores, e em momentos vários da literatura. No teatro, por exemplo, o suicídio aparece com grande recorrência. Em uma rememoração rápida das obras de Shakespeare, temos os clássicos Romeu e Julieta, Lady Macbeth, Cleópatra, Ofélia, Otelo, dentre outros, como personagens suicidas. Alvarez faz uma ressalva nesse ponto: mesmo com grande quantidade, o suicídio continua ainda a ser um ato muito distante da representação em cima do palco: “o sofrimento de um herói trágico, distanciado e enobrecido pelo drama poético, fica literalmente a um mundo de distância do suicídio fora do palco, que raramente é trágico, nunca é grandioso e na maior parte das vezes é sórdido, deprimente, confuso” (ALVAREZ, 1999, p. 159). Em uma comparação com as demais peças citadas por Alvarez (os clássicos de Shakespeare, por exemplo), *4.48 Psychosis* parece se aproximar mais do que o autor consideraria como “o suicídio fora do palco”, já que Kane retrata com particular

intimidade o tema – seja pelo uso de um personagem sem identidade (nome, sexo, ou demais características); seja pelo uso recorrente do pronome pessoal “eu”; ou, até mesmo, sua aproximação biográfica.

A peça é estruturada a partir do ato suicida. A desestabilização do eu, a fragmentação das categorias, refletem o caos de um personagem em seus momentos finais. O título traz a hora da morte, e é confirmada pela própria personagem logo de início: “As 4:48/ quando o desespero vem/ eu vou me enforçar” (KANE, 2017, p. 8). Presa desde a estrutura a esse mundo fechado, a obsessão pela morte se torna perturbadora: “a impermeabilidade a tudo que é alheio ao mundo fechado da autodestruição pode gerar uma obsessão tão excêntrica, absoluta e *psicótica*, que a morte em si acaba se tornando uma questão secundária” (ALVAREZ, 1999, p. 128, grifos nossos). Ao mesmo tempo em que o suicídio aparenta ser a única saída possível, ainda ouvimos os gritos de relutância da personagem que luta para permanecer viva: “eu não desejo a morte/ nenhum suicida jamais desejou” (KANE, 2017, p. 46). Esse jogo antitético entre buscar a morte e, ao mesmo tempo, lutar pela vida, se torna ainda mais frequente diante da “ajuda” médica, como ressaltaremos a seguir.

#### 4.1. Dr. Isso e Dr. Aquilo e Dr. Quéisso

A violência parece atingir o ápice quando nos voltamos para as me-

mórias da personagem internada. O modo como ela se refere aos médicos e medicamentos é sempre ácido e ressentido, ressalta Lang: “Os personagens de Kane estão também expressando sua raiva e desapontamento com o fracasso do sistema médico em ajudar sua doença mental” (LANG, 2015, p. 202)<sup>10</sup>. A depressão é, até hoje, uma incógnita para médicos e psiquiatras. O avanço da medicina, mesmo que lento, já fez com que, diferentemente de Sylvia Plath, Kane não passasse pelo “tratamento” de eletrochoques para “curá-la” de sua “doença”. Porém, intoxicada pelos inúmeros remédios tomados, vemos que ainda há muito a evoluir até que, de fato, se compreenda o que é o ser humano em seu mais obscuro eu. A recorrência do tema em ambas as autoras revela a sua própria visão diante da medicina: não mais como uma fonte de “cura” ou “salvação”, médicos e seus tratamentos são apresentados como vilões que, muitas vezes, parecem apenas reforçar a situação desoladora daqueles em agonia.

A personagem, presa entre as paredes brancas desse mundo esterilizado de hospitais e clínicas psiquiátricas, se sente como um animal em exposição para que os demais, em seus alvos jalecos, possam vir observá-la sem pudor, analisá-la, como o grande problema que “ainda” não foi “consertado”:

Dr. Isso e Dr. Aquilo e Dr. Quéisso que estava só passando e pensou em entrar para dar uma zoada também. Queimando em um túnel quente de desânimo, minha humilhação completa conforme eu tremo sem razão e tropeço nas palavras e não tenho nada a dizer sobre a minha ‘doença’

<sup>10</sup> Tradução nossa: “Kane’s characters are also expressing their anger and disappointment at the failure of the medical system to help their mental illness”.

que de qualquer forma significa saber que não há qualquer razão em nada porque eu vou morrer. E eu travada por aquela suave voz psiquiátrica da razão que me diz que existe uma realidade objetiva na qual meu corpo e mente estão juntos. Mas eu não estou e nunca estive. Dr. Isso faz uma anotação e Dr. Aquilo tenta um murmúrio simpático. Me observando, me julgando, cheirando o fracasso aleijado vazando da minha pele, meu desespero arranhando e um pânico devorador me encharcando enquanto eu pasmo horrorizada diante do mundo e me pergunto por que todo mundo está sorrindo e me olhando com um secreto entendimento da minha dolorosa vergonha (KANE, 2017, p. 10).

