

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA –
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS -
CAMPUS DE ARARAQUARA

**O ZOOLOGICO EXISTENCIALISTA DE
EDWARD ALBEE**

André Luiz Leite

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos Literários, da
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de
Ciências e Letras/ Campus de Araraquara, para a
obtenção do título de Mestre.**

Orientador: *Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos*

UNESP/Araraquara
2006

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA –
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS -
CAMPUS DE ARARAQUARA

**O ZOOLOGICO EXISTENCIALISTA DE
EDWARD ALBEE**

ANDRÉ LUIZ LEITE

UNESP/ Araraquara
2006

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos [orientador]

Profa. Dra. Iná Camargo Costa

Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro

Araraquara, 26, de abril de 2006.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer de modo sincero e especial:

A Ele, ser supremo que, indiferente ou não, está à nossa espreita;

Especialmente à minha família: meus pais, Vera e Walter, pelo AMOR, SUPORTE, CARINHO, DEDICAÇÃO, EDUCAÇÃO E ORIENTAÇÃO que, acima de tudo, proporcionaram-me “ENCONTRAR O MUNDO”; à minha irmã, Adriana, e a meu sobrinho, Jú, pela atenção e carinho de sempre, fundamentais em meus finais de semana e férias na MINHA CASA. Sem a confiança incondicional destes, a realização da minha graduação e da finalização do meu mestrado não teriam sido possíveis;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, por acreditar, apoiar e “desorientar” muitas vezes, mas que é “humano, demasiado humano”;

À Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro e à Profa. Dra. Renata Soares Junqueira pela leitura preciosa da dissertação no Exame Geral de Qualificação e pelas suas indicações essenciais ao formato final deste trabalho;

À Profa. Dra. Maria Sílvia Betti, cuja disciplina tive o privilégio de cursar em minha empreitada por São Paulo e pela FFLCH/USP, no primeiro semestre de 2004, sem a qual, grande parte desta dissertação não teria sido realizada;

Aos amigos de Terra Roxa pelo cuidado e preocupação de sempre, pelo carinho e pela atenção fundamentais, mensagens no Orkut e telefonemas: Tiago Fusco, Flávio, Rogério, Tiago M. J., Gabriela e Maria;

Aos amigos de Araraquara pelo carinho e por me suportarem: Luciana, Leonardo e Paula;

Aos amigos de longe, mas que estão presentes no pensamento e no coração: Kendi (Osaka – Japão), Lorena (Jataí – Goiás) e Marcos (São Paulo);

À tia Maria Helena que acredita em mim;

Aos grandes amigos acadêmicos: Cido, Marcelo Góes, Rosa, Rosemary Finatti, Solange Souza e Rilmara;

Aos amigos da Escola Estadual Dr. Pirajá da Silva, em Ribeirão Bonito/SP pelo apoio em relação à área educacional, nesta nova empreitada da minha vida: Sílvia Canônico, Agnaldo, Roberto, Luciana, Karina, Leda, D. Cidinha, Tânia, Cidinha, Elídia, entre outros;

Aos alunos queridos da Escola Estadual Dr. Pirajá da Silva por admirarem meu trabalho como educador, profissional e pessoa e que, por isso, torcem pelo “teacher”;

Aos funcionários da biblioteca da UNESP – FCL/CAR pelo suporte na obtenção do material bibliográfico na composição dessa dissertação, em especial, pelo sistema de empréstimos entre bibliotecas. E, especialmente, à Valéria Novelli, da biblioteca do Instituto de Química da UNESP/CAR, pela correção primorosa das referências.

RESUMO

A obra de arte dramática, diferentemente de outras formas artístico-literárias, é a que de forma mais prática e imediata estabelece uma relação entre seu realizador e o público ao qual ela é destinada. Contudo, o drama moderno, produzido a partir do final do século XIX, passou por uma série de crises e adaptações quanto à forma e ao conteúdo, decorrentes de várias mudanças ocorridas nos mais diversos setores da sociedade.

Edward Albee é um dos maiores dramaturgos norte-americanos da segunda metade do século XX. Seguindo uma tradição que produziu grandes talentos como Eugene O'Neill, Tennessee Williams e Arthur Miller, o novo autor surge em 1958 com seu texto, *The Zoo Story*, associado ao Teatro do Absurdo. A peça, de forma minimalista, põe em cena dois bancos de praça e duas personagens: Peter que é a própria personificação do *self made man*, já que está enjaulado aos ideais e aos valores burgueses de vida, e Jerry o *outsider* ou o transeunte permanente que não se insere nos padrões, no código moral e de valores socialmente estabelecidos. Entretanto, ou por isso mesmo, possui uma capacidade reflexiva extremamente aguçada.

O objetivo de nossa pesquisa é tratar de um aspecto da peça – a questão da absurdidade e da liberdade, como formas de transcender a angústia existencial e a vida sem significado em um contexto destituído de símbolos metafísicos.

Analisar-se-ão os elementos relacionados a estes tópicos, bem como o modo que servem de instrumento para o esvaziamento da ideologia burguesa, que culmina na crítica ácida que Edward Albee desfez ao *American way of life*.

ABSTRACT

Dramatic art, differently from other literary-artistic forms, is the one that most practically and immediately establishes a relationship between its producer and the audience it is created for. However, modern drama, produced since the end of nineteenth century, has gone through many crises and adaptations in its form and content, originated from many changes occurred in the various instances of society.

Edward Albee is one of the major American playwrights of the second half of the twentieth century. Following a tradition which produced gifted authors such as Eugene O'Neill, Tennessee Williams and Arthur Miller, the new author appears with his play *The Zoo Story* in 1958, associated to the Theater of the Absurd. The play, in a minimalist way, stages two park benches and two characters: Peter, the personification of the *self made man*, engaged in the bourgeois ideals and values of life; and Jerry, the *outsider* or the permanent transient who does not fill in the patterns, in the moral code or the established social values. However, or because of this, he has a sharpened reflexive ability.

The aim of our search is to treat one aspect of the play – absurdity and freedom – a means of transcending existential anguish and life without meaning, in a context deprived of metaphysical symbols.

We intend to analyze elements related to these topics, as well as the way they function as instruments for the emptying bourgeois ideology which, ends up the sour criticism Albee aims at the *American way of life*.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro Norte-Americano; Edward Albee; *The Zoo Story*; Filosofias Existenciais; Albert Camus; Absurdo.

KEY WORDS

North American Theater; Edward Albee; *The Zoo Story*; Existential Philosophies; Albert Camus; Absurd.

“Vais encontrar o mundo disse-me meu pai, à porta do *Ateneu*. Coragem para a luta”. Bastante experimentei depois a verdade deste aviso, que me despia, num gesto, das ilusões ingênuas da criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico, diferente do que se encontra fora, tão diferente que parece os poemas dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única de fazer mais sensível a criatura à impressão rude do primeiro ensinamento, têmpera brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso. Lembra-nos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos; como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não os houvesse perseguido outrora e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam.

(*O Ateneu – crônica de saudades*, Raul Pompéia)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I – EDWARD ALBEE E A DRAMATURGIA NORTE-AMERICANA DO SÉCULO XX.....	33
1.1. Breve histórico do teatro norte-americano moderno.....	33
1.2. A grande tríade dramaturgicã norte-mericana.....	45
1.3. O absurdo, o teatro alternativo, Off- e Off-Off-Broadway.....	49
1.4. Edward Albee, o teatro do absurdo e <i>The Zoo Story</i>	54
CAPÍTULO II – O ABSURDO EXISTENCIAL NO TEATRO DE EDWARD ALBEE.....	71
2.1. Reflexões iniciais sobre o conceito de absurdo.....	71
2.2. As raízes das filosofias da existência.....	78
2.3. A dramaturgia de Edward Albee, o absurdo e as filosofias da existência.....	90
CAPÍTULO III – <i>THE ZOO STORY</i> – INTERFACES ENTRE LITERATURA E FILOSOFIA.....	94
3.1. Uma leitura existencialista de <i>The Zoo Story</i>	95
3.2. O suicídio e o absurdo.....	126
3.3. A paródia da redenção.....	134
IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
V – REFERÊNCIAS.....	148

INTRODUÇÃO

A obra de arte dramática, diferentemente de outras formas artístico-literárias, é a que de forma mais prática e imediata estabelece uma relação entre seu realizador e o público ao qual ela é destinada. Contudo, o drama moderno, produzido a partir do final do século XIX, passou por uma série de crises e adaptações quanto à forma e ao conteúdo¹, decorrentes de várias mudanças ocorridas nos mais diversos setores da sociedade. Dessa forma, desenvolveu “estratégias de salvamento” para poder retratar no palco determinadas alterações advindas da reestruturação social vigente como, por exemplo, o desenvolvimento industrial, as descobertas científico-tecnológicas e as conseqüentes modificações acarretadas na vida das pessoas. De modo oposto ao que era produzido até então, essa nova dramaturgia iniciada nesse período, representará um exame minucioso, uma radiografia do funcionamento da estrutura doméstica burguesa, já que o drama moderno aparece com a consolidação da burguesia.

Em uma peça de estrutura clássica ou tradicional, podemos perceber que as personagens e o enredo desse tipo de drama compreendem o mundo como algo que é ordenado e faz sentido, a realidade é percebida como sólida e segura.

Apresentação, desenvolvimento e solução de um conflito – eis o esquema habitual da chamada peça bem feita, alimento rotineiro dos espetáculos. Esse processo construtivo sugere a idéia de unidades de ação, tempo e lugar. As personagens, dado o tempo mínimo em que se desnudam para o público, surgem no palco já à beira da crise aguda que lhes definirá o destino. Para que não se disperse a atenção do espectador e não se prejudique a organicidade do texto, concentram-se os conflitos num tempo e num lugar. Os conceitos mais ou menos restritivos dessas unidades fazem que a peça se passe num dia ou em meses e num só recinto ou na mesma cidade. **Tudo são convenções e o texto, obra de ficção, observa-as ou se liberta delas,** impondo-se pela própria capacidade de convencer.² (*Grifo nosso*)

¹ Ver SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Tradução Luiz S. Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

² MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Ática, 1995, p. 17-18. (Série Fundamentos)

Contudo, a partir do século XIX, o chamado drama burguês passou por uma série de transformações em sua forma e em seu conteúdo, que vão da preocupação com os elementos textuais, até a cópia fiel da realidade que culmina no Realismo/ Naturalismo. Assim, temos variações que vão desde o modo de compor as personagens, já que as transformações teatrais advêm das mudanças sociais, até os elementos cênicos utilizados na composição das peças e seus significados diversificados. Desse modo, os escritores, muitas vezes, estavam intencionados em trazer questões sociais em voga para o palco.

Em decorrência das mudanças advindas no contexto da segunda guerra e novas propostas artísticas sendo apresentadas, surge, no final da década de 50, nos Estados Unidos, um dramaturgo que mudaria os rumos do teatro norte-americano moderno: Edward Albee. Seguindo uma tradição que produzira grandes talentos como Eugene O'Neill, Tennessee Williams e Arthur Miller, e que mostrava um contexto mais realista e social, o novo autor surge em 1958 com seu texto *The Zoo Story*. Associado, primeiramente, por Martin Esslin, dentre outros dramaturgos, ao Teatro do Absurdo, que surgira há alguns anos, em Albee esse tipo de drama fará ressoar em uma profunda reflexão filosófica sobre a natureza humana.

O melhor dos dramaturgos americanos das décadas de 40 e 50 tinha sido um crítico da sociedade, do modo como a população se comportava em relação uns aos outros ou o modo como grupos com poder se comportava em relação ao indivíduo. Era um drama de sala de estar onde escritores como Lillian Hellman, William Inge, Arthur Miller e Tennessee Williams pressionaram as espinhas da classe média. O tema implícito para todos esses escritores foi o comportamento social. Os novos dramaturgos do continente, por outro lado, lidavam com a *existência* como um tópico em si mesma e, conseqüentemente, tratavam-na filosoficamente. Obviamente, era ainda o povo e o *comportamento social*, mas o quadro de referência não era mais sociológico.³

³ MAROWITZ, C. Introduction. In: _____. **New American Drama**. Great Britain: Penguin Books, 1966, p. 9-10. [The best of the American playwrights in the forties and fifties had been critical of society; of the way people behaved towards each other or the way power-groups behaved towards the individual. It was a room-sized drama where writers like Lillian Hellman, William Inge, Arthur Miller and Tennessee Williams squeezed at middle-class pimples. The implicit theme for all these writers was social behaviour. The new continental playwrights on the other hand dealt directly with *existence* as a subject in itself, and consequently dealt with it philosophically. Of course, it was still people and *social behaviour*, but the frame of reference was no longer sociological] Atentamos para o fato de que todos os textos, em língua estrangeira, em que não houver a menção ao tradutor, as traduções serão de minha autoria.

Esse novo autor, que reacenderá a dramaturgia norte-americana nesse período, encontraria na forma dramática a melhor maneira de relacionar harmoniosamente, no nosso entendimento, *forma* – o gênero teatral preza pelo embate entre duas personalidades - e *conteúdo*, questionando-se sobre o papel e o modo como se estabelecem as relações intersubjetivas. Essa “nova concepção” dramática surgiria logo após a Segunda Grande Guerra Mundial e encontraria em Eugene Ionesco e Samuel Beckett as características mais acentuadas, como categorizada por Martin Esslin no seu famoso livro de 1962, *O Teatro do Absurdo*.

The Zoo Story, a primeira peça encenada de Albee teve sua montagem de estréia em Berlim em 1959, pois, nos Estados Unidos, não havia à época a abertura apropriada a novos dramaturgos, às peças experimentais e aos espetáculos de cunho e de temática alternativas em espaços comerciais. Por isso, trabalhos que se diferenciavam dos famosos espetáculos e comédias On-Broadway, caracterizadas pelo rápido retorno financeiro - eram, em certa medida, repudiadas do grande público do *mainstream*.

Além do mais, a compreensão deste tipo de teatro, ainda muitas vezes incompreendido pelos críticos, deveria, creio eu, elucidar tendências do pensamento contemporâneo em outros campos, ou pelo menos mostrar de que forma uma nova convenção como esta reflete as mudanças ocorridas, no último meio século, na Ciência, na Psicologia e na Filosofia.⁴

Modernamente, Edward Albee é considerado pela crítica como um dos grandes nomes da dramaturgia norte-americana e mundial, especialmente depois dos anos 50, pela qualidade de seu vigoroso trabalho, que destrói as bases do otimismo americano, e corroborado pelas inúmeras traduções e encenações de suas peças pelo mundo. O dramaturgo é, sem dúvida, ainda um grande autor no teatro contemporâneo, pois, atualmente, aos 78 anos, ainda continua ativo em seu trabalho de escritor, produtor e diretor.

Alguns críticos o colocam na tendência dominante das tradições teatrais, outros atacam as múltiplas implicações de suas peças como

⁴ ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p 12.

dissimulação teatral. Críticos têm indicado inúmeras e diversas influências (...) Mas para Albee, uma conclusão é inescapável: ele é um dos mais controversos dramaturgos do nosso tempo. (...) Amado ou odiado, escoriado ou glorificado, original ou imitativo, Albee é inegavelmente o maior dramaturgo nos Estados Unidos no último quarto de século.⁵

Contudo, anteriormente ao dramaturgo norte-americano, alguns artistas e filósofos, antes do final Segunda Guerra Mundial, já teorizavam e discutiam sobre a condição do homem moderno, em uma sociedade na qual o sentimento de certeza, a crença em valores socialmente estabelecidos e a fé na religião começavam a se abalar pela crise que as mudanças históricas e as guerras traziam à consciência dos seres humanos. Assim, para os artistas modernos, todos esses elementos, no seu entendimento, havia sido mera ilusão, simulacro de uma realidade falha que, de fato, não existia. Tais crenças nesses valores que, de certa forma, traziam alívio às pessoas, cairiam por terra. Nesse momento, era necessário que o homem repensasse sobre o rumo que sua vida tomaria, na medida em que o sentimento de certezas e verdades havia sido despedaçado pela natureza que as guerras e a evolução do pensamento humano traziam à consciência: a fragilidade e a efemeridade do homem.

A principal característica dessa atitude é a sensação de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados como ilusões baratas e um tanto infantis. O declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias.⁶

Um desses primeiros artistas foi Albert Camus que, em 1942, no seu *O mito de Sísifo*, compreendia que “o sentido da vida é a questão mais decisiva de todas”⁷, mas que o

⁵ KOLIN, P.C. & DAVIS, J. M. **Critical Essays on Edward Albee**. Boston: G. K. Hall & Co., 1986, p.1. [Some critics place him in the mainstream of major theatrical traditions; others attack the multiple implications of his plays as theatrical posturing. Critics have identified numerous and diverse influences (...) But for Albee one conclusion is inescapable: he is one of the most controversial playwrights of our time. (...) Liked or disliked, excoriated or glorified, original or imitative, Albee is undeniably *the* major playwright in the United States in the last quarter century.]

⁶ ESSLIN, op. cit., p. 19.

⁷ CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989, p. 24. (a)

homem não deveria buscar no suicídio uma saída para seus questionamentos, mas sim no eterno esforço de se manter consciente (usando a simbologia do mito, título de seu livro) frente às agruras e às indagações de um mundo em que só há incertezas. Nesse sentido, para Camus, o homem seria dominado por um sentimento de absurdo, já que não vê mais sentido e harmonia em seu mundo, um mundo de guerras (e não apenas exteriores, mas também interiores, do homem consigo próprio) onde não havia mais porque acreditar em certas ilusões. Desse modo, o homem se sentia um estranho.

Assim, podemos compreender que o absurdo representa uma condição ininteligível, inapreensível e obscura da realidade que caracteriza o homem moderno, um homem cindido, dividido, de múltiplas personalidades e que não possui esperança, transcendência, nem Deus, nem religião, nem arte, nada para acreditar e dar liberdade à sua consciência. O único lugar onde esse sentimento pode ser retratado está na fantasia ou no absurdo da condição humana.

O absurdo, para Camus, poderia ser identificado como a condição humana dentro de uma existência onde não há harmonia. O autor se pergunta se há alguma finalidade ou propósito na vida, ou seja, se vale a pena viver. Esse sentimento de absurdo apresentaria, portanto, a separação que há entre o homem e sua vida, nas palavras do próprio Camus.

A ausência de objetivo no mundo que nos cerca simboliza esse sentimento e acaba produzindo no homem o sentimento de angústia através das ações cotidianas irrefletidas. É como Sísifo, que rola a pedra até o cume da montanha e não vê finalidade nenhuma em seu esforço, já que a pedra rolará montanha abaixo e ele será obrigado a repetir sua tarefa por toda a eternidade. Ao contrário do que poderia se pensar, para Albert Camus, a subida da montanha é o que há de mais importante em Sísifo, pois é ali, na nova empreitada, que a consciência e sua lucidez se fazem mais presentes e corroboram não o esforço que poderia se

pensar inútil, mas a luta consciente frente ao castigo dos deuses ou, metaforizado na figura humana, a luta pela lucidez contra um mundo considerado absurdo.

A aparente falta de sentido na vida e a inquietude decorrente dessa situação deriva, portanto, da consciência do absurdo, da fragilidade e da finitude da existência humana; da perda de significação dessa existência; e do sentimento de angústia existencial. Outro aspecto importante em relação a essa sensação é que para a existência do sentimento de absurdo é necessária a não existência de Deus (aqui se percebe o diálogo de Camus com Nietzsche) ou qualquer outro símbolo de transcendência, ou qualquer possibilidade de esperança nesse mundo caótico, pois, desse modo, esvazia-se o sentido da vida.

O contexto pós Segunda Guerra possibilitou ao homem uma visão realista sobre o estado de coisas e as relações pessoais. Temas freqüentes como a morte e a angústia metafísica mostraram os efeitos do conflito na alma humana. Nesse período, os artistas, de uma forma ampla, refletem e teorizam sobre os questionamentos psicológicos, filosóficos e sociais que perpassam a existência humana.

É a busca pela lucidez em meio ao total absurdo do mundo pós Segunda Grande Guerra que os homens empreendem e encaram nesse contexto, isto é, a luta contra todas as formas de subterfúgio. O ensaio de Camus pode ser visto também como uma elaboração existencialista sobre a falta de sentido da condição humana e, portanto, do absurdo instaurado no mundo.