Vista como um problema a ser solucionado, como aquela que não conseguiu “abstrair” de si mesma seu próprio lodo, a vergonha a desespera. Os médicos, com seus nomes omitidos através de uma brincadeira com suas demais especialidades, são o grande alvo: “médicos inescrutáveis, médicos sensatos, médicos estranhos, médicos que você pensaria serem as porras dos pacientes se não te provassem o contrário, [...] oferecem curas químicas para angústia congênita e livram os rabos uns dos outros” (KANE, 2017, 10-11). A medicação é apontada como a salvação para uma mente doente, cada pílula colorida com uma função de matar uma parte do eu que estaria matando a si mesmo, até o momento em que o eu inteiro é morto e lhe resta uma casca oca, vazia, perfeitamente cabível no quebra-cabeça do mundo apático moderno<sup>11</sup>: “Ok, vamos lá, vamos aplicar os medicamentos/

vamos fazer a lobotomia química, vamos desligar as funções mais altas do meu cérebro/ e talvez eu tenha um pouco mais de capacidade de merda pra viver” (KANE, 2017, p. 22). De acordo com Chramosilová, “4.48 *Psychosis* traz a questão da psicofarmacologia, que é cada vez mais premente na sociedade atual – pessoas são muitas vezes prescritas desnecessariamente a vários tipos de drogas (pílulas para dormir, antidepressivos, medicamentos para ansiedade) das quais elas podem se tornar viciadas” (CHRAMOSILOVÁ, 2013, p. 33-34)<sup>12</sup>. Assim, controladas medicamente, as cápsulas coloridas descem em quantidades absurdas deformando seu corpo, descritas metodicamente no prontuário médico da personagem:

Sintomas: Não está comendo, não está dormindo, não está falando, não tem desejo sexual, em desespero, quer morrer.

Diagnóstico: dor patológica.

Sertralina, 50mg. Insônia agravada, ansiedade grave, anorexia (perda de peso 17kgs) aumento dos pensamentos, planos e intenções suicidas. Interrompido após hospitalização.

Zopiclona, 7,5mg. Dormiu. Interrompido após erupções cutâneas. Paciente tentou sair do hospital contra ordens médicas. Detida por três enfermeiros com o dobro do seu tamanho. Paciente ameaçadora e não cooperativa. Pensamentos paranoides – acredita que a equipe do hospital está tentando envenená-la (KANE, 2017, p. 24).

O uso de “sertralina” a faz per-

<sup>11</sup> Elizabeth Wurtzel, em sua autobiografia intitulada *Prozac Nation* (1994), aborda a influência dos medicamentos nos tratamentos para depressão durante os anos 90, sendo o auge do Prozac como uma das melhores drogas para a “doença”. A ideia de “desconfigurar” uma pessoa para que ela se adeque aquilo que lhe é exigido socialmente (faculdade, relacionamentos, amigos) faz com que se transforme cada vez mais em um ser automático, robótico, e perca a sua identidade, como descreve a protagonista-autora a partir da sua própria experiência.

<sup>12</sup> Tradução nossa: “4.48 *Psychosis* brings up the issue of psychopharmacology, which is more and more pressing in today’s society – people are often prescribed unnecessarily various kinds of drugs (sleeping pills, antidepressants, anxiety medication) that they can even become addicted to”.

der 17kgs, quando, em sequência, lhe é administrado “Lofepamina, 70mg, aumentada para 140mg, depois 210mg. *Ganho de peso 12 kgs. Perda de memória recente*” (KANE, 2017, p. 26, grifos nossos). Sem grandes resultados, lhe dão “Citalopram, 20m. *Tremores matutinos. Sem outras reações*” (KANE, 2017, p. 26, grifos nossos). Após a interrupção de lofepramina e citalo-  
pram, o próximo remédio é o Prozac “20mg, aumentado para 40mg. *Insônia, apetite instável (perda de peso 14kgs)*” (KANE, 2017, p. 26, grifos nossos). Por mais algumas páginas temos a descrição minuciosa de seus medicamentos e resultados. A cada nova medicação, uma nova deformação. Ainda que se trate de um texto literário, sabemos do perigo dos medicamentos em excesso e seus efeitos colaterais – o que nos faz retomar a ideia de Chramosilová, que ressalta: “a peça toma uma posição forte contra isso, apontando o problema de os médicos administrarem quantidades ridículas e irracionais de drogas a um paciente, em vez de tentarem outros possíveis meios de tratamento primeiro” (CHRAMOSILOVÁ, 2013, p. 33-34)<sup>13</sup>. Em um momento de possível diálogo com um psiquiatra, identificamos, ainda, uma espécie de “fuga” da medicina em querer entender o real motivo por trás das ações da personagem:

Por que você não me pergunta *por que?*

*Por que* eu cortei meu braço?