Ao lado de Albert Camus, outro grande filósofo do século XX também teorizou e questionou a condição da existência humana neste contexto pós guerra: Jean-Paul Sartre. Segundo Arnold Hinchliffe⁸, Sartre concebia como característica tipicamente humana o “não-ser”, ou seja, é próprio do homem ser um ente não-estático, não-compacto, e não-completo, passível de mudanças, pois se fosse completo e definido, não teria consciência e liberdade e,

⁸ HINCHLIFFE, Arnold P.. **The absurd**. London: Methuen, 1969, p. 24-34.

portanto, a possibilidade de escolha. O homem é, então, um ser indeterminado e indefinido. Nesse sentido, é pelo exercício da liberdade que a conduta humana é impulsionada, gerando a incerteza, que busca sentido, e que produz a ultrapassagem de certos limites. A importância do existencialismo sartriano no pós guerra se dá na medida em que ele mostra a capacidade do homem de lutar, de mudar sua realidade através de sua liberdade de escolha, mesmo em um mundo de guerras ou de absurdos. Nesse mundo de absurdos, o homem tem que dar conta de uma realidade sem a presença de Deus.

Não seríamos ingênuos, contudo, em afirmar que a base da reflexão filosófica existencialista utilizada e proposta advêm, única e exclusivamente, relacionada ao período entre guerras e os pensadores que formularam suas reflexões sobre as questões existencialistas nesses conflitos. Como será visto na segunda parte de nosso trabalho, as raízes existencialistas começaram desde Sócrates, passando por Kierkegaard e Nietzsche, até chegar em Camus e Sartre.

A gênese da dissertação em si – uma leitura existencialista de *The Zoo Story* - surgiu através da leitura sistemática de grande parcela das peças do dramaturgo. Assim, constatou-se a recorrência de temas e situações como: o jogo entre realidade e fantasia; a discussão explícita de cunho existencialista, como a questão do ser e da existência; o papel da falta de comunicação na sociedade moderna; a transformação da função e da estrutura familiar; a questão da identidade fragmentada do homem na sociedade moderna; a consciência da morte como um horizonte filosófico; a valorização da beleza exterior em detrimento da capacidade reflexiva, característica de uma sociedade de consumo, dentre outras. Percebeu-se, durante essa primeira “fase” a necessidade da investigação de teorias que tratassem dessas constatações feitas por nós, como também, a problemática do vazio existencial que aparece nas diferentes situações dramáticas do trabalho do autor, especialmente em *The Zoo Story*.

Um grande número de mentes inquietas se voltaram para o existencialismo na busca de respostas, estudando os escritos de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Martin Heidegger e Albert Camus. A sua filosofia defendia que a existência precede a essência, que nossas ações neste mundo são mais importantes num sistema de valores centrado na deidade no próximo, que uma cultura tendenciosa de nacionalismo em voga estava inerentemente corrompida pelo sistema que conduz a Auschwitz, Treblinka e Dachau. Para os existencialistas, não havia vida após a morte, nem mundo além do aqui e agora; assim, nós devemos tomar a responsabilidade de nossos próprios atos neste mundo – e esta é a única verdade em um mundo favoravelmente indiferente.⁹

No Brasil, através dos poucos trabalhos publicados sobre Edward Albee, percebeu-se que esse tipo de abordagem filosófica ou leitura é apontada de forma positiva pela crítica. Lembremos que, inicialmente, seu trabalho foi vinculado por Martin Esslin à estética do absurdo e, nesse sentido, vê-se a importância da filosofia como influência, primeiramente, em referência ao conceito de Absurdo, e depois em relação ao Teatro do Absurdo. Nota-se, através dessas constatações, que o dramaturgo norte-americano é ainda pouco estudado no nosso país, apesar de suas peças serem produzidas até hoje, como por exemplo, a recente *The Play About the Baby (A peça sobre o bebê)* trazida aos palcos brasileiros em 2002, tendo a presença de atores globais como Fúlvio Stefanini, Reinaldo Gianecchini, Simone Spoladore e, a “aspirante a atriz”, Marília Gabriela.

Quando da orientação em nível de graduação e durante a elaboração do projeto, procuramos fazer o levantamento bibliográfico das peças do autor e da fortuna crítica sobre ele nas bibliotecas da rede UNESP, através de meio eletrônico, bem como nas bibliotecas de universidades como USP e UNICAMP. Constatou-se que são praticamente inexistentes os

⁹ CRESPIY, David A.. **Off-Off Broadway Explosion: How Provocative Playwrights of the 1960s Ignited a New American Theater.** New York: Back Stage Books, 2003, p., 21-22. [Great numbers of such troubled minds looked to existentialism for answers, studying the writing of Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Martin Heidegger, and Albert Camus. Their philosophy held that existence precedes essence, that our actions in this world are more important than a value system centered on a deity in the next; that a mainstream culture of nationalism was the inherently corrupt system that led to Auschwitz, Treblinka, and Dachau. For existentialists, there was no afterlife, no world beyond the here and now; thus, we must take responsibility for our own actions in this world – and that is the only truth (*sic.*) in a benignly indifferent universe.]

trabalhos de autores brasileiros sobre Edward Albee, como também sua obra e estudos críticos sobre ele. Igualmente a presença de material estrangeiro disponível sobre o autor é escassa no nosso meio acadêmico, além da dificuldade de obtenção das próprias peças do autor. Esses fatores mostraram-nos um certo receio em estudar um autor ainda vivo, já que as obras encontradas perfazem apenas a primeira década de sua produção artística, com exceção de *Three Tall Women* (1991), encontrada na biblioteca da UNICAMP, cuja possibilidade de empréstimo está intimamente ligada à produção dessa peça em nosso país na década de 90, novamente com a atuação de atrizes globais, como Beatriz Segall, Nathália Thimberg e Marisa Orth.

Portanto, *a priori* partiu-se da associação que Esslin fez de Edward Albee à vertente do teatro do absurdo. Por conseguinte, notou-se que mais importante para nosso trabalho seria não discutir se o dramaturgo é “filiado” ou não à vanguarda teatral, mas entender a discussão existencial proposta em seus textos e, em especial, em *The Zoo Story*. Assim, através das recorrências notadas em sua obra, optamos por pensá-lo não somente como um dramaturgo do teatro do absurdo, mas um autor que direta e indiretamente tematiza a questão da existência e da absurdidade do homem moderno e das relações humanas em um contexto pós Segunda Guerra. Temos que lembrar que a questão do absurdo está intimamente ligado às filosofias de base existencialista, já que através dele houve a possibilidade de se tentar compreender a realidade de uma determinada época, em que o mundo, por extensão, não parecia fazer muito sentido.

O próprio Albee, em 1962, num artigo intitulado *Which Theater is the Absurd One? (Qual teatro é o do absurdo?)*, diz-se surpreso em estar entre os dramaturgos considerados do absurdo, renegando, de certa forma, tal rótulo. Contudo, é inegável que, em sua obra, ele acabe por dialogar e tematizar as influências e tendências existencialistas que reverberam nos dramaturgos elencados por Esslin em seu livro de 1962.

Fiquei menos ofendido, mas ainda um pouco duvidoso. Simplesmente: não gosto de rótulos; eles podem ser simples e podem levar a uma atitude não reflexiva por parte do público. E ao menos que seja entendido que os dramaturgos do Teatro do Absurdo representam um grupo apenas no sentido que eles parecem fazer algo, da mesma forma, vagamente parecidos e, aproximadamente, ao mesmo tempo – ao menos isto seja entendido, a rotulação em si mesma será mais absurda do que o rótulo.¹⁰

Assim, notou-se que essa problemática – a tematização do absurdo da existência humana - na obra de Albee, sofre uma grande influência das chamadas filosofias existenciais, especialmente as propostas por Camus e Sartre.

Para ambos, o ponto de partida da filosofia é que a realidade do mundo é “absurda”. Ambos apresentam o suicídio como uma resposta séria ao problema ainda que argumentem contra ele.

(...)

Em seu ensaio de interpretação do mito grego de Sísifo, Camus oferece sua própria resposta ao absurdo da vida, que é também sua resposta ao suicídio: o homem pode encontrar “liberdade” através do desprezo pelo mundo, mesmo se obrigado a viver nele. Este desprezo é sua independência e a asserção de sua própria individualidade inquebrantável. Sísifo fora condenado pelos deuses a ficar, para sempre, rolando uma pedra enorme para o alto de uma montanha, só para vê-la rolar para baixo, novamente. Para Camus, essa tarefa fútil e fatigante simbolizava todo o absurdo da vida. Sísifo, no entanto, encontrou liberdade, diz ele, no desprezo por este trabalho e por aqueles que o tornaram obrigatório.¹¹

Nas peças de Edward Albee, as personagens estão em um mundo repleto de situações e condições absurdas (um mundo desarmonioso propriamente dito) que não demonstra nenhuma compaixão para com elas. Dessa forma, elas parecem tentar manter a lucidez frente ao absurdo do mundo em que vivem, como teorizado por Albert Camus no seu ensaio *O mito de Sísifo*.

Pretende-se, ao longo da dissertação, realizar a análise da peça *The Zoo Story* (1958), de Edward Albee, através do viés literário/ filosófico. Notamos ser conveniente esse

¹⁰ ALBEE, Edward. Which Theater is the Absurd one?(1962). In: _____. **Stretching my Mind**. New York: Carrol & Graf Publishers, 2005, p. 7. [I was less offended, but still a little dubious. Simply: I don't like labels; they can be facile and can be lead to nonthink on the part of the public. And unless it is understood that the playwrights of the Theater of the Absurd represent a group only in the sense that they seem to be doing something of the same thing vaguely similar ways at approximately the same time – unless this is understood, the labeling itself will be more absurd than the label.]

¹¹ FINKELSTEIN, S. **Existencialismo e alienação na literatura norte-americana**. Tradução Edney C. O. Silvestre. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969, p. 107-108.

tipo de cruzamento - Filosofia e Literatura – partindo da ajuda a nós fornecida por autores como Filkenstein, que trata do existencialismo e da alienação em algumas obras da literatura norte-americana e que, além disso, faz observações concernentes a alguns aspectos culturais dos Estados Unidos. Assim, ele diz que “o desenvolvimento filosófico e a expressão literária caminham de mãos dadas, à frente de uma série de crises sociais que atingiram sua maior intensidade agora, na metade do século vinte”.(Filkenstein, op. cit., p. 1).

The Zoo Story é a primeira peça do autor a ser levada aos palcos. O objetivo do estudo é fazer uma leitura existencialista da peça, explorando as questões de ordem filosófica na obra, buscando um diálogo com a filosofia existencialista de Camus e Sartre. Trabalharemos, especificamente, em nossa análise, os conceitos de absurdidade e liberdade, respectivamente, que serão esmiuçadas na terceira parte de nossa pesquisa. Notamos que os elementos em níveis estruturais e temáticos da peça, como o exercício da liberdade existencial de Jerry frente ao absurdo do mundo e, em contraponto, a prisão aos valores e à moral burguesa de Peter, nos levaram a essa associação entre literatura e filosofia.

Este tipo de leitura mostra-se importante, pois além da obra dialogar com a temática existencialista (pensando aqui em uma doutrina filosófica datada, ou seja, a expressão “existencial” utilizada no trabalho é aquela que vai do período entre guerras e depois da Segunda Guerra Mundial), dialoga, obviamente, com o momento histórico vivido pelos Estados Unidos. O período Pós Segunda Guerra viabiliza um intenso desenvolvimento e crescimento econômico norte-americano proporcionado pelo Plano Marshall, já que permitiu a reconstrução da Europa, além da possibilidade de expansão de novos mercados interna e externamente, mas, de outro lado, encontra-se a total apatia, alienação e a acomodação social por parte da população, resultante desse desenvolvimento.

De modo irônico, no que se seguiu à vitória na qual os Estados Unidos emergiram como a mais rica e mais poderosa nação na história, havia um sentimento de aparente vazio e perda corroendo os corações destes dramaturgos [os do absurdo]. Os Estados Unidos não experimentaram nenhuma das destruições físicas da Europa e da Ásia, e perdas humanas,

significantes, empalideciam em comparação àquelas sofridas pelos outros participantes. O que os dramaturgos experimentavam ao invés foi a perda de uma sensibilidade americana e do *mythos*. Personagens nestas peças parecem confusos em um crescente mundo instável em que as regras, morais, e mesmo os objetos materiais não eram mais compreensíveis e negociáveis.¹²

A temática do absurdo é o modo de Albee realizar sua crítica à sociedade americana ou ao homem burguês, por meio da vertente existencial que influencia sua obra. Demonstrar-se-á como os elementos estruturais e temáticos são construídos para se chegar ao efeito de sentido que julgamos ser um dos objetivos centrais do autor: promover uma crítica às bases da sociedade americana, fazendo um diálogo com a filosofia de cunho existencialista.

Limitados na descrição humana da existência como sem sentido, os dramaturgos do Absurdo se viram em um beco sem saída e exploram suas habilidades lingüísticas e dramáticas. Albee, entretanto, vai além do beco sem saída de um comprometimento existencialista, para a intimidade através do desmascaramento da ilusão.¹³

Em *The Zoo Story* (1958), Jerry e Peter se encontram no Central Park e lá terão um diálogo que revelará a verdade mais profunda de suas vidas. Peter, hostilizado por Jerry, é provocado, quase ao final da peça, a acordar de seu estado de letargia no qual ficou encarcerado durante anos, e a lutar pela sua dignidade, culminando no suicídio de Jerry pelas mãos de Peter.

O enredo da peça se passa no Central Park na cidade de Nova Iorque. Nesse local as personagens Jerry e Peter se encontram, ou melhor, o primeiro encontra o segundo sentado

¹² WILMETH, D. B. & BIGSBY, C.(Ed.). **The Cambridge History of American Theatre: Post-World War II to the 1990s**. New York: Cambridge University Press, 1998. p. 111. [Ironically, in the aftermath of victory in which the United States emerged as the richest and the most powerful nation in history, there was an apparent sense of emptiness and loss gnawing at the hearts of these playwrights [the absurdists]. The United States experienced none of the physical destruction of Europe and Asia, and the human loss, though significant, paled in comparison to that suffered by the other participants. What the playwrights experienced instead was a loss of an American sensibility and mythos. Characters in these plays seemed confused in an increasingly baffling world in which the rules, mores, and even material objects were no longer comprehensible or negotiable.]

¹³ KOLIN, op. cit., p. 3. [Limited in depicting human existence as meaningless, the Absurdists found themselves at a dead end and merely revelled in their linguistic and theatrical skills. Albee, however, goes beyond the dead end to an existentialist's commitment to intimacy through the stripping of illusion.]

em um banco de praça lendo um livro. Jerry tenta uma aproximação da outra personagem dizendo: “*I’ve been to the zoo*” (“*Estive no zoológico*”), desse modo ele está tentando motivar um diálogo com Peter, mas este procura evitá-lo. Mesmo com o desinteresse demonstrado por Peter, Jerry continua, insistentemente, a procurar um modo de desenvolver uma conversa e consegue retirar algumas palavras da outra personagem.

JERRY: Eu estive no zoológico. (PETER não dá atenção) Eu disse, eu estive no zoológico. SENHOR, EU ESTIVE NO ZOOLÓGICO!

PETER: Hm? ... O quê? Desculpe, você estava falando comigo?

JERRY: Fui ao zoológico, e então caminhei até chegar aqui. Eu estava caminhando em direção ao norte?

PETER (*Perplexo*) Norte? Por quê ... eu... acho que sim. Deixe-me ver.¹⁴

Peter, próximo dos 40 anos, é um homem casado, tem duas filhas, duas televisões, trabalha em uma editora e tem uma vida estável. É o burguês médio, feliz com a prosperidade da sua vida e sem indagações existenciais, pois é socialmente aceito, pelo fato de viver dentro dos padrões pré-estabelecidos pela sociedade. Peter, desse modo, pode ser lido como metonímia do crescimento econômico dos Estados Unidos em um contexto pós Segunda Guerra.

PETER: Um homem no início dos quarenta, nem gordo nem magro, nem bonito nem rústico. Ele veste *tweeds*, fuma um cachimbo, carrega óculos de aro de tartaruga. Embora esteja se aproximando da meia idade, seu modo de vestir-se e seus modos sugeririam um homem mais jovem.¹⁵

Já Jerry, quase da mesma idade, é solteiro, vive sozinho, já teve experiências homossexuais, não tem família e é marginalizado, pois não se insere de uma boa forma nos padrões socialmente determinados. Entretanto, ou por isso mesmo, possui uma capacidade

¹⁴ ALBEE, Edward. **The Zoo Story. The Death of Bessie Smith. The Sandbox**: three plays, introduced by the author. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1960, p. 12. [Cabe salientar que, como não existem traduções publicadas das obras de Edward Albee em língua portuguesa no Brasil, excetuando-se as peças *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* (*Quem tem medo de Virginia Woolf?*) e *A Delicate Balance* (*Um equilíbrio delicado*) – ambas em nossas referências, as citações do texto *The Zoo Story* (*A história do zoológico*) foram traduzidas livremente por nós. A utilização do termo *história* contribuiria, ao nosso ver, para uma leitura mais abrangente da peça, pensando aqui tanto em decorrência dos fatos reconstituídos por Jerry em relação às suas experiências pessoais, à pequena “fábula” narrada por ele intitulada *The Story of Jerry and the Dog*, quanto à sua reflexão elaborada sobre a existência humana realizada no zoológico.]

¹⁵ Id., *Ibid.*, p.11.

reflexiva extremamente aguçada. Consegue ver o que há por trás das coisas, como o vazio existencial da ilusória boa vida de Peter, já que podemos considerar este último como um estranho dentro de sua própria família.

JERRY: Um homem no fim de seus trinta anos, não que esteja mal vestido, mas vestido de modo descuidado. O que antes era um corpo ligeiramente musculoso está engordando; e mesmo que ele não seja bonito, é evidente que foi. A diminuição de sua beleza física não deve sugerir devassidão; ele apresenta, para ser exato, um grande cansaço.¹⁶

Jerry passeia pelo parque enquanto Peter lê um livro em um banco no mesmo local. Jerry começa a interpelar a outra personagem na procura de alguém com quem possa manter um diálogo mais profundo, uma conversa em que se perceba um interesse real na vida do interlocutor, não apenas em conversas triviais e vazias de significado. Peter, entretanto, evita manter qualquer contato maior e continua a ler seu livro. Mas para sua infelicidade, a outra personagem continua a aproximação comunicativa e inicia uma série de perguntas de cunho estritamente pessoal, o que vai deixando a outra personagem realmente incomodada.

JERRY (*Apontando além da platéia*): Aquela é a quinta avenida?

PETER: Por quê sim; sim; é.

JERRY: Qual rua é aquela transversal ali; aquela, à direita?

PETER: Aquela? Ah, é a rua 74.

JERRY: E o zoológico é perto da rua 65; então, eu vim caminhando em direção ao norte.

PETER (*Ansioso para voltar à sua leitura*): Sim, parece que sim.

JERRY: Bom e velho norte.¹⁷

Peter é a própria personificação do *self made man*, já que está enjaulado aos ideais e aos valores burgueses da vida. Estes reduzem a existência das pessoas ao objetivo de possuir uma família, um carro, um emprego estável e “um cachorro”. Em Peter, esse elemento se mostra suficiente para lhe transmitir uma falsa ilusão de vida perfeita e felicidade completa, que o impede de se indagar como o ideal de bem estar é construído, sem refletir sobre até que ponto isto o levaria a construir uma vida vazia e destituída de sentido.

¹⁶ ALBEE, op. cit., p.11.

¹⁷ Id., Ibid., p.12-13.

Diferentemente, Jerry possui uma vida totalmente desestruturada, pois perde seus pais ainda jovem. Posteriormente, muda-se para a casa da tia que morre no dia de sua formatura e, como se não bastasse, a personagem mora na periferia da cidade de Nova Iorque com vizinhos que denotam serem marginalizados ou socialmente excluídos, formadores do que poderíamos denominar de uma “fauna urbana”. Contudo, além de possuir esse perfil, tem um alto grau de reflexão sobre sua vida e a das pessoas que o rodeiam. É o crítico dos valores da sociedade e da moral burguesa.

A personagem Jerry sente um desespero em não poder se comunicar de forma plena e completa com alguém, ou seja, manter contato de alguma forma. Isso fica evidente na história *The Story of Jerry and the Dog*, a absurda história na qual Jerry tenta manter contato com o cachorro de sua senhoria. Jerry tenta matá-lo, já que o cão o impede de entrar em seu quarto, contudo, falha em suas tentativas. Entretanto, após vários acontecimentos cria-se “uma relação” entre o cachorro e seu “quase” assassino. O relacionamento instaurado com o cachorro demonstra o absurdo e o desespero do homem pós Segunda Guerra em procurar, em toda parte, uma possibilidade de transcender o obscurantismo da realidade na qual está inserido. No caso da peça, a única solução talvez seja estabelecer algum tipo de contato com um animal, já que os indivíduos são indiferentes em relação às outras pessoas.