- Você gostaria de me contar?

- Sim.

- Então conta.

- ME.  
PERGUNTA.  
POR QUE.

(*Um silêncio longo.*)

- Por que você cortou seu braço?  
- Porque é bom pra porra. Porque a sensação é fodida de maravilhosa (KANE, 2017, p. 18).

Vemos as voltas incessantes de um diálogo que parece querer escapar do foco principal. Ainda há o medo de tocar na ferida, o sangue pode voltar a jorrar, e estancar acaba sendo cada vez mais difícil. Mesmo com o fio e a agulha em mãos para um possível acidente, os médicos retraem-se diante do corte recém-aberto. É melhor prevenir que ela fale, que nos detalhe minimamente a vida dentro da redoma de que parece nunca ter saído: “para eles, o ato não é nem irrefletido, nem operístico, e nem tampouco uma prova de óbvio desequilíbrio, mas sim uma espécie de vocação insidiosa. Uma vez dentro desse mundo fechado, a pessoa tem a impressão de que nunca houve um tempo em que ela não fosse suicida” (ALVAREZ, 1999, p. 130). Kane tranca sua personagem nas paredes translúcidas da redoma, revivendo um pesadelo constante, criando um teatro do trauma – uma peça-suicídio.

#### 4.2. Às 4:48 eu vou me enforçar

Logo no início da peça, a personagem alerta: “Às 4:48/ quando o desespero vem/ eu vou me enforçar/ ao som da respiração do meu amado” (KANE, 2017, p. 8). Cons-

<sup>13</sup> Tradução nossa: “the play takes a strong stand against it by pointing out the problem of doctors administrating ridiculous and unreasonable amounts of drugs to a patient instead of trying other possible courses of treatments first”.

tantemente somos lembrados do horário para seu ato final. É às 4:48h que a sanidade vem, mas não acalenta: “Assim que passar, vou estar perdida de novo,/ um fantoche fragmentado, uma idiota grotesca” (KANE, 2017, p. 30). Conforme avançamos a leitura, as menções vão se tornando mais breves e curtas: “Às 4:48/ Eu vou dormir” (KANE, 2017, p. 34). Até que chega o momento em que a sanidade volta a assolá-la e ela sabe que o fim está cada vez mais próximo:

Às 4:48  
a hora feliz  
quando a clareza vem

escuridão aconchegante  
que encharca meus olhos  
(KANE, 2017, p. 43).

Os espaçamentos entre as linhas se tornam mais frequentes e longos. As frases perdem suas continuações, se embaralham em uma página cada vez mais vazia. Lemos as últimas partes da peça de Sarah Kane como um anúncio do fim: a morte se aproxima. Assim como muitos, a personagem recorre à figura divina em seus momentos finais: “Querido Deus, querido Deus, o que eu faço?/ Tudo o que eu sei/ é neve/ e negro desespero” (KANE, 2017, p. 42). Não encontra conforto, ou mesmo respostas, por isso já anuncia o seu próximo ato a fim de evitar que os médicos a analisem, mais uma vez: “Eu vou contar como morri/ Cem Lofepamina, quarenta e cinco Zopiclona, vinte e cinco Temazepam, e vinte Melleril” (KANE, 2017, p. 42). A ação é descrita, mas não é representada: seria um

*flashback* ou o prenúncio de um ato futuro? Após tal descrição, as falas perdem sua extensão, cada vez mais as frases são resumidas a palavras: “Era tudo o que eu tinha/ Engolido/ Cortada/ Enforcada/ Está acabado” (KANE, 2017, p. 42-43). Desse modo, notamos que o suicídio invade a estética da peça, influenciando o modo como Kane (d)escreve as angústias finais de sua personagem.

Momentos após a ingestão dos remédios mencionados pela personagem, ela diz: “escuridão aconchegante/ que encharca meus olhos” (KANE, 2017, p. 43). Além da metáfora de angústia e solidão, a escuridão também pode ser reflexo da overdose antes mencionada. As páginas seguintes se tornam uma espécie de fluxo de consciência, ou as impressões de alguém que está, lentamente, perdendo a sua própria consciência:

Meu grande final  
Ninguém fala  
Me valide  
Me testemunhe  
Me veja  
Me ame  
minha última submissão  
minha última derrota  
(KANE, 2017, p. 44).