Assim, podemos entender que, no contexto da peça, essa passagem representa o tema do enredo principal, ou seja, a relação que Jerry cria com o cachorro, que, a princípio, o hostiliza, é a mesma relação que Jerry pretende criar com Peter, pois este, também inicialmente, tenta hostilizá-lo ou, no mínimo, não lhe dá nenhuma atenção. Após várias tentativas de Jerry, cria-se algum tipo de contato ou uma situação de comunicação com o cachorro, já que este não rosna mais nem hostiliza a personagem, apenas se torna indiferente. Posteriormente, este tipo de envolvimento dar-se-á para com Peter só que, nesta personagem, a relação basear-se-á na tentativa do despertar da reflexão sobre sua realidade.

Da relação criada com o cachorro, Jerry tenta, de alguma forma, manter contato com um ser vivo para que ele também se sinta vivo, mas o que ele encontra é a indiferença das pessoas de uma grande cidade como Nova Iorque. As pessoas são como membros de uma grande comunidade massificada e não-pensante, pois têm suas identidades e individualidades apagadas.

O diferente é considerado estranho, marginal. É necessário eliminar as anomalias, pois o que escapa ao entendimento causa nojo, aversão e repulsa, já que não está dentro da capacidade humana de compreensão e acaba por se tornar absurdo. A sociedade, dessa forma, seria composta por autômatos, isto é, não têm uma existência pessoal completa, pois apenas representam existências socialmente aceitas. Devemos lembrar que nos anos pós-guerras os Estados Unidos apresentam um contexto xenófobo e de caça aos valores revolucionários, ou que contestassem ou simbolizassem algum tipo de ameaça ao *status quo* político, empreendido pelo senador Joseph McCarthy.

No final da peça, encontramos a personagem Jerry mergulhada em um tipo de existência autodestrutiva, pois ao contrário de Peter, corre riscos o tempo todo em busca de sua verdadeira essência. Isto fica claro no último momento da peça em que há a provocação de Peter por Jerry. Este tenta provocar naquele a luta por sua honra e auto-respeito, metaforizados na disputa de um dos bancos do parque. Há em cena dois bancos e um deles fica vazio durante toda a encenação, representando o vazio das relações e o sentimento de absurdo. Peter possui seu próprio mini-zoológico, simbolizado pelas figuras de sua mulher, filhas, periquitos e de sua ilusão de vida pacata e estável.

No entanto, há um vazio de existência completa, pois há uma ilusão de que tudo está bem e não há libertação dos valores burgueses. Na verdade, Jerry trata Peter como um vegetal que é totalmente inerte diante do mundo à sua volta. Jerry tenta despertar em Peter a percepção do vazio da vida, isto ocorre no momento em que Jerry provoca cócegas em Peter e

depois de parar de tocá-lo, este continua a rir interminavelmente, como se a ação de rir fosse uma espécie de extravasamento, uma válvula de escape para a inércia e o vazio existencial que sua vida em sociedade representa.

Porém, não é somente Peter que possui seu próprio zoológico familiar. Os moradores da pensão onde Jerry mora, e o próprio Jerry, representariam, também, um tipo de “fauna humana” com seus tipos marginalizados: a família de porto-riquenhos, seu vizinho travesti ou sua senhoria. As jaulas sociais estão em toda parte, isolando, por extensão, cada um dos residentes em seu mundo particular, segregando medos, obsessões, preconceitos sociais, sexualidade; afirmando, assim, a solidão isolacionista de uma grande metrópole. Da mesma forma que os animais são indiferentes em relação aos humanos que os vêem em um domingo de sol, no Central Park, isolados um a um por barras de ferro, as pessoas, por conseguinte, criam suas próprias barreiras de indiferença para separá-las de outros espécimes da raça humana.

Nessa luta pela honra, em provar que tem consciência e liberdade que faltam ao burguês, Peter é levado a matar Jerry que, provocando a outra personagem joga a seus pés uma faca. Depois de ver que a personagem não reage, ou seja, não o agride, não o mata, mas apenas tenta defender seu “banco”, atira-se sobre a faca que está nas mãos de Peter, em um processo de empalação, indicado na rubrica do autor. Assim, Jerry renega sua vida conturbada e cheia de reflexões, para provocar em Peter, que até então havia renegado sua existência em função de uma adequação social - oposta à existência completa -, uma compreensão do estado letárgico em que estava enjaulado.

Ao se matar pelas mãos de Peter, Jerry traz à outra personagem o conhecimento, a reflexão de mundo que este não tinha, ou que procurava não ver. Há a instauração de um paradoxo, já que em uma sociedade onde os papéis sociais são mais importantes que as diferentes individualidades, há um completo absurdo quando a personagem Jerry renuncia à

sua vida, se empala para provocar em Peter a consciência da falsa aparência de felicidade e prosperidade de seu pequeno zoológico familiar e social.

Assim, o microcosmo familiar de Peter e a fauna humana de Jerry representariam, portanto, o macrocosmo que é a própria sociedade norte-americana no pós guerra. Ela é inibidora, coercitiva do pensamento crítico e reflexivo, da vida sem máscaras e sem subterfúgios para a dura realidade. Ela reduz as pessoas a meros autômatos de papéis sociais previamente estabelecidos. O que está fora do que a sociedade aceita ou que não consegue explicar é considerado estranho. É o homem preso em jaulas, como em um zoológico, onde suas forças vitais, instintivas devem ser aprisionadas para a manutenção de uma sociedade organizada, como o contexto dos Estados Unidos norteadado pelo McCarthismo e pela Guerra Fria.

Em vista desse percurso, o *corpus* a ser trabalhado na dissertação é a peça *The Zoo Story*. A relevância da peça para o estudo proposto se dá na medida em que a obra, a primeira de Albee a ser encenada, dialogará estreitamente com as filosofias existenciais tanto em relação à forma quanto ao conteúdo.

Se em um contexto pós guerra, o homem se vê desolado e isolado pelas atrocidades e pelas mortes provocadas por esse conflito, Edward Albee encenará, em *The Zoo Story*, a busca de um homem por algum tipo de relação com uma outra pessoa na tentativa de sentir que está realmente vivo. Em um mundo onde o individualismo é mais importante do que as relações intersubjetivas, fica evidente a angústia existencial que será comum na modernidade.

Estamos, portanto, no nível do conteúdo – retratar as relações humanas de uma maneira “absurda” onde a(s) personagem(ns) se questionam sobre seus mundos. No que se refere à forma, Albee dramatizará essa reflexão através do trabalho com apenas duas personagens em uma peça de uma cena (o subtítulo de *The Zoo Story* é – *A play in one scene*).

Com isso, a forma de uma peça de um ato e duas personagens em palco potencializa a discussão proposta. Ou seja, com a peça de apenas uma cena, o dramaturgo promoverá também uma forma de discutir a questão do isolamento do homem moderno e as relações intersubjetivas que praticamente inexistem na sociedade.

A peça de um só ato moderno não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça de um só ato partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões das *dramatis personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao ponto final do desenlace. Visto que a peça de um só ato já não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta deve já estar ancorada na situação. E não como mera tensão virtual a ser realizada por cada fala dramática (como a tensão constituída no drama); antes, a própria situação tem de dar tudo. Uma vez que a peça de um só ato não renuncia de todo à tensão, ela procura sempre a situação limite, a situação anterior à catástrofe, iminente no momento em que a cortina se levanta e inelutável na seqüência. A catástrofe é o dado futuro: não se trata mais da luta trágica do homem contra o destino, a cuja objetividade ele (no sentido de Schelling) poderia opor sua liberdade subjetiva. *O que separa o homem da ruína é o tempo vazio, que não pode mais ser preenchido por uma ação, em cujo espaço puro, retesado até chegar à catástrofe, ele foi condenado a viver. Desse modo, mesmo nesse ponto formal, a peça de um só ato se confirma como o drama do homem sem liberdade.*¹⁸ (Grifo nosso)

Partiremos da corroboração da presença de rastros filosóficos existenciais na peça por meio do estudo e levantamento dos dados teóricos sobre Filosofia Existencialista, passando por *O mito de Sísifo*, de Albert Camus. Os autores procuram buscar resposta para o sentido da vida e da existência humana, ligado ao sentimento de absurdidade do mundo pós guerra e à questão da falta de liberdade no mundo burguês.

Quando Camus argumenta que nossa era desiludida não tem mais sentido, fá-lo no estilo elegante, racionalista e discursivo de um moralista do século XVIII, em peças bem construídas e bem acabadas. Quando Sartre argumenta que a existência vem antes da essência, e que a personalidade humana pode ser reduzida à pura potencialidade e à liberdade de se escolher novamente a qualquer momento, representa suas idéias em peças baseadas em personagens brilhantemente concebidas e desenhadas que permanecem perfeitamente coerentes e, portanto, refletem a antiga convenção de que cada ser humano tem um âmago de essência imutável, intransformável – na verdade, uma alma imortal. E o belo fraseado e o brilho argumentativo tanto de Sartre quanto de Camus, em sua busca inexorável, ainda proclamam,

¹⁸ SZONDI, op.cit., p. 110.

implicitamente, a convicção tácita de que o discurso lógico pode oferecer soluções válidas, que a análise da linguagem pode conduzir à descoberta de conceitos básicos – uma idéia de Platão.

Essa é uma contradição interior que os dramaturgos do Teatro do Absurdo, por instinto e intuição mais do que por esforço consciente, estão tentando superar e resolver. O Teatro do Absurdo desistiu de falar sobre o absurdo da condição humana; ele apenas o apresenta tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas. Essa é diferença entre a atitude do filósofo e a do poeta.¹⁹

Procurar-se-á, portanto, a confirmação e o cruzamento dos dados e das hipóteses existenciais levantadas, na medida em que as personagens da peça parecem procurar significado para suas vidas, até o ponto do sentido para a existência ser levado às últimas conseqüências.

Assim, a importância deste estudo é propor esta interface entre a Literatura e a Filosofia, pois esta adota um ponto de vista universal, problematiza o que é comum aos homens, enquanto a Literatura reduz, em sentido positivo, ao particular, a um número restrito de personagens e potencializa dentro de um microcosmo.

Portanto, a dramaturgia de Albee, mais especificamente *The Zoo Story*, vivencia a temática do mundo absurdo proposta por Camus e Sartre. Assim, Jerry e Peter, personagens da peça, em suas angústias existenciais, dadas as devidas proporções, demonstram de forma clara o sentimento de desilusão e a situação do homem do pós Segunda Guerra.

O estudo proposto tem suas limitações, já que abranger *The Zoo Story*, as suas influências e todas as suas implicaturas necessitaria de um tempo e de um espaço maior. Assim, pretende-se exclusivamente tratar de um aspecto dessa peça – a questão da absurdidade e da liberdade.

A leitura aqui proposta guiar-se-á pelo aspecto textual quase que exclusivamente. Em nossa análise, teremos como ponto de partida e de chegada o texto da peça *The Zoo Story* em si, ou seja, não trabalharemos com questões concernentes à encenação já que se trata de

¹⁹ ESSLIN, op. cit., p. 20-21.

uma análise basicamente literária, pois a tomamos através de um viés textual. Traremos à baila informações que julguemos necessárias à nossa interpretação e que possam estar direta ou indiretamente ligadas à encenação, como por exemplo, as didascálias e informações oferecidas pelo autor para a representação.

Segundo José Régio²⁰, se um dramaturgo publica seu texto, ele tem, no mínimo, três intenções: a de que o texto ofereça algum interesse literário; a esperança de que esse texto seja levado aos palcos algum dia; e por último, a de que a leitura do texto impresso possa trazer uma melhor compreensão do texto encenado. Contudo, não ignoramos o fato de que o espetáculo teatral apenas se completa inteiramente com a configuração de diversos elementos, como: texto, diretor, atores, encenador e público, dentre outros. O espetáculo teatral passa, assim, segundo Régio, a constituir um gênero híbrido ou como ele mesmo diz, organiza-se de forma coletiva²¹. Assim, há uma antiga disputa entre aqueles que privilegiam a palavra contra os que atribuiriam maior importância aos outros signos do espetáculo teatral²² na análise de uma peça dramática, configurando, assim, uma luta interminável. Basta-nos dizer que elas significam apenas vieses diferentes sobre uma mesma obra de arte. Desse modo, cada qual privilegia um determinado aspecto relevante para aquilo que se quer obter em um determinado momento histórico de sua produção²³.

Outra questão que deve ser ressaltada é a de que sendo o teatro uma arte que engloba diversos materiais além de pessoas envolvidas na sua realização, ele é uma arte com uma carga maior de plurisignificação ou signos de diferentes ordens como, por exemplo, o visual e o auditivo. Assim, da iluminação às vestimentas, todos os elementos do teatro constituiriam signos dramáticos e, portanto, não podemos ter uma visão indiferente e unívoca

²⁰ Ver RÉGIO, José. Vistas sobre o teatro. In: _____. **Três ensaios sobre arte**. Lisboa: Portugalia, 1967, p. 105.

²¹ Id., Ibid., p. 124-126.

²² GIRARD, Gilles, OUELLET, Réal & RIGAULT, Claude. **O Universo do Teatro**. Tradução Maria Helena Arinto. Coimbra: Almedina, 1980, p. 26.

²³ Ver RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 25.

sobre a carga simbólica que estes elementos carregariam para a interpretação e compreensão de um espetáculo teatral.

Os signos destinados ao espectador raramente são isolados; as palavras não são proferidas isoladamente, são habitualmente acompanhadas pela expressão facial, e o actor representa sempre com um cenário, por muito pobre que seja. S. Jansen considera até impossível representar sem cenário, mesmo que este mais não seja que um muro de escuridão ou simples tablado. De acordo com um número quase infinito de combinações possíveis, os signos mantêm entre si todos os tipos de relações; reforçam-se uns aos outros, repetem-se, pormenorizam-se, anulam-se, corrigem-se, contradizem-se e constituem, em todos os encadeamentos possíveis, um feixe de mensagens, um amálgama de linguagens.²⁴

Ryngaert²⁵ insiste que o trabalho no palco pode provocar visões diferentes do texto, assim, nenhuma encenação levaria a cabo todas as infinitas possibilidades de interpretação que o texto dramático carregaria em si.

Nenhuma encenação, por mais bem-sucedida que seja, esgota o texto, e não é raro encontrarmos actores que preferem os ensaios à representação, como se esta última implicasse a perda de toda uma gama de possíveis. Um diretor de teatro abandona direções na medida em que as escolhe. Precisa renunciar a pistas encontradas durante o trabalho, fechar canteiros de obras por muito tempo abertos, renunciar a filões que o levam para muito longe de suas bases.²⁶

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Anatol Rosenfeld afirma que quando temos uma peça dramática considerada apenas como texto, temos literatura, em contrapartida, quando essa obra literária é levada aos palcos temos teatro. Portanto, apresentam-se, no mínimo, duas visões: uma recai sobre o texto literário e a outra sobre o espetáculo teatral, respectivamente, que, antes de eliminarem-se mutuamente, complementam-se tanto no que diz respeito à questão estética, quanto ao efeito de sentido produzido.

Contudo, o que “constitui” de fato a obra literária é a seqüência das unidades significativas projetadas pelas palavras e orações. A partir deste processo muito mediado e através de várias outras mediações constitui-se na

²⁴ GIRARD, op. cit., p. 28.

²⁵ RYNGAERT, op. cit., p. 20.

²⁶ Id., Ibid., p. 22.

mente, ou seja, na imaginação do leitor ou ouvinte, o mundo imaginário da ficção literária.

Já no teatro o que “funda” o espetáculo – e o que é dado à percepção imediata – são os atores e cenários *visíveis*. Através deles são quase-dados, quase-percebidos, a ponto de quase não se notar a mediação, as personagens e o espaço irreal da ficção teatral. Assim, o mundo imaginário apresenta-se de uma forma quase direta, sem as numerosas mediações da literatura.

(...)

O que “funda”, portanto, o espetáculo é o ator (e não as sonoridades de palavras) e o que o constitui são as personagens (e não conceitos ou unidades significativas)

(...)

Sem dúvida, visto da literatura, o palco apenas “interpreta” o texto. Visto, porém, do teatro, o texto contém apenas virtualmente, potencialmente, o que precisa ser atualizado pela “forma”, pela “idéia” teatral.²⁷ (*Ênfase do autor*)

Portanto, como dito anteriormente, adotaremos, basicamente, a análise literária, pedindo auxílio aos elementos cênicos na medida em que se tornem necessários à interpretação que pretendemos defender no nosso trabalho – a utilização de elementos das filosofias existenciais, principalmente os conceitos de absurdidade e liberdade, que darão embasamento à crítica ácida à sociedade dos Estados Unidos retratada na peça *The Zoo Story*.

O primeiro capítulo será destinado ao autor de *The Zoo Story*, bem como a continuidade que Edward Albee dá à dramaturgia até então produzida nos Estados Unidos. Albee segue o caminho aberto por grandes nomes como Eugene O’Neill, Tennessee Williams e Arthur Miller, mas também incorpora novos temas e dá nova feição à dramaturgia dos Estados Unidos. Assim, ele abre espaço para uma nova concepção de teatro nos palcos norte-americanos, bem como uma nova geração de dramaturgos que surgem.

A exploração do tema do absurdo no teatro de Edward Albee será o objetivo do segundo capítulo, já que a gênese do trabalho inicia-se pela constatação das situações absurdas das peças de Albee e, posteriormente, a necessidade de teorizar o tema através de certas recorrências. Assim, pretende-se explorar o absurdo através das lentes das filosofias existenciais, mais especificamente, aquelas propostas por Albert Camus em *O mito de Sísifo*.

²⁷ ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. 4ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 25-26.

Em um terceiro momento, haverá a corroboração da hipótese de que em *The Zoo Story* incita essa “absurdidade” da vida moderna, comprovada pelas situações dramáticas que perpassarão a obra utilizada como *corpus*. Analisar-se-ão os elementos relacionados ao absurdo na peça, bem como o esvaziamento da ideologia burguesa, que culmina na crítica ácida que Albee desfere ao *American way of life*.

Albee, em suas peças e em suas personagens, pretende levantar questões de cunho filosófico-existencialista, na medida em que suas personagens parecem recusar qualquer lógica ou valor no mundo em que são lançadas. Portanto, atiram-se em meio ao absurdo do homem e do mundo moderno, aceitando essas condições, onde tudo parece estar opaco, e onde não há lucidez e nada mais parece fazer sentido. São personagens inusitadas, em situações insólitas, como o próprio Jerry, que parece não recusar, um minuto sequer, a lucidez e a absurdidade de seu mundo.

Assim, entendemos que a obra de Albee pode mostrar como é a situação do homem no mundo contemporâneo, cheio de indagações e que não possui muitos subterfúgios, além do fato de começar a encarar a realidade como ela é de fato, ou continuar a fugir e a se esconder por trás de máscaras.

Para Camus, o importante não é o esforço talvez inútil de se rolar a pedra novamente pela montanha, já que Sísifo fora condenado pelos deuses a rolá-la até o cume da montanha infinitamente; para ele o essencial é conservar o espírito lúcido e manter a consciência do processo de luta contra os mais fortes. Mauro Gama, em sua introdução ao livro *O mito de Sísifo* de Albert Camus, cita Faulkner: “Camus dizia que o único verdadeiro papel do homem, nascido em um mundo absurdo, era viver, ter consciência de sua vida, de sua revolta, de sua liberdade”²⁸.

²⁸ CAMUS, op. cit., p. 12.

CAPÍTULO I - EDWARD ALBEE E A DRAMATURGIA NORTE-AMERICANA MODERNA

“A arte nunca deveria tentar ser popular.
O público é que deve tentar tornar-se
artístico.”(Oscar Wilde)

“Change the audience, not the type of theatre you
do.” (Edward Albee)

1. 1 – Breve histórico do teatro norte-americano moderno

Para começarmos a compreender o trabalho do dramaturgo norte-americano Edward Albee, faz-se necessário pensar *a priori* na história da dramaturgia nos Estados Unidos, seu desenvolvimento e seus desdobramentos. Obviamente, não se pretende levantar todos os aspectos envolvidos no processo, o que seria ambicioso demais e impossível. Nosso propósito é trazer à tona alguns elementos da dramaturgia e da história norte-americana que influenciaram e prepararam o cenário teatral para o surgimento de um autor como Edward Albee.

Com esse objetivo em mente, devemos pensar no desenvolvimento do teatro norte-americano moderno, as influências sofridas de algumas vanguardas européias e, especificamente, no trabalho do dramaturgo Edward Albee, refletindo em quais os processos históricos, políticos, sociais e culturais que levaram o autor a realizar o trabalho proposto em sua dramaturgia, desde que escreveu sua primeira peça *The Zoo Story*, em 1958.

Assim, a premissa geral da obra de arte é estar relacionada diretamente com o contexto sócio-histórico ao qual está relacionada.

[...] ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada – em que imprevisível dormita a

História – que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados.²⁹

Pensando a sociedade e a arte com suas implicações mútuas, é importante refletir e considerar que a maior parte do teatro que se desenvolveu, desde os primórdios das primeiras realizações teatrais nos Estados Unidos até hoje é, indiscutivelmente, o de base comercial. Naquele país, a busca incessante pelo lucro e o capitalismo são dois pressupostos que impulsionam toda uma sociedade.

Um fato extremamente importante deve ser salientado no início de qualquer estudo sobre o teatro norte americano: não teve origens eclesiásticas, palacianas ou estatais; é inteiramente produto do empreendimento comercial e, durante os dois séculos de sua existência, tem sido dominado pelo empreendimento comercial.³⁰

Desse modo, podemos entender que os movimentos (ou momentos) literários estão intrinsecamente relacionados à história social, política, artística e cultural de um povo. Um momento é dependente do outro, se não interdependentes.

No que diz respeito tanto à forma quanto a substância, durante dois séculos os teatros da América do Norte recorreram a modelos europeus. Logo, porém, mostraram maior habilidade em fazer o teatro dar certo como empreendimento comercial. Nas palavras da famosa canção de Irving Berlin, os americanos descobriram que *there's no business like show business* (“não há negócio como o negócio do show”).³¹

Para Elmer Rice³², o teatro norte-americano poderia ser dividido em quatro grandes períodos: colonial; da Revolução à Guerra Civil; da Guerra Civil à Primeira Guerra Mundial; e da Primeira Guerra Mundial até nossos dias. Como o objetivo de nossa pesquisa é apenas levantar alguns aspectos históricos relevantes à dramaturgia que culminarão no teatro

²⁹ SCHWARZ, R.. As idéias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2000, p. 31. (Coleção Espírito Crítico)

³⁰Rice *apud* COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho**: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 25.

³¹ BERTHOLD, Margot. **História Mundial do teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 513.

³² RICE, Elmer. **Teatro Vivo**. Tradução Mercedes Z. C. Felgueiras. Rio de Janeiro: Fundo da Cultura, 1962, p.106.

de Albee, os aspectos históricos serão comentados rapidamente sem grandes delongas, principalmente no que se refere aos momentos que não interessam ao escopo de nosso trabalho.

Na fase colonial, nos Estados Unidos há a continuação do modelo de espetáculo até então produzido na Inglaterra. Ainda era necessário que os imigrantes se estabelecessem no novo mundo e, para tal, tinham como adversários o meio ambiente hostil e os indígenas que lá viviam. Não havia muito tempo, portanto, para o entretenimento e para as artes. Já no século XVIII, houve o crescimento e o conseqüente desenvolvimento das cidades.

Como acontece em todas as cidades onde há habitantes com dinheiro, tempo livre, e um certo grau de sofisticação, surgiu a procura de diversão organizada e, assim, começaram a surgir teatros dirigidos por indivíduos empreendedores que visavam tirar lucros satisfazendo a procura do povo. Os espetáculos apresentados nesses teatros (principalmente em Boston e Filadélfia, porque New York ainda não tinha surgido como a grande metrópole americana) eram, como em todas as colônias, quase inteiramente derivados: companhias visitantes, vindas da mãe pátria, ou imitações nativas da cena inglesa.³³

Podemos entender que, mesmo nas primeiras encenações do teatro norte-americano, há a preocupação *a priori* da formação do capital e da obtenção do lucro em voga para um teatro que se desenvolvia e era produzido tardiamente. Rice utiliza a palavra “comercial” para definir o teatro americano, já que para ele, dramaturgo é o homem ligado às produções teatrais, mas o que acontecia e acontece nos Estados Unidos é uma “motivação em primeiro lugar econômica de uma motivação em primeiro lugar artística”³⁴, ou seja, os aspectos financeiros, sobretudo, sempre ditaram as regras na dramaturgia americana que se produzia, e que se produz até hoje e é exportada para todo o mundo, como, por exemplo, as produções recentes dos espetáculos *Chicago* e *O Fantasma da Ópera*, através da exportação de um modelo de teatro de espetáculo, reproduzido em outros lugares do mundo como ocorre, atualmente, em São Paulo.

³³ RICE, op. cit., p. 107.

³⁴ Id., Ibid., p. 108.

[...]; todavia o que o [o homem de negócios] atrai para o teatro é a esperança de colher lucros financeiros com a apresentação de obras dramáticas.(...) Na verdade, precisa tirar um lucro, porque só poderá continuar a trabalhar enquanto seu dinheiro, ou o dinheiro de outrem, durar. Por conseguinte, não pode governar-se somente por considerações artísticas. De fato, suas atividades são mais executivas do que artísticas: ele arranja um teatro para a produção de peças e contrata e paga o numeroso e variado pessoal exigido pela produção de peças. No teatro profissional, pode-se dizer que ele é indispensável, porque o dramaturgo tem de depender dele para reunir a máquina de produção e os atores dependem dele para seu pagamento. É óbvio, por conseguinte, que aquilo a que assistimos no teatro é determinado pelo critério de uma pessoa que deve preocupar-se em primeiro lugar com os aspectos monetários de sua empresa. Essa situação anômala e contraditória provoca um estado de coisas muito confuso nos países, destacando-se entres eles os Estados Unidos, onde o teatro se encontra largamente sob o controle comercial; e um estado de coisas ainda mais confuso no pensamento do público e dos estudantes de teatro, que não estão a par da maneira como ele realmente funciona.³⁵

Dessa forma, o teatro existente nos Estados Unidos já estava consolidado como tipicamente comercial entre os períodos que vão da Independência Americana (1776) até a Guerra Civil (1861). Houve, assim, o efeito provocado pela independência recentemente proclamada. Em decorrência, ocorreu também uma grande expansão da dramaturgia, resultantes do desenvolvimento populacional e do crescimento de grandes centros urbanos.

A independência também teve seus efeitos psicológicos. Criou o desejo, na cidadania recém-cunhada, de mostrar ao mundo que conhecia a existência das artes e que tinha orgulho em poder mantê-las. O nível de instrução e de educação subiu também, e começou a desenvolver-se uma literatura americana, embora ainda não, como veremos, no setor da arte dramática.³⁶

Pode-se dizer, então, que ocorreu um *boom* demográfico nas cidades de todo o país, que cresciam e demandavam por casas de espetáculos para a população emergente, possibilitando também a criação de companhias teatrais que faziam turnês pelo país. Elmer Rice afirma que há pouco o que comentar em relação à dramaturgia da época, já que de forma geral, o teatro norte-americano nada mais era do que a imitação do teatro inglês realizado na época. O autor diz que, numa época em que grandes romancistas e poetas como Melville,

³⁵ RICE, op. cit., p. 109.

³⁶ RICE, Id., Ibid., p. 110.

Cooper, Thoreau, Hawthorne e Poe produziam grandes obras mundialmente conhecidas, os Estados Unidos não haviam ainda produzido um grande dramaturgo que poderia ser considerado, como seus colegas da ficção, como boa literatura.

Diferentemente do que se poderia imaginar, portanto, o desenvolvimento de uma dramaturgia de bases realmente norte-americanas aconteceu tardiamente, ao contrário do que acontecera com outras formas ou gêneros literários, como a poesia, o romance ou mesmo o conto. Até meados do século XIX, o teatro norte-americano era considerado como uma arte bastarda da que era produzida, por exemplo, nos palcos da antiga metrópole. Havia ainda a limitação de produções de espetáculos de temática burlesca e o gosto pelos *Vaudevilles* – espetáculos compostos de séries de atos, como dança, música, ações cômicas, mas sem muita profundidade no seu enredo. Nesse período, o teatro legítimo apenas despontava em poucas peças que traziam interesse permanente.

Ao desenvolver o musical, a Broadway curvou-se ao desejo do público de uma forma especificamente americana de expressão. Como exprimiu o fato Gideon Freud, esta é uma forma que “a América inventou a fim de desabafar em grande escala. Seu estilo é flutuante e até agora não atingiu nenhum caráter final. É tão novo, barulhento e tão fora de qualquer padrão quanto o continente que o originou”.³⁷

Para Rice, dois grandes elementos proporcionaram uma nova guinada na dramaturgia norte-americana: a derrota da Confederação Sulista, que unificou a nação; e a construção da primeira estrada de ferro transcontinental, pois abriram espaço para o desenvolvimento ainda maior do país que se transformaria, algumas décadas mais tarde, na maior potência mundial.

Os efeitos desta transformação geral no teatro são facilmente discerníveis. Com a multiplicação das fábricas, minas e estradas de ferro, e as complexas organizações necessárias à sua administração, velhos centros urbanos cresceram e novos surgiram em todo o país houve também um grande aumento da população devido ao crescimento natural e a uma corrente migratória cada vez mais forte. A procura de mais e mais trabalhadores para manter a roda girando, juntando-se às convulsões

³⁷ BERTHOLD, op. cit., p. 517.

políticas, más colheitas e outras pressões econômicas que afligiam a Europa resultou no afluxo de milhões de pessoas vindas de países mediterrâneos, Escandinávia, Irlanda, e dos impérios russo, alemão e austríaco. Por volta de 1914, quando o início da guerra cortou abruptamente essa corrente, o número anual de imigrantes ultrapassava um milhão e meio.³⁸

Dando ao caráter da nação uma nova vitalidade, já que a maioria dos imigrantes eram jovens, essa nova população que chegava mudou não apenas os padrões étnicos do novo mundo, mas possibilitou também uma nova formação nos padrões culturais da nova nação que os recebia.

Para Rice, houve também a importância dos imigrantes de outras nacionalidades que não a inglesa no novo mundo, como os alemães e os italianos, que traziam consigo uma tradição mais musical. As características culturais e individuais de cada povo foram incorporadas, posteriormente, na produção das peças e em suas representações. Outro aspecto importante apontado pelo autor é a abolição da escravatura nos Estados Unidos que propiciou, gradativamente, a influência dos negros para o enriquecimento de uma cultura realmente americana.

Nesse período já havia a dominação das casas de espetáculos por empresários, ou nas palavras de Elmer Rice - “homens de negócio”, preocupados muito mais em levantar capital do que, propriamente, realizar um trabalho de fundo realmente artístico. Assim, com presença maciça na cidade de Nova Iorque, esses homens produziam as peças em suas próprias casas de espetáculos e a cidade, que já nessa época despontava como uma das grandes capitais do mundo, se tornava centro de produção e de disseminação cultural. No início do século XX, já existiam grandes casas de espetáculos que possuíam de 800 a 1500 lugares para seus espectadores, naquilo que se tornaria o chamado On-Broadway.

³⁸ RICE, op. cit., p. 113.

Durante o mesmo período, até por volta das duas primeiras décadas do século XX, nos palcos dos Estados Unidos havia ainda o gosto pelos espetáculos tradicionais em que, por exemplo, ocorriam as encenações das peças de Shakespeare.

(...) antes da Guerra Civil, quase nada havia sido escrito que mereça ser mencionado. Mas com a ascensão dos Estados Unidos, no pós-Guerra, à categoria de potência mundial, os americanos desenvolveram um orgulho nativo e uma consciência própria que se expressavam cada vez mais nas artes, principalmente nas artes literárias. Apareceram dramaturgos americanos de grande talento, que começaram a utilizar material aborígine. A princípio as suas peças eram dramas ou melodramas de fabricação caseira, versando sobre a vida rural, ou extravagâncias baseadas nas fraquezas metropolitanas. Não se pode dizer muito em favor delas como literatura, mas o que as torna importante é o relevo que dão ao cenário americano e aos caracteres americanos e, quase todas ao modo de falar americano. Mas, cerca de 1890, um grande grupo de dramaturgos dedicou-se ativamente a escrever peças que se adiantavam muito às ingênuas e mecânicas obras de seus predecessores imediatos. Por vinte e cinco anos, as peças desses escritores ocuparam um lugar cada vez mais predominante no teatro americano e lhe emprestaram um sentido nacional cada vez mais acentuado.³⁹

O autor teatral ainda não era considerado uma figura de relevância, pois nesse período, a encenação de uma peça estava centrada nas figuras do ator e do produtor. O gosto do público ainda era modelado pela atividade européia, já que grande parte do teatro e da dramaturgia encenada nos Estados Unidos era composta de peças importadas da Europa: em 1881 *Espectros*, de Ibsen; em 1881 *Srta. Júlia*, de Strindberg; e em 1892 algumas peças de Shaw. Além desses trabalhos considerados inovadores para a época e para as casas de espetáculos americanas, era comum que o público gostasse de ver melodramas encenados, já que não havia ainda uma insistência em ver peças americanas trabalhadas.

O industrialismo, o capitalismo e o movimento democrático criaram uma situação cultural sem precedentes; seus problemas são o assunto de toda a literatura antiindustrialista, anticapitalista e antidemocrática que os amantes das artes têm escrito nos últimos cento e cinquenta anos. A essência do assunto é que a extensão da literatura, chegando até a grande maioria previamente iletrada, criou não uma nação de filósofos, mas uma nação de leitores de jornal.⁴⁰

³⁹ RICE, op. cit., p. 122.

⁴⁰ BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como Pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 332.

Muitas vezes, ocorria o sucesso de determinadas peças da época que nada mais eram do que simples adaptações de romances de grande sucesso desse período, como *Uncle's Tom Cabin (A cabana do Pai Tomás)*.

Para Gassner, os dramaturgos norte-americanos afastaram-se cada mais das temáticas e de um estilo nacional. A dramaturgia dos Estados Unidos por ter copiado um modelo importado da Inglaterra foi obrigada a pagar seu preço: as platéias não tinham uma formação crítica em relação aos espetáculos. Desse modo,

[...] as platéias encorajavam o melodrama em suas formas mais grosseiras e, à exceção de algumas fulminações democráticas contra aristocráticos vilões que naturalmente atraíam os herdeiros da Revolução Americana, *as peças eram desprovidas de pensamento.*⁴¹ (*Grifo nosso*)

A partir de 1900, o cenário dramático americano começava a mudar, já que, imbuídos do crescimento econômico, os norte-americanos supunham que poderiam influenciar o mundo através de sua dramaturgia – o que veio realmente a acontecer.

Em 1906 foi criada a companhia *New Theatre at Chicago*, e em 1909 a *New Theatre at New York* com o objetivo de patrocinar e investir em dramas de caráter mais experimental.

Mas a grande revolução aconteceria mesmo com a Primeira Guerra Mundial, já que proporcionaria os meios fundamentais para que o país investisse em cultura, criando as condições necessárias para a presença e a importância de um autor. Assim, as convenções do drama essencialmente comercial e de bases européias que era realizado até então foram enfraquecidas.

Por volta de 1916, criou-se o *Provincetown Players* em Massachussets, de onde surgiu um dos mais importantes dramaturgos norte-americanos, se não o mais importante: Eugene O'Neill, iniciando-se, desse modo, uma nova era ainda mais intensa e representativa para a dramaturgia americana.

⁴¹ GASSNER, John. **Mestres do teatro II**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 332.

Gassner observa ainda que houve um atraso em relação à dramaturgia devido aos vários setores que envolvem um empreendimento teatral, já que, por exemplo, um livro pode ser escrito sem a participação de seu leitor ou de seu editor, contudo, uma peça é primordialmente escrita para uma platéia. Através de seu raciocínio, Gassner conclui que, por essa não tradição no gênero dramático, “a dramaturgia norte-americana continuou débil até depois da Primeira Guerra”⁴², e ele ainda reconhece que os espetáculos europeus eram muito superiores aos produzidos no novo mundo.

Assim, o ponto de partida mais relevante em relação ao teatro norte-americano moderno se dá através da criação dos *Little Theaters* (“teatrinhos” ou “pequenos teatros”⁴³), casas de espetáculos normalmente com capacidade para 400 lugares - diferentemente dos teatros da Broadway que abrigavam de 800 a 1500 espectadores. Esses novos “pequenos” espaços alternativos, que eram destinados a um público menor, tentavam, de algum modo, reagir contra as bases comerciais que funcionavam no teatro On-Broadway – um modelo de teatro de bases estritamente comerciais. Promoviam, também, um senso de experimentação, advindas em grande parte de influências das vanguardas européias, como, também, tinham o intuito de fundar um teatro que fosse realmente de bases norte-americanas.

Tendo como meta a montagem de boas peças, e tomando a economia atual do teatro que ela é, somos conduzidos ao *pequeno teatro* como se estivéssemos indo para casa. O termo engloba todos os tipos de teatros pequenos que escolhem a produção de peças boas, ignorando a competição com as casas comerciais. Pode ser um teatro de repertório permanente, que representa o ano inteiro profissionalmente. Pode ainda limitar-se a umas poucas montagens organizadas por profissionais em seu tempo livre. Pode ser o *hobby* de amadores. Pode ser parte de um *currículo* colegial. Todas essas formas de teatro não-comercial estão se formando em número crescente nos últimos sessenta anos, como um protesto contra o teatro comercial. Na Inglaterra e no Estados Unidos, a eliminação virtual dos teatros de província, substituídos pelo cinema, foi o maior desafio que o teatro não-comercial tem enfrentado. E esse desafio foi enfrentado em centenas de cidades.⁴⁴

⁴² GASSNER, op. cit., p. 329.

⁴³ Ambas as formas são utilizadas na bibliografia em Língua Portuguesa encontrada.[Cf. Gassner (2003), Rice (1962), Bentley (1991) e Costa (2001)].

⁴⁴ BENTLEY, op. cit., p. 346.

A fundação e a criação dessas várias casas de espetáculos deu-se entre os anos de 1900 a 1928, e teve como seus principais representantes os grupos *Provincetown Players* (1916) e *Washington Square Players* (1914) que, posteriormente, em 1919, retomou as atividades após o término da guerra, tornando-se *Theatre Guild*.

A introdução de influências européias nas décadas de 1910 e 1920 começaria a dar um novo ânimo à concepção dramaturgica até então produzida nos Estados Unidos. É nesse estágio da “evolução” do teatro norte-americano, influenciado tardiamente pelas vanguardas européias, que começavam a surgir e a se destacar autores e peças importantes para a dramaturgia daquele país. Eugene O’Neill, por exemplo, fez muito sucesso na primeira década do século XX e suas peças, embora pertencessem ao realismo psicológico norte-americano, eram fortemente influenciadas pelo expressionismo alemão.

É nessa época também que surgem novos artistas influenciados pela arte européia, bem como também novas formas teatrais, que trazem as questões da ordem social vigente para o palco, tais como aspectos político-econômicos. É deste período a primeira peça expressionista americana *The Adding Machine*, de Elmer Rice, autor pouquíssimo conhecido e estudado em nosso país.

[...] Houve *A Máquina de Somar* (1923), de Elmer Rice. Como um simples novato, Rice atraiu a atenção nove anos antes com *On Trial*, uma peça sobre um homicídio que tomava emprestado o artifício dos filmes - o flashback - para contar sua história. Peças subseqüentes, algumas delas realizadas por um Grupo de Nova Iorque chamado Morningside Players, não eram particularmente raras. *A Máquina de Somar*, entretanto, era estridentemente experimental. Seu personagem principal é um contador estúpido conhecido como Sr. Zero. Alguns outros personagens são apenas conhecidos pelos números. Executado pelo assassinato de seu patrão, ele se encontra trabalhando em uma máquina de somar nos Campos Elíseos, somente retornando à terra novamente no final, para suportar outro ciclo de sua existência miserável, e então outra e outra vez, até que ele, conseqüentemente, se torne o escravo completamente sem alma de sua máquina.⁴⁵

⁴⁵ CUNLIFFE, Marcus. **The Literature of The United States**. Great Britain: Pelican Books: 1967, p. 316. [(...) There was Elmer Rice’s *The Adding Machine* (1923). As a mere youngster, Rice has attracted attention nine years before with *On Trial*, a murder play that borrowed the motion picture device of the “flashback” to tell its story. Subsequent plays, some of them performed by a New York group called the Morningside Players, were not particularly unusual. *The Adding Machine*, however, was stridently experimental. Its principal character is a

Essa nova geração de dramaturgos e atores que surgia procurava criar uma reflexão sobre o que estava em voga nos palcos das casas de espetáculos, já que muitas vezes o público, acostumado com o apelo comercial, melodramático e burlesco dos espetáculos, rejeitava dramaturgos modernos como Ibsen e Tchékov que, desde o final do século XIX, traziam à baila a questão da modernidade refletida em suas peças, pondo em questão o aspecto dissonante entre forma e conteúdo, reflexo da crise do drama burguês.

Outro tipo de dramaturgia que também surgiu nesse período está ligada ao teatro de esquerda e ao Comunismo, conhecido como *agitprop*, ou seja, espetáculo de agitação e propaganda. Até meados de 1935, o teatro norte-americano apreciou o aparecimento desse tipo de vanguarda dramaturgical, na busca por uma nova arte que encenasse os problemas do homem americano, como manifestações políticas por melhores condições de trabalho e encenações de greves.