A personagem anuncia: “o último período/ o último ponto final” (KANE, 2017, p. 44). A morte aparece: “na morte você me abraça” (KANE, 2017, p. 45), e a personagem confessa: “eu não desejo a morte/ nenhum suicida jamais desejou” (KANE, 2017, p. 45). Lembremos Alvarez, mencionado anteriormente, a comentar que o suíci-

cida, muitas vezes, não deseja a morte. O mundo fechado do suicídio – o pesadelo constante de Sarah Kane, a redoma de Sylvia Plath – impede que o indivíduo se liberte dessa obsessão psicótica autodestrutiva. A peça se encaminha para seu último ato:

me veja desaparecer  
me veja  
desaparecer  
me veja  
me veja

veja  
(KANE, 2017, p. 45).

Falas breves, um último pedido. Há cada vez menos o que ler, o desaparecimento das palavras é metáfora para o eu que morre ali. A última página concretiza o ato: “por favor abram as cortinas” (KANE, 2017, p. 46), escrito ao final da folha. O suicídio é o início e o fim: ao se matar, a personagem pede que as cortinas sejam abertas e que o espetáculo comece. O desaparecer é o seu final, mas é também um começo. Desse modo, alcançamos a ideia de “peça-suicídio”: assim como a personagem necessita utilizar-se

das próprias mãos para cometer o autoaniquilamento, a peça de Sarah Kane vai, por meio da própria estrutura, se autoconsumindo até o momento último de desaparecimento completo. As cortinas abertas talvez reflitam apenas a luz branca e forte dos holofotes de um palco vazio. Atinge-se o ápice da fragmentação e desconstruímos tempo, espaço, personagem e linguagem.

A literatura da dor, da angústia, da morte, da experiência íntima do autor com o seu texto, é aquela que invade e atordoa, que atormenta e enlouquece. Há aquele que talvez a renegue, fuja para um caminho menos doloroso, busque outros temas. Isso porque, no fundo, ao ler obras como a de Sarah Kane, ficamos expostos, nus, diante da nossa própria imensidão. E nem sempre é fácil se olhar no espelho do íntimo sem querer fugir. Não mais obscurecidos, somos invadidos pela luz clara que se alastra pelas páginas distorcendo as sentenças. Aguardamos, sentados nas poltronas não mais confortáveis do teatro, que algo aconteça e liberte o nó da garganta. Buscamos o ponto final, mas nos encontramos em um (re)começo: a luz clara cega o público ao abrir as cortinas.

## “To the Unborn”: Sarah Kane’s suicide-play

**Abstract:** Virginia Woolf writes a letter before going into the river with her pockets full of stones. Sylvia Plath writes the telephone number of her psychiatrist in a note and puts it on the table near the stove. Sarah Kane writes her last play before taking off her shoelaces to hang herself. *4.48 Psychosis* becomes a kind of “suicide note” left by Kane before her final act. In this work, we intend to analyze not just the self-annihilation, central theme of the play, but also its relation with the post-drama theories and the influence of lyricism on the act of writing and the immersion in

the interior of the character. Therefore, we will use theoretical bases such as Lehmann (2007) and Sarrazac (2012) for drama theories; Alvarez (1999) for suicide; Lang (2015) for studies about Kane and her writing context; among others.

**Keywords:** Sarah Kane; *4.48 Psychosis*; suicide; drama.

## Referências

ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARVALHO, Sérgio. Apresentação. In: LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 7-16.

CHRAMOSILOVÁ, Martina. *Beyond the Suicidal Despair: An Analysis of Sarah Kane's 4.48 Psychosis*. Brno, Masaryk University, 2013.

KANE, Sarah. *Psicose 4:48*. Trad. Willian André e Lara Luiza Oliveira Amaral. Online (arquivo digital disponível em [literaturasuicidio.wordpress.com](http://literaturasuicidio.wordpress.com)), 2017.

LANG, Peter. *Cruel Britannia: Sarah Kane's Postmodern Traumatics*. Switzerland: International Academic Publishers, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MENDES, Cleise Furtado. *A ação do lírico na dramaturgia contemporânea*. Revista *Aspas*, v.5, n.2, p. 6-15, 2015.

PASTA JÚNIOR, José Antonio. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, pp. 9-20.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

STUCHI, Marina, LIMA, Ricardo. "Tão sempre a mesma hora": *4.48 Psicose* e o suicídio no teatro contemporâneo. In: *Anais do 1º Encontro Nacional de Diálogos Literários: um olhar para as poéticas contemporâneas*. Campo Mourão: UNESPAR, fevereiro/2017, p. 475-481.

Recebido em: 30/11/2018  
Aprovado em: 04/04/2019