Na década de 30, por exemplo, há toda uma literatura engajada e socialista, que reflete o mal-estar da arte em relação à situação social. A criação do *Federal Theatre Project*, em que o governo proporcionava trabalho para artistas e técnicos desempregados com a crise da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929, ocasionou a disseminação de uma literatura engajada e de propaganda, o que possibilitou a criação do teatro político e a introdução dos primeiros trabalhos de Brecht nos Estados Unidos.

Nesse empreendimento o Teatro Federal dos anos trinta foi um grande exemplo de pioneirismo. Seus relatórios mostram que ele não se rendeu à Broadway – como talvez o Theatre Guild tenha feito – como também não foi impopular. O Teatro do Povo é uma aventura democrática única, que só pode ser entendida como sendo uma instituição completamente diferente das instituições tanto “intelectualóides” quanto “simplicistas”.⁴⁶

dull little accountant known as Mr. Zero. Some others characters are known by numbers only. Executed for the murder of his employer, he finds himself working an adding-machine in the Elysian Fields, only to be returned to earth again at the end of the play, to undergo another, until he will eventually become the completely soulless slave of his machine.]

⁴⁶ BENTLEY, op. cit., p. 352.

É durante esta época também que aparecem formas não dramáticas de teatro, como os *Pageants* (teatro de rua), o encenador Erwin Piscator, que procurava colocar no palco documentos e estatísticas para provocar, no público, mudanças sociais, bem como o revolucionário teatro épico de Brecht. Para Brecht, as ações do homem contemporâneo não podem ser entendidas sem a ajuda da economia e da política, já que, para ele, o teatro deveria provocar uma consciência crítica no espectador em relação ao seu mundo, pois aquele deve encontrar prazer no conhecimento, para que possa trazer a alegria da mudança da realidade. Para Brecht, portanto, o teatro surge como experimento para uma nova realidade que surge, e assim, é necessário experimentar novas formas para trazer a consciência da mudança ao público.

A partir de então, com todas essas influências dos vários setores da sociedade, e da crença, da vontade e da possibilidade de mudança que advinha do novo, os autores começaram a incorporar as influências das vanguardas européias na esperança de motivar o público e os outros artistas a um tipo de trabalho engajado em mudanças significativas na sociedade.

Era necessário criar uma forma nova para um novo conteúdo.

[...] um consumidor apenas do agradável considerará estas obras[épicas] pouco claras, porque colocam, precisamente, a falta de clareza nas relações humanas. Em nosso tempo as relações dos homens entre si são pouco claras. É função do teatro achar a forma de representar esta falta de clareza da maneira mais clássica possível, quer dizer, na calma épica.⁴⁷

Mas nenhum outro período foi tão profícuo para o teatro norte-americano do que o período entre guerras e pós Segunda Guerra Mundial. Assim, assimilando e adaptando ao seu contexto social as vanguardas européias, do Simbolismo ao Futurismo e Dadaísmo, a partir da década de 50, os autores partiram para o **espírito de experimentação** como um grito contra o sistema comercial (o *mainstream* e os espetáculos escapistas On-Broadway que estavam

⁴⁷ Brecht *apud* COSTA. Iná Camargo. Sinta o Drama. In: _____. **Sinta o Drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p. 69.

preocupados com formas dramáticas tradicionais, que teriam público certo e garantia de rápido retorno financeiro) e a rejeição ao *status quo* da época.

1. 2 - A grande tríade dramaturgica norte-americana

A partir do surgimento de O'Neill, a dramaturgia americana ganha novas feições, iniciando uma fase em que há a preocupação com questões concernentes à realidade americana, como a questão do preconceito racial, em *All God's Chillun Got Wings*, ou a luta de classes e a exploração dos mais fracos pelos mais fortes na sua peça de grande influência expressionista *The Hairy Ape*.

Há no trabalho de O'Neill, portanto, uma nova concepção dramaturgica que surge ou se torna mais forte e evidente, já que procura em suas obras, como seus colegas Tennessee Williams e Arthur Miller posteriormente farão, mostrar os conflitos da alma humana em relação à sociedade que a pressiona e a coíbe a assumir determinados comportamentos.

Anteriormente ao surgimento de O'Neill e ao aparecimento de Williams e Miller, já havia grandes autores de sucesso tanto na Broadway quanto nos *Little Theatres*, entre eles cumpre citar o próprio Elmer Rice, Lillian Hellman, Maxwell Anderson, Robert Sherwood, Clifford Odets e Thornton Wilder (pouco lembrado e de grande valor para a dramaturgia americana). Apesar de muitas vezes serem experimentalistas, trazendo renovação e uma face realmente americana para o teatro, esses dramaturgos ainda não tinham a força que a literatura americana havia adquirido em outros gêneros literários e nem apresentado textos grandiosos no palco, como já acontecia com outros autores em outros campos, tampouco haviam surgido ainda grandes nomes representativos no teatro como já havia em outros campos literários, como por exemplo, Hawthorne ou Poe no romance e nas narrativas curtas e fantásticas.

Foi apenas com a tríade O'Neill-Williams-Miller que a dramaturgia americana galgou degraus como nunca havia escalado antes, pois seu material dramático apresentava temas relativos à modernidade, como a psicologização das personagens no tratamento dos traumas e fantasmas familiares (*Long Day's Journey into Night*, de O'Neill); a fragilidade humana frente às pressões sociais (*A Streetcar Named Desire*, de Williams) e crítica ao capitalismo selvagem (*Death of a Salesman*, de Miller); são autores que mostram um tipo de realismo psicológico de grande vigor na dramaturgia americana, recorrendo à análise do homem em seu aspecto social e não apenas subjetivo. Fazem, assim, uma crítica aos valores institucionalizados pela sociedade e pelo Estado que, muitas vezes, eliminam de seu parâmetro aquilo que não lhes serve mais.

Os anos quarenta assistiram à emergência de dois dramaturgos que – ao lado de Edward Albee, após o sucesso de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Quem tem medo de Virginia Woolf?), 1962 – permanecem até hoje como os mais representativos do teatro da Broadway e seu espírito “sério”: Tennessee Williams e Arthur Miller.

(...)

Enquanto a crítica de Williams à vida americana parece, de certo modo, vir de um outsider, um marginalizado, o exame que Miller faz da ética dos homens de negócios em *All My Sons (Todos os meus Filhos)*, 1947, aceita, inconscientemente, muitas das regras fundamentais do capitalismo – tanto que as apresentações da peça foram suspensas na URSS – e apenas crítica as infrações. Foi somente com *Death of a Salesman (A Morte de um Caixeiro Viajante)*, 1949, que Miller oferece uma crítica mais fundamental dos valores americanos, na história da destruição de Willy Loman pelas ilusões que guiaram a sua vida.

(...)

Nos últimos anos, o palco da Broadway tem sido dominado quase no seu todo pela comédia e sobretudo pelo musical – quase nenhum dos temas parece resistir ao tratamento com canção e dança.⁴⁸

Cumprе notar também a riqueza e a força de dramaturgos como O'Neill e Miller no tratamento que dão às suas formas cênicas e dramáticas, adotando, como observa Szondi⁴⁹, tentativas de salvamento para representar as relações subjetivas desgastadas. No modernismo esse tipo de trabalho fica evidente, mostrando a fragilidade da alma humana, seja

⁴⁸ BERTHOLD, op. cit., p. 519.

⁴⁹ SZONDI, Peter. Tentativas de solução. (123-181) In: _____. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Tradução Luiz S. Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

no emprego do monólogo interior em *Emperor Jones*, de O'Neill, ou no uso da reminiscência em *Death of a Salesman*, de Miller.

Edward Albee surge no final da década de 50, dando continuidade ao trabalho iniciado na década de 20 por O'Neill e que obteve seus desdobramentos na década de 40 com Tennessee Williams e Arthur Miller. Incorporando principalmente os aspectos referentes à crítica social iniciada por seus colegas, mas, influenciado inicialmente por algumas vanguardas européias, dá nova feição à dramaturgia norte-americana que seria produzida na década de 60.

Thornton Wilder, Tennessee Williams, Eugene O'Neill e Arthur Miller, são bastante populares em outras partes da Alemanha, eram possivelmente mais conhecidos; mas eles não incitaram os estudantes tanto quanto Albee. O ar ressoava com os rumores do "absurdo"; e as novas e imaginativas experimentações de Ionesco, Genet e Beckett capturaram o público de cidades provincianas e centros cosmopolitanos. A sátira e a crítica aniquiladora de Albee e dos "dramaturgos do absurdo" do continente, associado à sua forte tendência imaginativa, tiveram um forte apelo aos alemães e outros europeus que estavam procurando por uma nova ordem de valores sociais e religiosos.⁵⁰

Assim, após a segunda Guerra Mundial, os dramaturgos norte-americanos acabaram assimilando uma certa influência e inspiração da dramaturgia européia, como, por exemplo, a proporcionada por Beckett, Ionesco, Pinter e Genet. Além das peças desses escritores, houve também a influência dos ensaios filosóficos de Jean-Paul Sartre e Albert Camus.

De fato, o teatro Americano estava se tornando um dos mais vibrantes, criativos e produtivos períodos de sua história. Um processo evolutivo estava acontecendo e o teatro americano estava se transformando em algo diferente daquilo que tinha sido, algo que refletia as necessidades

⁵⁰ AMACHER, Richard E.. **Edward Albee**. Boston: Twayne Publishers, 1982, p. 9. [(...)Thornton Wilder, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, and Arthur Miller, all highly popular elsewhere in Germany, were possibly better known; but they did not excite the students so much as Albee. The air rang with talk of the "absurd"; and the new, imaginative experiments of Ionesco, Genet, and Beckett had captured audiences of provincial towns and cosmopolitan centers. The satire and annihilating social criticisms of Albee and the Continental "absurdist," allied with their strong imaginative flair, appealed strongly to Germans and other Europeans who were looking for a new order of social and religious values.]

cambiantes tantos dos artistas e do público e que poderia se adaptar mais prontamente a um mundo novo.⁵¹

E qual teria sido o motivo para que as vanguardas teatrais demorassem tanto a chegar até os Estados Unidos? Devemos lembrar que toda forma alternativa de arte, ou seja, toda vanguarda que surge vai de encontro ao que está socialmente estabelecido, como, por exemplo, libertar os leitores e espectadores dos hábitos, pensamentos e sentimentos que a cultura popular e as tradições acabam impondo sobre uma sociedade consumidora do trabalho artístico.

Arnold Aronson afirma que não existia ainda, no início do século XX, uma cultura essencialmente americana. É só lembrarmos que os primeiros espetáculos representados nos teatros americanos eram de base eminentemente européia, como os trabalhos de Shakespeare, Ibsen, Strindberg e do russo Tchéckov.

Antes, portanto, de ir contra um sistema previamente estabelecido culturalmente (papel fundamental de qualquer vanguarda), era necessário ir contra os valores artísticos europeus e criar uma cultura de bases americanas reais. Aronson continua afirmando que a cultura americana que se formava deveria ser popular e representativa do espírito das massas, já que a América era a terra das conquistas, da inocência. Enquanto os Estados Unidos eram a terra das oportunidades, a Europa, paradoxalmente lembrava decadência, pois a cultura americana estava sempre pronta a recomeçar.

Aronson afirma que, enquanto a nova terra precisava se afirmar enquanto nação, o velho continente já mostrava sinais de desgaste de seus valores artísticos e, portanto, campo fértil para o aparecimento das vanguardas. Assim, o conceito e o gosto artístico que começavam a se criar também serviram como ferramenta para criar uma idéia de nação, já

⁵¹ARONSON, Arnold. **American Avant-Garde Theatre: a history**. London: Routledge, 2000, p. 01 [In fact, American theatre was heading into one of the most vibrant, creative and productive periods in its history. An evolutionary process was occurring, and the American theatre was transforming into something different from what it had been, something that reflected the changing needs of artists and audiences alike and that could adapt more readily to a new world.]

que o país que ainda estava se definindo, que se formava culturalmente, precisava romper os laços com a cultura européia.

1.3 – O absurdo, teatro alternativo, Off- e Off-Off-Broadway

Desse modo, o teatro que se realizava nos Estados Unidos já estava exaurido dos espetáculos escapistas que eram representados nos teatros On-Broadway. Era necessário, portanto, que houvesse outro tipo de espaço (um local “alternativo” aos olhos do capitalismo) para poder representar a arte do homem do Pós-Guerra. Vale lembrar que os Estados Unidos não viveram realmente os terrores e as atrocidades da guerra, muito pelo contrário, acabaram se tornando a maior potência mundial economicamente graças ao plano Marshall, que possibilitou a conquista de novos mercados financeiros devido à ajuda dada para a reconstrução dos países europeus atingidos pela guerra.

Após o término da Segunda Guerra, como a população dos Estados Unidos não passava por grandes dificuldades de diferentes naturezas (emocional, econômica ou filosófica), a tranqüilidade social e, principalmente, o grande crescimento econômico levavam as pessoas a se afastarem da consciência e da reflexão sobre os problemas advindos das atrocidades das guerras causavam na sociedade e na alma humana.

A população, em geral, vivia um clima de crescimento econômico e alienação política que culmina com o Maccarthismo, no período da Guerra Fria, mas o teatro teve justamente um papel crítico em relação a este “sonho”. A peça de Arthur Miller, por exemplo, *Death of a Salesman* - retrata os resultados humanos deste crescimento alienante, em que o vendedor, ou caixeiro viajante, é inescrupulosamente eliminado do próprio sistema em que antigamente era peça fundamental: o capitalismo.

Além dos espetáculos escapistas representados na Broadway, outro meio de comunicação de massa foi primordial para um tipo de consciência alienante: a televisão, que acabou se tornando uma ferramenta para atingir a sociedade conformista e sua inevitável alienação pelos meios de comunicação de massa. O papel interno foi realizado por séries de televisão como: *Father knows Best (Papai sabe tudo)*; *Lassie* e *I Love Lucy* que enfatizavam muito bem o ideário da família harmoniosa e perfeita. O sucesso na vida se resumia e era representado em se ter uma esposa, filhos, um carro na garagem e um cachorro. Já o papel externo coube ao cinema, através do qual houve a exportação e a valorização de um padrão de vida, o *American way of life*, para a população mundial.

A televisão se tornara ferramenta primária para conquistar a sociedade conformista. O semanal *Ed Sullivan Show* entrava nas casas com uma variedade desorientadora de entretenimento maior do que a maioria das pessoas jamais tinha visto, mas agora, o público do nordeste industrial, do sul rural, do oeste das fazendas, o judeu, o afro-americano, o hispânico, o asiático, o anglicano que foram todos presenteados com um cardápio que, ou homogeneizava ou suprimia vozes individuais, dependendo do ponto de vista do público.⁵²

Todavia, mesmo antes do final da Segunda Guerra Mundial, alguns artistas tinham uma consciência crítica e teorizavam novas maneiras de pôr à baila a discussão dos problemas da época. Discutiam, por exemplo, sobre a condição do homem moderno, em uma sociedade na qual o sentimento de certeza, a crença em valores socialmente estabelecidos e a fé na religião começavam a se abalar pela crise que a própria evolução humana e a guerra traziam à consciência dos seres humanos.

Obviamente que, mesmo com a apatia mostrada por muitos setores da sociedade norte-americana na década de 50 e 60, não podemos deixar de mencionar que, opostamente ao

⁵² ARONSON, Arnold. American Theater in Context: 1945-Present. In: WILMETH, D. B. & BIGSBY, C.(ed.) **The Cambridge History of American Theatre: Post-World War II to the 1990s**. New York: Cambridge University Press, 1998p., 103. [The television had become the primary tool for achieving the conformist society. The weekly Ed Sullivan Show entered homes with a wilder variety of entertainment than most people had ever seen before, but now audiences from the industrial northeast or rural south or western ranch lands, the Jew, the African American, the Hispanic, the Asian, and the Anglican were all presented with a bill of fare that either homogenized or obliterated individual voices, depending on one's point of view.]

ideário conservador, despontou o movimento da Contracultura⁵³, que grosso modo, contestava o moralismo, os valores vigentes e o sistema capitalista, principalmente, promovendo o questionamento do ideal familiar e religioso, com seus padrões previamente estabelecidos. Essa agitação política, na maior parte formada por jovens, utilizava-se da música como principal símbolo de oposição ao sistema, de onde aparecem figuras como Bob Dylan, Jimmy Hendrix e o movimento hippie, no campo literário há a presença da *Beat Generation*, Allen Ginsberg e Jack Kerouac “a procura pela verdade, por vida, por amor e experiência”⁵⁴.

Para os artistas e os dramaturgos, de um modo geral, era necessário criar um novo tipo de drama que rompesse com os modelos até então produzidos, e que representassem os conflitos mais íntimos do homem do Pós-Segunda Guerra.

Nesse contexto de intensa desilusão e conflitos, surge uma vanguarda teatral que encara a nova situação do homem, da maneira como escritores e filósofos ligados ao Existencialismo e às Filosofias Existenciais, como Albert Camus ou Sartre, já haviam trabalhado: o **Teatro do Absurdo**. Assim, novos autores surgem e passam a escrever sobre este “tema” (a absurdidade da condição humana) de uma perspectiva mais particular, ao contrário dos filósofos, que haviam enfatizado o aspecto perturbador desse homem moderno de uma maneira muito mais generalizada.

Os autores deste novo modo de fazer teatro rompem com o conceito de peça bem-feita⁵⁵ (*well-made play*) e de lógica teatral do enredo, e passam a dramatizar a problemática do homem moderno se valendo de uma forma em que a lógica não precisa ser rigorosamente obedecida. As peças não devem ter começo, meio e fim, mas problematizar as questões do

⁵³ A respeito do movimento da Contracultura ver ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

⁵⁴ CUNLIFFE, Marcus. **The Literature of The United States**. Great Britain: Pelican Books: 1967, p. 357.

⁵⁵ Segundo Ryngaert, a criação do termo é atribuída a E. Scribe, enfatizando uma “receita” para escrever uma peça teatral. O conceito de peça bem-feita refere-se, na dramaturgia clássica, a uma obra que apresente, grosso modo, um conflito inicial, uma complicação, e o desfecho do conflito inicial, ou seja, começo, meio e fim. Ver RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 5.

homem em um mundo em que os valores, as certezas e as crenças, na visão desses autores, estão totalmente diluídos. A coerência interna da peça, proporcionada pelo começo-meio-fim do enredo, caracteriza um modo harmônico e organizado que, para os dramaturgos do absurdo, corresponde a um mundo que não existe mais. Em seu lugar, o caos e a fragmentação, reflexos do próprio mundo moderno em que os artistas vivem. Por esta razão, não há enredo linear, um pensamento ou uma moral, mas uma imagem poética a ser veiculada pelo teatro.

Portanto, a artificialidade da Broadway precisava ser substituída de algum modo e a opção ou influência dessas novas estéticas que surgiam puderam proporcionar, em certa medida, o que era necessário para que mudanças realmente eficazes acontecessem. Assim, nada mais prático do que “adotar”, em certo sentido, esse novo modo de fazer teatro que vinha da Europa, e que acabara sendo influenciado por várias estéticas e vanguardas, dentre elas, principalmente, o Surrealismo.

Dessa forma, criaram-se espaços alternativos em que essas novas formas dramáticas que se prestavam a novos conteúdos poderiam ser encenadas. Era um novo espaço para que pudessem fazer outro tipo de teatro e outro tipo de espetáculo; assim, nasceu o teatro Off-Broadway, contrariando o padrão exigido pelo *mainstream* (público burguês que escolhia o que assistir) e onde as peças do Teatro do Absurdo puderam encontrar ressonância. Outro ponto importante é que nesse novo ambiente criado, também se permitia uma crítica ao panorama teatral ao qual os autores começaram a se integrar.

O termo Off-Broadway foi cunhado pelo crítico Burns Mantle⁵⁶, nos anos 30, para designar um determinado tipo de teatro, geralmente de poucos lugares, que se diferenciavam da dramaturgia dita comercial, contudo, a concepção dramaturgica desse tipo de espetáculo precede essa década. O teatro e, conseqüentemente, os termos Off-Broadway e Off-Off-Broadway surgiram como uma forma alternativa de se fazer teatro e, por isso, possuíam a mesma intenção: ir contra a tendência dominante dos espetáculos comerciais que eram encenados nos palcos da Broadway. As grandes limitações e o comercialismo dos espetáculos da Broadway levaram à criação do teatro Off-Broadway (1951), assim, como as limitações e a institucionalização desse tipo de vanguarda teatral, que posteriormente tornou-se comercial também, levou à criação do Off-Off-Broadway.

É estranho pensar no capitalismo existente nos Estados Unidos e na sua relação com a dramaturgia. Por meio de um processo de cooptação, o capitalismo absorve e transforma aquilo que seria potencialmente hostil, ou seja, o que é vanguarda. Pode-se pensar, por exemplo, no espetáculo *Hair*, uma obra criada para se opor ao moralismo social vigente e ao *status quo* cultural, se tornando uma arma de denúncia e de exame da sociedade da época. O significado do espetáculo foi completamente transformado e distorcido pela indústria cultural: o que era para ser símbolo de contestação de uma geração tornou-se, em pouco tempo, sinônimo de rápido retorno e rendimento financeiro, transformando inteiramente o significado inicial do espetáculo.

Segundo Aronson, o problema não estava nas peças em si, mas na maneira como as produções eram conduzidas – a obra de arte deveria ter precedência ao comercialismo, mas

⁵⁶ Sobre o teatro Off e Off-Off Broadway ver ARONSON, Arnold. American Theater in Context: 1945-Present In: WILMETH, D. B. & BIGSBY, C. (Ed.). **The Cambridge History of American Theatre: Post-World War II to the 1990s**. New York: Cambridge University Press, 1998. p.106-162; ver GUSSOW, Mel. Off- and Off-Off Broadway. In: WILMETH, D. B. & BIGSBY, C. (Ed.). **The Cambridge History of American Theatre: Post-World War II to the 1990s**. New York: Cambridge University Press, 1998, p. 196; ver também CRESPIY, David A. **Off-Off- Broadway Explosion: How Provocative Playwrights of the 1960s Ignited a New American Theater**. New York: Back Stage Books, 2003.

mesmo assim os produtores conseguiam transformar o que era considerado vanguarda. Em um processo de cooptação, inverteram-se os papéis – a Broadway estabilizada, já podia suportar e “acomodar” muito bem o que era experimentação e alternativo.

Broadway em outras palavras trabalhava com seu próprio laboratório de pesquisa e desenvolvimento. A investigação do expressionismo de O’Neill, por exemplo, ou as peças de memória de Tennessee Williams, com seus ecos estruturais e estilísticos do simbolismo, e mesmo o Living Newspapers do Federal Theatre Project, habitam muito pacificamente dentro do ambiente do melodrama, do drama social e da peça bem-feita. Estes experimentos fazem parte de uma tradição maior – demonstrada pelo fato de que, quase sempre, as organizações ou indivíduos que se rebelavam contra ou criticavam o teatro eram, entretanto, absorvidos de assalto pela corrente em voga.⁵⁷

É através da apropriação desses primeiros espetáculos alternativos, os chamados espetáculos e espaços Off-Broadway - que tinham como pressuposto a discussão de questões que não eram permitidas nos espaços do *mainstream* – que os artistas se vêem na necessidade de criar um espaço que se tornaria “o alternativo do alternativo” ou o Off-Off-Broadway, até o momento do capitalismo e da Broadway se apropriarem novamente desses espetáculos de modo indefinido.

1. 4 - Edward Albee, o teatro do absurdo e *The Zoo Story*

Atualmente aos 78 anos e aclamado como o maior dramaturgo norte-americano vivo, um dos mais importantes e influentes do século XX⁵⁸, é facilmente compreensível que, além do talento para as artes, outro fator determinante tenha levado o autor a se interessar por teatro e pela dramaturgia. Foi o fato de que após duas semanas de seu nascimento, em 12 de

⁵⁷ ARONSON, op. cit., p. 04. [Broadway, in other words, served as its own research and development laboratory. O’Neill’s investigation of expressionism, for instance, or Tennessee Williams’ memory plays, with their stylistic and structural echoes of symbolism, an even The Federal Theatre Project’s Living Newspapers, reside quite peacefully within the Broadway milieu of melodrama, social drama, and the well-made play. These experiments were part of a larger institution – demonstrated by the fact that, almost always, the organizations, or individuals who rebelled against or critiqued the traditional theatre were nonetheless absorbed into the onrushing mainstream]

⁵⁸ Entre vários outros críticos, ver CARIELLO, Rafael. Albee completa seu zoológico conjugal. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 jun., 2004. Ilustrada, p. E1.

março de 1928, Edward Franklin Albee seria adotado por uma família abastada, Reed A. e Frances C. Albee⁵⁹. Assim, a jovem criança seria trazida para uma ambiente de grande riqueza e privilégios: o casal era dono de uma cadeia de teatros de *vaudeville* e, portanto, Albee, desde a infância cresceria e tomaria contato com a dramaturgia e, mais tarde, se tornaria um homem de teatro.

Quando ficou um pouquinho mais velho, tinha um Rolls-Royce com motorista de libré para levá-lo à cidade, para ver as *matinéés*. O império Albee evidentemente não caiu, e nem mesmo se deixou abalar, durante a depressão ou com o declínio do *vaudeville*.⁶⁰

A vida familiar desde o princípio se tornou algo difícil e problemática, já que os pais de Albee pressionavam o jovem a se tornar algo que ele não gostaria de ser. Essa característica da biografia do autor se tornaria material recorrente em várias de suas peças, em que fica evidente o embate entre uma figura masculina (a figura paterna geralmente é dominada), uma figura feminina (as figuras maternas ou femininas na dramaturgia de Albee têm papel forte, dominador e preponderante) e, muitas vezes, uma figura que seria a representação do filho, abandonado pelos genitores, como em *The Zoo Story* (1958); imaginado, como em *Who's Afraid of Virginia Woolf?*(1962); devolvido à instituição adotiva, como em *The American Dream* (1960); problemático e alcoólatra como em *A Delicate Balance* (1966); ou o filho ausente de *Three Tall Women* (1991).

Os laços mais íntimos com a família Albee dar-se-iam com sua avó materna, Cotta. Aos 20 anos sai da casa dos pais e passa a receber uma pensão da avó, com a qual passa a sobreviver; de forma paralela, posteriormente, passa a trabalhar em subempregos, como vendedor, office-boy e garçom.

Sua saída de casa foi mais do que um rompimento com seu passado, com sua formação aristocrática e com o meio familiar: foi um rompimento

⁵⁹ Para maiores informações sobre a vida da família Albee, bem como o percurso e a biografia do dramaturgo Edward Albee ver GUSSOW, Mel. **Edward Albee** : A Singular Journey. Canada: Applause, 2001.

⁶⁰ GOULD, Jean. **Dentro e fora da Broadway**. Tradução Ana Maria M. Machado. Rio de Janeiro: Bloch, 1968. p. 296.

com os projetos de sucesso e fortuna que seus pais queriam ver reafirmados e realizados nele; um rompimento com as propostas de *American way of life*.
(...)

Em seu tempo livre, porém, continuava a escrever poemas e passava boa parte das noites nos barzinhos de Greenwich Village, convivendo com a jovem intelectualidade americana do pós-guerra. É então que entra em contato com o pensamento crítico que germinava nos *beatniks*, nos núcleos formadores dos *Black Panthers*, contestando o *establishment*, o *American way of life* e o projeto do *self-made man*.⁶¹

O sucesso de Edward Albee não foi mera coincidência, o dramaturgo sempre foi um homem de teatro, já que fora adotado por uma rica família – Reed e Frances Albee – detentora de uma rede de teatros de *Vaudeville*. Albee desde pequeno freqüentava o meio teatral, seja ele voltado para o aspecto artístico ou comercial dos espetáculos. Podemos compreender o êxito de sua trajetória dramática pelo fato de ele ser “um dramaturgo de sucesso devido à sua inteligência, percepção, talento e sua disposição para tratar questões que poucos dramaturgos americanos ponderaram antes dele”⁶².

Qualquer tentativa de classificação em relação a Edward Albee cai por terra, já que associado vagamente ao Teatro do Absurdo, “no início da sua produção artística, juntamente com Pinter e Ionesco, os trabalhos do dramaturgo, com o passar do tempo, tem se distanciando cada vez mais desse rótulo”⁶³. Albee é o que John Russel Taylor considera um dramaturgo cosmopolita, já que obteve sucesso quando começou a escrever englobando “influências discretas do Teatro do Absurdo e incorporando aspectos realistas tanto em relação à comédia quanto ao drama”⁶⁴, o que o crítico vê como influência direta de grandes dramaturgos, indo de Strindberg a Tennessee Williams, de Beckett a Genet”⁶⁵.

⁶¹ ALBEE, Edward. **Quem tem medo de Virginia Woolf?**. Tradução Nice Rossone. São Paulo: Victor Civicta, 1977. p.viii.

⁶² WAGER, Walter (Ed.). **The Playwrights Speak. London**. London: Longman, 1969, p. 20.

⁶³ TAYLOR, John Russel. Introduction. In: WAGER, Walter (Ed.). **The Playwrights Speak**. London: Longman, 1969, p. xiii.

⁶⁴ Id., *Ibid.*, p. xiii.

⁶⁵ Id., *Ibid.*, p. xviii.

Escrita como um “tipo de presente de aniversário para si próprio”⁶⁶ pelos seus 30 anos de vida, *The Zoo Story* foi recusada inicialmente por vários produtores teatrais nova-iorquinos, por nunca terem ouvido falar de seu autor e por ser uma peça de apenas um ato⁶⁷ - tornando a aposta nesse drama, no mínimo, arriscada. *The Zoo Story* foi enviada, então, pelo compositor William Flanagan, na época companheiro de Albee, a vários amigos seus que, por final, fizeram com que a peça caísse nas mãos da produtora Stefani Hunzinger. Ela fez com que a peça chegasse até Berlin, onde a peça, escrita em 1958, foi encenada pela primeira vez em 28 de setembro de 1959, no Teatro Schiller, apresentada na mesma noite juntamente com *Krapp's Last Tape*, do dramaturgo irlandês Samuel Beckett.

(...) Posteriormente, a peça apareceu em doze outras cidades alemãs, e finalmente foi apresentada no Greenwich Village no teatro de Off-Broadway Provincetown Playhouse em 14 de janeiro de 1960; lá, debaixo de um faturamento de “Teatro de 1960”, marcou o início de sua subida como o Rei do Off-Broadway. Nos comentários do Off-Broadway para este ano, Henry Hewes observou a promessa de “um outro novo escritor, Edward Albee”.⁶⁸

C. W. Bigsby proclama *The Zoo Story* como “a estréia mais impressionante de qualquer dramaturgo americano⁶⁹, já que, posteriormente, à estréia mundial ocorrida na Alemanha e com o impacto provocado nas platéias, a peça retorna à sua terra natal. Em Nova Iorque, a estréia de *The Zoo Story* ocorreria, em 14 de janeiro de 1960, no Provincetown Playhouse, um dos mais importantes e influentes teatros do Off-Broadway da década de 60, novamente em um programa duplo com a peça de Beckett, na época já respeitado como dramaturgo pela peça *Esperando Godot*, e nome fortemente associado, por Martin Esslin, ao Teatro do Absurdo.

⁶⁶ WAGER, op. cit., p. 34.

⁶⁷ ALBEE, Edward. Introduction. In: _____. **The Zoo Story. The Death of Bessie Smith. The Sandbox:** Three Plays, Introduced by the Author. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1960, p. 3-4.

⁶⁸ AMACHER, op. cit., p. 5. [(...)Later, the play appeared in twelve other German cities; and it finally was presented in Greenwich Village at the Off-Broadway Provincetown Playhouse on 14 January 1960; there, under a “Theatre 1960” billing, it marked the beginning of his rise as the King of Off-Broadway. In the Off-Broadway notices for this year Henry Hewes noted the promise of “another new write, Edward Albee.”]

⁶⁹ BIGSBY, C. W. E. **Edward Albee:** journey to apocalypse. In: Modern American Drama – 1945-1990. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 131.

Estreando no Greenwich Village em Janeiro de 1960, no mesmo teatro Provincetown que lançou a carreira de Eugene O’Neill na década de 10, *The Zoo Story* sozinha transformou a cena dos teatros nova-iorquinos do Off-Broadway em uma arena viável para descoberta e desenvolvimento de novos dramaturgos americanos. (...) O teatro Off-Broadway na década de 50 foi basicamente caracterizado por novas montagens de peças clássicas que não eram mais viáveis comercialmente na própria Broadway. *The Zoo Story*, entretanto, com seu diálogo controverso e instigante, e seu baixo orçamento minimalista para “dois homens e um banco de praça” atraiu a atenção dos críticos, produtores e público, para o potencial regenerativo do Off-Broadway como um local de lançamento para as vozes de novos dramaturgos.⁷⁰

Nesse período, a chamada “era dourada do Off-Broadway”, Albee “atraiu a atenção dos círculos acadêmicos, intelectuais, e de vanguarda, recebendo confirmação para continuar a escrever mais duas pequenas peças”⁷¹, de onde surgiram *The Death of Bessie Smith* e *The Sandbox*. As peças seguintes sofrem um processo diferente de produção, já que, com exceção de *The Death of Bessie Smith*, as peças dessa primeira década da carreira de Albee estréiam em Nova Iorque. Portanto, *The Zoo Story* estréia, não ironicamente, fora dos palcos americanos da Broadway, já que suas peças curtas, de um ato só e de temática “agressiva” aos ideais e valores americanos, eram arriscadas demais para serem representadas nos palcos comerciais. Contudo, após o sucesso fora dos Estados Unidos, as encenações acabaram por seguir o caminho de volta aos palcos americanos após sua estréia no exterior. Em entrevista editada por Stephen Bottoms, Edward Albee afirma que

[...] há um duplo padrão da crítica entre a Broadway e o teatro sério. E as coisas são mais toleradas se elas não perturbam. Elas serão vistas por menos pessoas no off-Broadway, e não serão consideradas importantes – ainda que as melhores peças sejam feitas lá, geralmente. Portanto, há um duplo padrão distintos, mas não deve ser feito do jeito que era. Eu disse a Liz McCann,

⁷⁰BOTTOMS, Stephen (Ed.). **The Cambridge Companion to Edward Albee**. United Kingdom: Cambridge University, 2005, p. 3. [Premiering in Greenwich Village in January 1960, in the same Provincetown Playhouse that had launched Eugene O’Neill’s career in the 1910s, *The Zoo Story* single-handedly transformed New York’s off-Broadway theatre scene into a viable arena for the discovery and the development of new American playwrights. (...) Off-Broadway theatre in the 1950s was largely characterized by the revivals of the kind of classic plays that were no longer commercially viable on Broadway itself. *The Zoo Story*, however, with its compelling and controversial dialogue, and its affordably low-budget “two men and a park bench” minimalism, drew the attention of the critics, producers, and public alike to the regenerative potential of off-Broadway as a launch-site for new playwrights voices.]

⁷¹ WAGER, op. cit., p. 22-23.

que é minha produtora desde que Richard Barr morreu, “Você não deveria fazer *The Goat* off-Broadway?” Ela disse “não, estas pessoas a merecem!”⁷²

Nessa década, visto como o “*enfant terrible* do teatro americano já que atacava os mitos estimados do seu próprio país e teatro”⁷³, Edward Albee fundaria com os produtores Richard Barr e Clinton Wilder um campo de testes, dando incentivo a novos dramaturgos para experimentarem novas facetas dramáticas, já que não tinham espaço para encenar suas peças curtas e de um ato só. Era criada, assim, a *Albarwild Theater Arts* – ou a *The Playwright Unit* - no teatro Village South em Greenwich Village, reduto de artistas e boêmios intelectuais em Nova Iorque.

Para Bottoms, a Unidade criada por Albee, Barr e Wilder e, que existiu entre os anos de 1963 e 1971, possibilitou ao Off-Off-Broadway um padrão profissional, gerando um campo de testes para os jovens dramaturgos que tinham no exemplo de Albee um modelo. Assim, dramaturgos como Amri Baraka, Adrienne Kennedy, Lanford Wilson, John Guare e Sam Shepard têm uma parcela de débito ao trabalho de Albee, juntamente com seus produtores.

Além de significar uma quebra nos padrões em relação ao seu tipo de trabalho dramático inovador, Albee, juntamente com seus produtores deram oportunidades e voz a novos dramaturgos que, de certa forma, compartilhavam com eles a idéia de que era necessário haver mudanças nos modelos até então empregados nos palcos americanos, especialmente os da Broadway.

Cabe salientar que nesse período em que o *Playwrights Unit* atuou, o teatro do off-Broadway já começava a perder um pouco do seu objetivo primeiro que era ir contra o ideal

⁷² BOTTOMS, op. cit., p. 238. [Well, there is the double-standard of criticism between Broadway and the serious theatre. And thing are more tolerated if they're not going to rock the boat. They're gone to be seen by fewer people in off-Broadway, and are not going to be considered as important – even though the best plays are done there, usually. So there's a double standard, but no, it should have been done right it was. Liz McCann, my producer since Richard Barr died, she was told, “Shouldn't you do *The Goat* off-Broadway?” She said “no, these people deserve it!”]

⁷³ BOTTOMS, op. cit., p. 16.

comercial, não artístico e não experimental empregado nos teatros da Broadway. Assim, o espaço criado pelo dramaturgo e seus produtores, dentre outros tantos espaços, como o *Caffe Cino*, de Joe Cino, e o *La Mama*, de Ellen Stewart⁷⁴, serviram como palco para os novos dramaturgos balançar com os modelos de então. O efeito que os teatros Off e Off-Off-Broadway criou foi tão intenso que abriu espaço e formou vários autores do cânone dramaturgicamente norte-americano pós década de 60 como, por exemplo, Sam Shepard, John Guare e David Mamet, dentre tantos outros, que iniciaram suas carreiras nesses espaços alternativos e experimentalistas.

Como o intuito aqui não é traçar um panorama completo da vida e da obra de Edward Albee, apenas enfatizamos alguns aspectos que julgamos necessários para se entender o contexto de produção da peça trabalhada em nossa pesquisa. Outro fator a se destacar também é a importância que o dramaturgo teve ao influenciar e incentivar novos e jovens dramaturgos na produção de espetáculos, trazendo respeitabilidade e novo ânimo aos palcos norte-americanos fora do circuito comercial da Broadway. Na mesma entrevista a Stephen Bottoms, Albee fala a respeito da Broadway.

A única coisa que é importante sobre a Broadway é que é onde as pessoas têm as indicações sobre o que é mais importante no teatro. Tem que ser *on Broadway*. “Se não está acontecendo em Nova Iorque, e não está acontecendo na Broadway, então não importa”. É uma noção absurda. Verdadeiramente, sou muito mais feliz no off-Broadway porque todos os nossos teatros da Broadway são grandes demais, e as pressões irracionais diferentes do que deveriam ser. Eu prefiro muito mais ter minhas peças encenadas em um teatro de 300 lugares. Mas você precisa desafiar as coisas de vez em quando.⁷⁵

⁷⁴ Para maiores detalhes sobre os teatros alternativos do Off- e Off-Off- Broadway de Joe Cino e Ellen Stewart ver CRESPI, op. cit.

⁷⁵ BOTTOMS, op. cit., p. 238. [The only thing that’s important about Broadway is that that’s where people take their cues as to what’s important in the theatre. It has to be *on Broadway*. “If it isn’t happening in New York, and it isn’t happening on Broadway, then it doesn’t matter.” It’s a preposterous notion. Actually I’m much happier off-Broadway because all our Broadway theatres are too big, and the pressures are preposterous and other than they shouldn’t be. I’d much rather have my plays done in a three-hundred-seat theatre. But you need to challenge things every once a while.]

Acima de tudo, os dramaturgos associados ao teatro do absurdo gostariam que o público se questionasse sobre o que estava sendo representado. Albee pertence a essa categoria de autores, já que está preocupado em mostrar a seu público uma crítica eufórica e ácida ao modo de vida americano – o chamado *American way of life*. Sua obra, portanto, ataca os costumes do povo americano, sua noção de sociedade perfeita e confortável e o ideal de sonho americano. Seu estilo satírico e paródico faz uma crítica astuta, uma constatação pessimista dos valores e da moral da sociedade dos Estados Unidos.

Era uma época de efervescência crítica, pois, com o passar dos anos 50, a afirmação da grande nação americana e seus valores se mostraram através de duas faces: as formulações meramente simbólicas e a face real das intervenções na Guerra da Coreia e da perseguição maccartista a todo pensamento divergente. E se ainda não se havia generalizado nenhuma crítica psicossocial e política aos valores vigentes, se tais questionamento se encontravam marginalizados, eles partiam exatamente do seio de grupos de estudantes, intelectuais e artistas, com quem Albee convivia desde que se separara da família. E foram sem, dúvida influências marcantes na formação do dramaturgo, absorvidas e reinterpretadas por sua obra.⁷⁶

Todavia, é, no mínimo, paradoxal o contraste com a receptividade acadêmica da obra do dramaturgo norte-americano em nosso país, já que grande parte de sua dramaturgia já foi representada aqui, como as montagens de *Who's Afraid of Virginia Woolf?*(1962) (*Quem tem medo de Virginia Woolf?*), em 1966 com Cacilda Becker e Walmor Chagas, ou da recente *The Play About the Baby*, em 2002. Contudo, no nosso meio acadêmico (isso sem pensar no grande público) a única obra do autor que é conhecida ou associada a ele ainda é *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de 1962.

Albee é, no mínimo, um autor polêmico já que seu trabalho, vasto e diversificado, ora recebe grandes elogios os mais diversos, ora é motivo de revolta e comentários não tão gentis, como por exemplo, o de que sua obra seria um plágio de trabalhos como os de

⁷⁶ ALBEE, Edward. **Quem tem medo de Virginia Woolf?** Tradução Nice Rossone. São Paulo: Victor Civicta, 1977, p.,viii.

Strindberg e outros autores grandiosos, ou de que a existência do filho imaginário na sua peça de maior repercussão, pensando na questão da verossimilhança, não se sustentaria.

Entretanto, é impossível ficar indiferente e impassível ao vigoroso trabalho do dramaturgo e, críticas e elogios à parte, o autor recebeu um grande número de prêmios e nomeações pelo seu trabalho dramático não só em relação ao teatro norte-americano (recebeu dois *Tony Awards* e três prêmios *Pulitzer*), mas também perante sua representatividade na dramaturgia mundial.

Edward Albee, ainda vivo, continua ativo no seu trabalho em dramaturgia: escreve, dirige muitas de suas peças, ensina dramaturgia na School of Theatre da Universidade de Houston, além de ministrar conferências e palestras em diversas universidades ao redor dos Estados Unidos, já que, desde muito jovem, se tornou um homem de teatro.

A relação de suas peças encenadas segue abaixo: *The Zoo Story* (1958); *The Death of Bessie Smith* (1959); *The Sandbox* (1959); *Fam and Yam* (1959); *The American Dream* (1960); *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1961-62, Tony Award); *The Ballad of the Sad Cafe* (1963) (adaptada do romance de Carson McCullers); *Tiny Alice* (1964); *Malcolm* (1965) (adaptada do romance de James Purdy); *A Delicate Balance* (1966); *Everything in the Garden* (1967) (adaptada da peça do dramaturgo inglês Giles Cooper); *Box* e *Quotations From Chairman Mao Tse-Tung* (1968); *All Over* (1971); *Seascape* (1974); *Listening* (1975); *Counting the Ways* (1976); *The Lady From Dubuque* (1977-79); *Lolita* (1981) (adaptada da novela de Vladimir Nabokov); *The Man Who Had Three Arms* (1981); *Finding the Sun* (1982); *Marriage Play* (1986-87); *Three Tall Women* (1990-91); *The Lorca Play* (1992); *Fragments* (1993); *The Play About the Baby* (1996); *The Goat, or Who is Sylvia?* (2000, Tony Award); *Occupant* (2001); *Peter & Jerry* (Ato Um: *Homelife*. Ato Dois: *The Zoo Story*) (2004).

Compartilhando do caráter vanguardista e da falta de sentido em um mundo corrompido pela descrença em instituições e valores seguros, percebe-se que o dramaturgo acaba por “integrar” a nova estética teatral. Além de “seguir”, em alguns aspectos, muitas características próximas do Teatro do Absurdo de vertente européia (como, por exemplo a utilização de imagens poéticas, diálogos sem sentido e a inexistência de história), Albee incorpora como diferencial em seu trabalho uma crítica ácida à sociedade americana.

Assim, promove um trabalho em que se nota uma forte influência da filosofia, principalmente a de cunho existencialista, mas também o negativismo e o niilismo. Além disso, faz uma crítica contundente ao tão aclamado *American Way of Life* que, já nas décadas de 40 e 50, era um padrão de vida exportado para o mundo todo pela televisão e pelo cinema e que pode ser caracterizado, entre outras coisas, pela forte crença no progresso econômico do país, tendo em vista a ajuda dada à Europa e o progresso das condições internas de vida, após o fim da Segunda Guerra Mundial.

Assim, o período Pós Guerra significou um momento de abundância econômica para os Estados Unidos, já que a prosperidade e a manutenção do *status quo* daquela sociedade não demonstrava nenhum tipo de risco para o governo. A crença desse povo nesse tipo de vida levou as pessoas a não se questionassem a respeito da efemeridade da vida ou mesmo da presença constante da morte como ocorreu nos países da Europa no período das Guerras.

Os dramaturgos do Teatro do Absurdo chocaram muitas platéias na França, Itália, Espanha, Alemanha, Israel e Grã-Bretanha. Mas foi com *Waiting for Godot*, do escritor irlandês Samuel Beckett, encenado em 1953 que o impacto internacional realmente começou. Essa peça, dentre outras, veio da mesma forma mostrar o absurdo de muitas convenções sociais, a profunda sensação de desilusão, a sensação de desaparecimento ou propósito na

vida que caracterizou países como a França e Inglaterra, especialmente nos anos depois da Segunda Guerra.

Os dramaturgos do absurdo usam uma linguagem desconexa, orações que aparentemente não fazem sentido (como a escrita automática dos Surrealistas); assim, pretendem nos envolver em uma relação em que suas abstrações lingüísticas mostram a essência da condição humana. Esse tipo de teatro representaria uma filosofia negativa e, ao mesmo tempo, é usado como crítica dos valores da sociedade.

Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis.(...) Um sentido semelhante de ausência de sentido da vida, da inevitável degradação dos ideais, da pureza e dos objetivos, é também o lema de grande parte dos dramaturgos.⁷⁷

O enredo no Teatro do Absurdo não é como o de uma peça tradicional, que vai de um ponto inicial, até um ponto final, mas sim, há uma problematização para que o público se pergunte: “O que estamos vendo?”.

Em uma chamada peça bem-feita, podemos notar que os seus autores compreendem o mundo como algo que é ordenado e faz sentido, a realidade é sólida e segura. Já no drama do absurdo, as peças não precisam ostentar esse sentimento sobre a realidade porque a realidade e seus valores sociais não são mais claros e identificáveis como antes.

Temos que nos lembrar dos conceitos aristotélicos de peripécia (mudança da felicidade para a infelicidade), de reconhecimento (passar da ignorância de um determinado fato para o seu conhecimento) e do evento patético (a ação que poderia levar à morte ou a um fim trágico), componentes da ação complexa de uma peça da dramaturgia clássica, mas que no contexto das peças do Teatro do Absurdo não seriam elementos facilmente identificáveis ou até mesmo existentes.

⁷⁷ ESSLIN, op. cit., p. 20.

Neste universo do Teatro do Absurdo, questões são feitas, mas respostas não são dadas. Piedade e terror têm a função de estimular no público um sentimento de “revolta”, para que este tome significativas decisões sociais e individuais.

Emil Staiger fala sobre as duas modalidades de estilo de tensão dramática: o patético e o problemático. O material patético está relacionado à identificação, ou a simpatia que o espectador ou leitor sente ao ver o espetáculo encenado, seja através da dor, da fé ou do prazer representados. Assim, há a comoção pelo sofrimento ou pelo prazer proporcionados pelos sentimentos que são comuns aos homens. Já no que se refere ao problemático, Staiger diz que “o problema” é tudo o que o autor se propõe buscar, tratar, atingir ou solucionar em sua representação dramática. Nesse tipo de tensão é necessário que haja a expectativa para que ocorra a busca pelo desfecho. Desse modo, é importante que o artista crie a interdependência de toda a peça, para que o leitor busque na complementação das partes o final da obra que, na peça problema, está na importância que o fim tem para o autor. Staiger considera o fim uma conclusão e a satisfação para uma impaciência do leitor e do espectador. Para o autor, a interdependência das partes é o que faz com que não haja nada de supérfluo na obra.

Aqui conseguimos compreender porque as duas modalidades do estilo de tensão – o patético e o problemático – unem-se tão facilmente. Um como o outro conduzem a ação para adiante. O *pathos* quer, o problema pergunta. Querer e questionar residem igualmente numa existência futura, que a depender da índole e da intensidade, decide-se por um ou outro caminho. E enquanto as questões de um problema podem ameaçar uma abstração excessiva, exigindo a mais refinada arte para assegurar a participação do público, o *pathos* leva esse público obrigatoriamente à simpatia e lança questões ao coração do espectador, não à sua mente.⁷⁸

Assim, podemos entender que, o efeito criado pelo patético é necessário para provocar a comoção dos sentimentos pelo outro representado no palco, já na tensão problemática o efeito é produzido na mente do espectador para que ele reflita sobre o que está

⁷⁸ STAIGER, Emil. *Estilo Dramático: A Tensão*. In: _____. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasiliense, 1969, p. 139.

implícito na peça encenada ou lida. Dessa forma, a diferenciação entre Teatro do Absurdo e peça problema está, na medida em que, o primeiro não constitui uma peça bem-feita no sentido aristotélico, como também não vê no final da peça como a parte mais importante da encenação. Assim, cada pequena parte constituinte dará origem e mostrará diversas nuances sobre os questionamentos existenciais do homem moderno, enquanto que, na peça problema, apenas há a intenção de provocar no espectador algum tipo de reflexão. Este, portanto, é o ponto de contato com o Teatro do Absurdo, pois reserva para o desfecho da peça a parte de maior importância do enredo.

O que é necessário deixar claro é que no Teatro do Absurdo os autores não estão interessados em contar uma história, mas problematizar o senso comum para produzir no público uma sensação de desconforto para que quem assista ao espetáculo possa refletir sobre si mesmo, sobre a sociedade e seus valores. Para os autores do Teatro do Absurdo, segundo Carlson⁷⁹, citando Ionesco, o teatro deve estar preocupado com coisas mais importantes como “o teatro de dentro”, ou seja, os desejos humanos mais reprimidos, suas necessidades mais essenciais, seus mitos, suas angústias, suas realidades e seus desejos mais secretos. Neste universo do Teatro do Absurdo, questões são feitas, mas respostas não são dadas. Neste contexto, Albert Camus torna-se uma figura importante no campo da filosofia que irá aparecer e proporcionar o questionamento dos valores e da moral da sociedade e do absurdo da existência humana.

O teatro da crueldade de Antonin Artaud, de certa forma, se guia também por essa linha de pensamento, já que para ele era necessário discutir e libertar o homem moderno primeiramente das questões interiores – ou psicológicas – do que as sociológicas, “por meio da liberação das forças tenebrosas e latentes em sua alma”⁸⁰, A crueldade, termo utilizado

⁷⁹ CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: Estudo histórico crítico dos gregos à atualidade. Tradução Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 400. (Prismas)

⁸⁰ CARLSON, op. cit. p. 379.

para caracterizar esse tipo de dramaturgia, aproxima-se, dessa forma, segundo Carlson, da força dionisíaca exposta por Nietzsche em *O nascimento da tragédia no espírito da música*, pois concebe que “a única e verdadeira tarefa do teatro é revelar o âmago da treva na própria vida”⁸¹.

O enredo da peça *The Zoo Story (A História do Zoológico)* transcorre no Central Park. Nesse local, as personagens Jerry e Peter se encontram. Mesmo com o desinteresse demonstrado por Peter, Jerry insistentemente procura um modo de desenvolver uma conversa e consegue retirar algumas palavras da outra personagem. Peter, interpretado aqui como a personificação do *self made man*, é casado, tem uma vida familiar aparentemente tranqüila e feliz, além de ter um padrão financeiro economicamente estável. É o membro da burguesia (está fumando um cachimbo no início da peça), socialmente aceito e, acima de tudo, satisfeito com os rumos da sua vida e, portanto, sem preocupações existenciais.

Já Jerry é o contraponto de Peter. Solteiro, solitário, teve experiências homossexuais, é o que chamaríamos de marginalizado, já que não se fixa nos padrões estabelecidos pela sociedade. No entanto, ao contrário de Peter, possui plena consciência e alto poder de reflexão sobre sua vida e os espécimes humanos que o rodeiam. Depois de dialogarem e trocarem experiências de vida, as personagens se enfrentam em uma luta pela posse do banco do parque, metaforizando, principalmente, o absurdo da falta de sentido da vida de Peter. Em um desfecho trágico, ocorre o que chamaríamos de suicídio de Jerry pelas mãos de Peter.

Neste isolamento, um elemento comum da vida em grandes cidades, Jerry se sente desafiado para o combate – de modo forte, agressivo e como acontece, para a morte, deste modo o tema da peça ostenta diretamente um problema social em voga e, ao mesmo tempo, no tema profundamente filosófico manipulado por Ionesco, Beckett e Genet – o colapso da linguagem, no esforço de viver de ilusões, a alienação do indivíduo de seu companheiro humano, a terrível solidão de cada ser humano vivente.⁸²

⁸¹ Id., *Ibid.*, p. 381.

⁸² AMACHER, op. cit., p. 39. [This isolation, a common element of life in large cities, Jerry feels challenged to combat – vigorously, aggressively, and, as it happens, to the death, thus the theme of the play bears directly on a

Com base no pensamento de Friedrich Nietzsche e no seu texto *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, um outro ponto de vista levantado foi a possibilidade de filiação das atitudes das personagens da peça às duas tendências do comportamento humano denominadas por Nietzsche de Apolínea e Dionisíaca. Apolo era o deus das artes e da adivinhação que personificava o sol e era caracterizado pelo equilíbrio, sobriedade, disciplina e comedimento. Já Dioniso era o deus grego dos ciclos vitais, da alegria e do vinho e era caracterizado pelo entusiasmo e pela inspiração criadora. Em *O nascimento da tragédia no espírito da música*, remetendo-se ao Platonismo, Nietzsche prega que no mundo socrático da razão há a formação de uma matriz de pensamento onde há a oposição entre mundo sensível e mundo inteligível.

O mundo sensível é trabalhado pela razão, ou seja, quer dar explicações racionais e empíricas para compreender o mundo. Nesta perspectiva, a tendência apolínea estaria ligada ao mundo sensível, ilusório, uma vez que é a visão ingênua do mundo que não é questionada. Já a tendência dionisíaca acha-se estritamente ligada à natureza instintiva, irracional, apaixonada e trágica. Neste sentido, para dar vazão à tendência dionisíaca é necessário esquecer a objetividade da racionalidade e levar o homem a agir novamente sob seus instintos.

Na peça *The Zoo Story*, entendemos que Peter seja a encarnação da força apolínea, e Jerry da força dionisíaca. Jerry, por possuir uma vida composta de acontecimentos insólitos, apresenta um alto poder reflexão sobre sua vida e sobre as pessoas que o rodeiam. É o crítico dos valores da sociedade, da moral burguesa que tem na indústria cultural um meio de transformar todos em iguais.

current social problem and at the same time on the deeply philosophical subjects handled by Ionesco, Beckett, and Genet – the breakdown of language, the attempt to live by illusion, the alienation of the individual from his fellow men, the terrible loneliness of every living human being.]

À medida que os discursos das personagens vão se entrelaçando, percebemos as afinidades de cada personagem em relação às suas tendências individuais. Peter caracterizaria um ideal de equilíbrio e beleza, na medida em que não tem poder de reflexão sobre o que está à sua volta. Na personagem Jerry temos o oposto. Este sente um desespero em não poder se comunicar de forma plena e completa com alguém, ou seja, manter contato de alguma forma.

[...] Para Peter, Jerry insinua, o único valor da história pode ser uma potencialidade como lucro; para Jerry, entretanto, o que acontece entre ele e o cachorro representa possivelmente a mais excitante e significativa experiência de toda sua vida – algo que não tem nada a ver com o valor do dinheiro.⁸³

Assim, já caminhando para o final da peça, encontramos a personagem Jerry mergulhando em um tipo de existência autodestrutiva, pois ao contrário de Peter, corre riscos o tempo todo em busca de sua verdadeira essência. Encara a dura realidade de sua vida de frente e o vazio das relações pessoais, levando a tendência dionisíaca às últimas conseqüências e mostrando como as forças vitais da vida – prazer e destruição – estão intimamente ligadas.

Jerry, provocando a outra personagem, joga a seus pés uma faca e, depois, vendo que a personagem não reage, mas apenas defende seu banco, atira-se sobre a faca que está nas mãos de Peter, em um processo de empalção em luta pela honra. Assim, Jerry renega sua vida conturbada e cheia de reflexões para provocar em Peter a reflexão de mundo que este não tinha, ou que procurava não ver. Assim, a ponderação sobre a vida e a existência, a falta de finalidade das atitudes humanas, bem como a luta através do exercício da liberdade frente ao absurdo de muitas ações cotidianas irrefletidas, constituiriam grande parte das características ligadas à Filosofias Existenciais.

Finalmente, a peça apresenta incontestáveis características do Existencialismo. Ela nos impressiona, especialmente na parte da vida de Jerry, como uma luta pela existência – na selva da cidade. O conflito de

⁸³ AMACHER, op. cit., p. 34. [(...) For Peter, Jerry suggests, the only value of the story might be a potential as lucre; for Jerry, however, what happened between him and the dog represents possibly the most exciting and meaningful experience of his entire life – something that has nothing at all to do with money value.]

valores, o ataque ao código burguês que Jerry continua contanto que haja fôlego nele, é representado no banco do parque e é certamente uma das situações básicas da existência humana que Sartre considera material dramatizável. Além disso, *Jerry qualifica-se como um herói existencialista: ele faz sua escolha livremente. Sua decisão de se empalar na faca de Peter está carregada de um ato deliberado. “Assim seja”, ele diz simplesmente, mas, no entanto, sabe exatamente o que ele está fazendo.*⁸⁴ (Grifo nosso)

Após essas considerações que, de forma sucinta, tentaram elucidar as relações entre o teatro norte-americano moderno e Edward Albee em um contexto de vanguardas, é importante salientar que o drama moderno, desde o final do século XIX, passou por algumas crises e os artistas procuraram tentativas de salvamento do gênero dramático. Assim, os autores vêem-se obrigados a mostrar em suas obras uma nova sociedade em mudança e, em decorrência, um homem ansioso também por mudanças em todos os níveis.

As vanguardas refletem a ânsia dos artistas por uma alteração no estado de coisas, uma necessidade urgente de mudança, um olhar à frente de seu tempo, mesmo que para isso seja necessário rejeitar a tradição e o passado. Não podemos esquecer, contudo, que é apenas do que estava instaurado que poderá surgir o novo.

A performance teatral de vanguarda esforça-se rumo a uma reestruturação radical do modo como a audiência vê e experimenta o teatro mesmo que, por sua vez, deva transformar o modo como os expectadores vêem a si mesmo e a seu mundo. As formas tradicionais de ver são rompidas dos padrões habituais que, inevitavelmente, reforçam normas sociais. Uma mudança na associação ou crenças em cada indivíduo é realizada não por uma apresentação direta das idéias, mas através de uma reestruturação fundamental da percepção e do entendimento.⁸⁵

⁸⁴ AMACHER, op. cit., p. 39. [Finally, the play exhibits certain characteristics of Existentialism. It impresses us, especially that part of it dealing with Jerry's life, as a struggle for existence – in the jungle of the city. The conflict of values, the attack on the bourgeois code that Jerry continues as long as there is breath in him, is acted out on a park bench and is surely one of the basic situations of human existence that Sartre talks of constituting dramatizable material. Moreover, Jerry qualifies as an Existentialist hero: he makes his choice freely. His decision to impale himself on the knife Peter is stiffly holding is a deliberate act. “So be it”, he says simply, but he nonetheless knows full well exactly what he is doing.]

⁸⁵ ARONSON, op. cit., p. 07.[Avant-garde performance strives toward a radical restructuring of the way in which an audience views and experiences the very act of theatre, which in turn must transform the way in which the spectators view themselves and their world. Traditional ways of seeing are disrupted so that habitual patterns, which inevitably reinforce social norms, are broken. A change in an individual's attitudes, associations, or beliefs is effected not through a straightforward presentation of ideas but through a fundamental restructuring of perception and understanding.]

Assim, para o surgimento de um verdadeiro teatro de bases americanas, foi necessário, primeiramente, que o país se estabelecesse enquanto nação e definisse seus valores artísticos e culturais. Posteriormente, com a influência, negação e afirmação de um passado histórico de referências européias, os dramaturgos americanos puderam criar sua dramaturgia própria, mesmo que, muitas vezes, o trabalho alternativo seja engolido e deglutido pelas forças do capitalismo.

CAPÍTULO II - O ABSURDO E SEU ECO NO TEATRO DE EDWARD ALBEE E EM *THE ZOO STORY*

“Começar a pensar é começar a ser minado”
(Albert Camus)

“Adquirimos o hábito de viver antes de adquirir o hábito de pensar” (Albert Camus)

2.1 – Reflexões iniciais sobre o conceito de absurdo

Como dito na parte introdutória de nosso trabalho, seria necessário nesta etapa da pesquisa elucidar os motivos que nos levaram à escolha do tema proposto, bem como explicitar a teoria que, na terceira parte de nossa pesquisa, permitirá a leitura por nós pretendida em nossa dissertação: a análise de uma peça da dramaturgia norte-americana moderna - *The Zoo Story* (1958), do dramaturgo Edward Albee, a partir de um viés baseado nas filosofias existencialistas, principalmente aquelas que eclodiram (ou surgiram) no período pós Segunda Guerra Mundial.

Inicialmente, no primeiro contato com a dramaturgia do autor norte-americano, percebeu-se a relação ou filiação entre o seu trabalho e o Teatro do Absurdo. Em *O Teatro do Absurdo* (1961), Martin Esslin procura sistematizar ou agrupar um conjunto de dramaturgos que se aproximavam entre si em determinados preceitos e estéticas, além do fato de

encenarem a problemática do homem contemporâneo do Pós Segunda Guerra e seus questionamentos frente às situações políticas, éticas e humanas. Contudo, não podemos deixar de ter em mente que o rótulo elaborado e empregado por Martin Esslin foi feito à revelia dos dramaturgos já que, muitos autores, dentre eles o próprio Edward Albee, não se reconhecem no título do crítico.

Deve ser lembrado, no entanto, que os dramaturgos cuja obra é aqui discutida não proclamam nem têm consciência de pertencer a nenhuma escola ou movimento. Muito pelo contrário, cada um dos escritores em pauta é um indivíduo que se considera um escoteiro solitário, alijado e isolado em seu próprio mundo particular. Cada um tem sua posição pessoal em relação a forma e conteúdo; suas próprias raízes, fontes e origens formadoras. Se além disso, e apesar de si mesmos, têm muita coisa em comum, é porque suas obras, com excepcional sensibilidade, espelham e refletem as preocupações e angústias, as emoções e o pensamento de muitos de seus contemporâneos no mundo ocidental.

(...) o Teatro do Absurdo, no entanto, pode ser identificado como um reflexo do que parece ser a atitude que mais autenticamente representa nosso próprio tempo.⁸⁶

Após essa conceituação que alguns autores fizeram em relação à dramaturgia de Edward Albee e através da leitura sistemática de suas peças, partimos para a verificação do seguinte pressuposto – há na dramaturgia de Albee a criação e a exploração de situações absurdas em relação às personagens; contudo, verifica-se nelas a busca pela lucidez em um mundo de condições absurdas. Iniciamos o trabalho pela procura da conceituação do que seria o Absurdo, temática comum aos dramaturgos do absurdo.

Não seria certo ver um símbolo nisso [o universo magnífico e infantil do criador da obra de arte] e acreditar que a obra de arte possa ser considerada, afinal, como um refúgio para o absurdo. Ela é em si mesma um fenômeno absurdo e só tratamos de sua descrição. Ela não oferece uma saída à doença de espírito. É ao contrário, um dos signos dessa doença que a faz repercutir em todo o pensamento de um homem. Mas pela primeira vez ela induz o espírito a sair de si mesmo e o situa diante de outrem, não para que se perca nisso, mas para lhe mostrar com um dedo preciso o caminho sem saída a que todos estão ligados.⁸⁷

⁸⁶ ESSLIN, op. cit., p. 18.

⁸⁷ CAMUS, op. cit., p. 117. (a)

Assim, a conceituação de Absurdo - ou a sensação de Absurdidade - partiu das chamadas Filosofias da Existência⁸⁸, basicamente, pensando aqui nas acepções que Albert Camus utiliza em seu ensaio filosófico *O mito de Sísifo*, de 1942, para conceituar ou explicitar certo tipo de sensação que perpassa o homem na sociedade moderna. A sensação de absurdo, na maior parte, das vezes é provocada pelo sentimento da falta de sentido na vida e de sua transitoriedade.

Portanto, nossa meta aqui é exploração da temática do Absurdo, pois a gênese de todas as questões que percorrem nosso trabalho advêm da percepção das várias situações dramáticas, chamadas aqui por nós de **Absurdas**, já que em nossa leitura, nas várias recorrências e tematizações das peças do dramaturgo norte-americano, notou-se que as personagens parecem viver em meio às sensações, situações corriqueiras e ao mesmo tempo insólitas. Percebeu-se esse fato – e pretendemos corroborar nossa hipótese na terceira parte do trabalho - esse fato, nas *dramatis personae* de suas primeiras peças, em especial as que serão posteriormente analisadas, Jerry e Peter, de *The Zoo Story*. Assim, pretende-se explorar o absurdo através das lentes das Filosofias Existenciais, mais especificamente, aquelas propostas por Albert Camus, que no conjunto de sua obra, irá tratar da questão do “absurdo e da revolta”⁸⁹.

Para Esslin

“Absurdo” originalmente significava “fora de harmonia” em um contexto musical. Donde sua definição de dicionário: “em desarmonia com a razão e a propriedade; incongruente, irracional, ilógico”. Em linguagem corrente “absurdo” pode querer dizer apenas “ridículo”, mas não é nesse sentido que Camus usa a palavra, nem tampouco é assim que é usada quando falamos do Teatro do Absurdo.⁹⁰

⁸⁸ A partir da bibliografia consultada, notou-se que o termo Filosofias Existenciais ou Filosofias da Existência traduziriam melhor o tipo de abordagem utilizada em nossa pesquisa, já que pensamos que o termo Existencialismo é muito amplo e genérico, compartilhando a opinião da maior parte dos autores consultados (Cf. Penha: 1980; Huisman: 2001).

⁸⁹ CAMUS, op. cit., p. 12.

⁹⁰ ESSLIN, op. cit., p. 20.

Em *O mito de Sísifo - ensaio sobre o absurdo*, elaborado em 1942, período em que já se iniciara a Segunda Guerra Mundial, Albert Camus tomará o Absurdo como ponto de partida dessa sua obra, entendendo que esse sentimento comporá um certo tipo de doença de espírito, ou uma espécie de angústia metafísica. Assim, ele dirá que o único problema filosófico realmente sério é se vale a pena viver, se há um sentido na vida e na existência humana⁹¹, ou buscar no suicídio uma resposta para questões que, provavelmente, não podem ser solucionadas.

Para Camus, a sensação de absurdo viria da sensação de trágico da vida humana, assim, o suicídio seria uma tentativa de dizer que não se conseguiu compreender a vida e a razão da existência humana. Portanto, há uma separação direta entre o que é compreensível e aquilo que foge à capacidade racional de entendimento da realidade, já que a vida do homem se torna absurda – fora de harmonia com sua realidade, que não é muito clara e de simples compreensão.

Um mundo que se pode explicar mesmo com parcas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo subitamente privado das luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro. Esse exílio não tem saída, pois é destituído das lembranças de uma pátria distante ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, é que é propriamente o sentimento da absurdidade. Como já passou pela cabeça de todos os homens são o seu próprio suicídio, se poderá reconhecer, sem outras explicações, que há uma ligação direta entre este sentimento e a atração pelo nada.⁹²

É necessária a explicitação de que para as Filosofias ditas Existenciais, a *existência* é sempre anterior à *essência*, nos seguintes termos: o homem é um ser ainda não-completo, que está, *grosso modo*, em plena mutação, em busca de sua própria definição de vida e de mundo. Nesses termos, ele é livre e tem consciência de sua capacidade de escolha, diferentemente da filosofia socrática, em que a natureza do homem é predefinida em uma

⁹¹ Mourier *apud* HUISMAN (2001: p. 15). Mourier diz que já em Sócrates havia a preocupação com a existência humana, pois a “existência do homem é o problema fundamental da filosofia”.

⁹² CAMUS, op. cit., p. 26.

matriz conceitual e, portanto, não tem capacidade de escolha. Nas filosofias idealistas a *essência* humana é estabelecida anteriormente à sua *existência* terrena.

Camus afirma que o objetivo de ter escrito tal ensaio foi propor uma reflexão sobre a relação entre o sentimento de absurdo e o suicídio. Nesse sentido, o suicídio humano seria uma resposta ou uma solução para sua incapacidade de compreensão da realidade, pois sem saídas, o homem seria atraído para o nada. Posteriormente, Camus afirma que “Ao contrário, acontece muitas vezes que aqueles que se suicidam estavam convencidos do sentido da vida” (Camus: 1989, 27). É nesse tipo de questionamento que se notou a relação da obra de Camus com a de Edward Albee, *The Zoo Story*, já que na peça, ao se matar pelas mãos de Peter, Jerry está convencido do sentido da sua vida, mas quer provocar na outra personagem um sentido para sua existência que, até então, aquele não percebera.

A busca pela transcendência metafísica é considerada por Camus um tipo de fuga da realidade não compreendida ou considerada absurda, pois as religiões e, principalmente, o cristianismo proporcionariam essa sensação ao homem. Mesmo que a humanidade sofra e não compreenda o mundo à sua volta, as religiões propõem um tipo de bálsamo metafísico, pois os crentes acreditam (ou são levados a acreditar) na transcendência e na existência de Deus, em um tipo de salvação *post mortem* que se deva merecer. Essa sensação de salvação da vida e da alma humana traz ao homem um alívio, que lhe traria sentido à vida, mas como Camus afirma, a traição.

Assim, dialogando diretamente com Friedrich Nietzsche e seu *Assim Falou Zaratustra* (1883), em que seu autor afirma a morte de Deus, recusando qualquer forma de elevação, Camus rejeita qualquer forma de transcendência e apregoa que não podemos acreditar em símbolos transcendentais para encobrir ou dissimular a sensação de absurdidade. A partir dessas idéias, Esslin comenta que

O número de pessoas para quem Deus está morto aumentou consideravelmente desde os tempos de Nietzsche, e a humanidade aprendeu

a amarga lição da falsidade e natureza malévola de alguns sucedâneos baratos e vulgares que foram inventados para tomar Seu lugar. E assim, depois de duas terríveis guerras, ainda há muitos que continuam a tentar um acordo com as implicações da mensagem de Zaratustra, a buscar um caminho para poderem, com dignidade, enfrentar um universo privado do que era seu centro e seu objetivo vital, um mundo privado de um princípio coordenador geralmente aceito e que se tornou desconexo, sem objetivo – absurdo.⁹³

Entretanto, mesmo que para o homem não exista um sentido na vida, este não pode negá-la.

Assim, tudo contribui para embaralhar as cartas. Não é à toa que até agora fizemos trocadilhos e fingimos acreditar que recusar à vida um sentido conduz necessariamente a declarar que ela não vale a pena ser vivida. Na realidade, não há nenhuma correspondência obrigatória entre esses dois julgamentos. Apenas é necessário se recusar a se deixar perder no meio das confusões, das dissociações ou inseqüências até o momento apontadas. É preciso separar tudo e ir direto ao verdadeiro problema. Uma pessoa que se mata porque a vida não vale a pena ser vivida, eis sem dúvida uma verdade – improfícua, no entanto, pois não passa de um truísmo.⁹⁴

Camus então se pergunta se há uma “lógica até a morte” e, em oposição, poderíamos nos perguntar e se há uma lógica para a vida, já que essa é a pedra fundamental do pensamento camusiano no seu ensaio. Assim, compreende-se que não há sentido, objetivo ou propósito na vida, pois atrás da aparência de verdade, lógica e objetividade, não há racionalidade humana capaz de compreender as razões metafísicas da existência humana, assim a vida do homem perde a unidade que aparentemente possuía.

Contudo, o sentimento de Absurdo ou a sensação de Absurdidade da vida e da existência humana é de complexa percepção, pois a consciência plena e total da própria vida e da existência é sempre parcial – o conhecimento total do homem se dá apenas com sua morte - já que lidamos com aquilo que é incapturável, irredutível, ininteligível e inapreensível. Muitas vezes o sentimento de Absurdo é propositadamente proporcionado pela falta de lógica de muitas ações cotidianas.

⁹³ ESSLIN, op. cit., p. 345-346.

⁹⁴ CAMUS, op. cit., p. 28.

Para Camus um dos males do absurdo estaria no cotidiano e no insólito, já que muitas atividades do dia-a-dia seriam realizadas de maneira alienada ou de forma irrefletida. O homem se torna, portanto, uma marionete ou um ser mecânico sem capacidade de discernimento sobre sua existência vazia e destituída de significado. Em *The Zoo Story*, esse cotidiano insólito é representado, por exemplo, na personagem da bicha negra que, com concentração budista, tira suas sobrancelhas ou o próprio Peter que vai todos os domingos ao Central Park para poder ser livro placidamente, distanciando-se do convívio das outras pessoas, encarcerado e alienado no seu banco de parque. Contudo, ainda segundo Camus, nessa repetição incessante desses hábitos pode vir a consciência para o absurdo das situações ou, de outro lado, o suicídio.

Portanto, é imensamente significativa a simbologia do seu ensaio – Sísifo fora condenado pelos deuses eternamente a empurrar a rocha até o cume da montanha para que, depois de cumprido o castigo, a pedra torne a rolar encosta abaixo. Mas o que se poderia pensar ser inútil não o é. A repetição infinita do processo metaforiza, no mito grego, a eterna busca do homem pela lucidez e do absurdo despropositado da existência humana, frente ao eterno castigo dos deuses, que é a vida.

Posteriormente Camus irá dizer que o sentimento de absurdidade nasce da comparação que o homem faz entre sua realidade e a capacidade racional de entendê-la, que acaba por ultrapassá-lo. Mas o homem pode buscar uma saída para essa situação sufocante: o suicídio. Dessa forma, as Filosofias Existenciais apresentariam uma alternativa de fuga da realidade, através da constatação de que compreendido o absurdo pelo homem, este pode mudar sua realidade. Para Sartre, o homem possui a característica do “não-ser”, assim, é através do exercício de sua liberdade que ele pode se tornar o que ele quiser, pois é um ente não-estático, não-compacto e não-completo. Por meio da consciência e da liberdade, o ser humano é algo incompleto e indefinido, permitindo a si próprio a possibilidade de escolha.

Desse modo, por intermédio do exercício da liberdade, a conduta humana é incitada, produzindo a incerteza, contudo, na procura de um sentido, para poder se ultrapassar determinados limites.

É aqui que se vê a que ponto a experiência absurda se afasta do suicídio. Pode-se acreditar que o suicídio se segue à revolta. Mas é engano. Porque ele não representa o resultado lógico. É precisamente o seu contrário, pelo consentimento que envolve. O suicídio, como salto, é a aceitação em seu limite. Tudo está consumado: o homem volta à sua história essencial. Seu futuro, seu único e terrível futuro, ele o distingue e se precipita. À sua maneira, o suicida resolve o absurdo. Ele o arrasta na mesma morte. Mas eu sei que, para se manter, o absurdo não pode se resolver. Ele escapa ao suicídio à medida que é, ao mesmo tempo, consciência e recusa da morte. É, no ponto extremo do último pensamento do condenado à morte, esse cordão de sapato que apesar de tudo ele percebe a alguns metros, em cima da própria margem de sua queda vertiginosa. O contrário do suicida é, precisamente, o condenado à morte.⁹⁵

Desse modo, a tomada de consciência e lucidez frente ao absurdo da vida humana, poderia provocar no homem a busca pela liberdade e sua luta oposta ao suicídio. Entretanto, o suicídio ou a morte seriam as formas de resolver a problemática do absurdo. O desafio, no entanto, para Camus, é manter a própria capacidade reflexiva e consciente da situação absurda. Não se trata de negá-la através do nada ou do salto para a morte. O papel do homem absurdo que adota para si o sentimento de revolta e a angústia metafísica, segundo o autor, é lutar e aceitar o absurdo da vida, mesmo que ela seja destituída de significado.

Se me convenço que essa vida não tem outra face além da do absurdo, se comprovo que todo o seu equilíbrio depende dessa permanente oposição entre a minha revolta consciente e a obscuridade em que ela se debate, se admito que a minha liberdade só tem sentido na relação com o seu destino limitado, então eu tenho de dizer que o que vale não é viver melhor mas viver mais.⁹⁶

2. 2 – As raízes das filosofias da existência

⁹⁵ CAMUS, op. cit., p. 71.

⁹⁶ Id., Ibid., p. 77.

Para Abbagnano, o Existencialismo seria um conjunto de doutrinas filosóficas (ou poderíamos também pensar, segundo Huisman, em “atitude filosófica”⁹⁷), que por volta de 1930, tinham como preocupação maior a análise da existência. Para essas correntes do pensamento moderno, a existência poderia ser definida

[...] como o modo de ser no mundo, em determinada *situação* analisável em termos de *possibilidade*. A análise existencial é, portanto, a análise das situações mais comuns ou fundamentais em que o homem vem a se encontrar. Nessas situações, o homem nunca é e nunca encerra em si a totalidade infinita, o mundo, o ser ou a natureza.⁹⁸ (Ênfase do autor)

Assim, as diversas teorias e correntes das chamadas Filosofias da Existência teriam como pressuposto, ou afirmariam que a *existência* antecederia a *essência*, indo em oposição às filosofias de base idealista. Essas filosofias tornar-se-iam o instrumental para muitos pensadores repensarem a inquietação do homem frente ao mundo contemporâneo e ao estado de coisas da sociedade. Da mesma forma como ocorre na literatura, o caos e a fragmentação do mundo moderno também se imprimem na filosofia e na linguagem existencial, já que esta expressa o próprio obscurantismo do ser, da mesma forma que as artes e, no nosso caso, o espetáculo teatral, alteram suas formas para discutir e problematizar as novas relações pessoais, econômicas e sociais que vão surgindo no início do século XX.

Contudo, quando o termo Existencialismo começa a ser empregado, devemos pensar em um momento historicamente considerado, já que entendemos que o conjunto dessas doutrinas ou correntes é, de certa forma, recente, correspondendo ao período um pouco anterior ao início da Segunda Guerra Mundial, por volta de 1930, até a década de sessenta do século passado, em que ocorre seu declínio.

O existencialismo floresceu contemporaneamente, entre as duas guerras, na Alemanha e na França. (...) Todavia, os seus motivos mais profundos fermentavam havia já há tempo, embora fosse necessário a grave

⁹⁷ HUISMAN, Denis. **História do Existencialismo**. Tradução Maria L. Loureiro. Bauru: EDUSC, 2001, p. 9.

⁹⁸ ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 398.

crise de consciência europeia amadurecida durante os dois conflitos mundiais, para que eles irrompessem em todo o seu conteúdo dramático.⁹⁹

Pensando assim, o fim da Segunda Guerra Mundial forneceria uma ambientação propícia para que tal pensamento se desenvolvesse, já que as diversas crises instauradas pelo impacto do conflito confluiriam para a disseminação do desânimo e do desespero da população.

Penha¹⁰⁰ afirma que a experiência gerada pela guerra deu origem a uma atmosfera de angústia e cólera, repercutindo especialmente na juventude, desacreditada com a possibilidade do homem da época compreender através da razão a falta de sentido no mundo e a sociedade controvertida. Nesse ambiente de desânimo e desespero é que surge o existencialismo, como forma de tentar explicitar a situação humana no pós Guerra. O movimento não poderia ter encontrado espaço melhor para se desenvolver e se espalhar tão rapidamente.

Não pretendemos realizar aqui uma investigação minuciosa do Existencialismo ou das Filosofias Existenciais, porém, far-se-á necessária a explicitação das primeiras idéias e conceitos que deram origem às Filosofias Existenciais modernas, especialmente àquelas Pós Segunda Guerra, que são tema de nosso trabalho e, portanto, que irão corroborar a leitura que propomos para *The Zoo Story*.

Lumia afirma que, diferentemente das outras abordagens filosóficas, as Filosofias da Existência ou Existenciais têm por interesse uma reflexão do homem singularmente considerado no mundo, ou seja, enquanto as outras correntes filosóficas partem de um ponto de vista universal, considerando o homem como um conceito¹⁰¹, em sua essência

⁹⁹ LUMIA, Giuseppe. **O Existencialismo perante o Direito, a Sociedade e o Estado**. Tradução Adriano Jardim & Miguel Caeiro. Lisboa: Livraria Moraes, 1964, p.14.

¹⁰⁰ PENHA, João da. **O que é existencialismo?** 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

¹⁰¹ Sartre explica essa questão em sua palestra *O Existencialismo é um Humanismo* em que define a oposição *essência-existência* através do exemplo do corta-papel. (Cf. SARTRE, Jean-Paul. **O Existencialismo é um Humanismo**. 1ª. ed.. Tradução e notas Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença, 1973, p. 11)

universalizante, as Filosofias da Existência seguiram o homem historicamente considerado como individualidade, através de seus aspectos particulares e concretos, em suas angústias e desejos mais secretos.

É indubitável que com o existencialismo a cena sofre uma mudança: porventura pela primeira vez na história do pensamento moderno, a atenção da filosofia volta-se, com consciência e prevalentemente, para a existência – em particular para aquele existente que é o homem. Isto não quer evidentemente dizer que anteriormente a filosofia não se tenha ocupado do homem: mas tinha-se ocupado dele “sub specie universatis” como consciência em geral, como Espírito, como razão universalizante. Agora o que interessa não é tanto aquilo que Sócrates tem em comum com todos os outros homens e que constitui a sua “essência” humana, mas o fato do seu existir, ou seja, o fato de que ele existe, quando poderia não existir.¹⁰²

Compreendemos, portanto, que, como as correntes filosóficas aqui utilizadas, a literatura também partirá de uma perspectiva mais individual, reduzindo o ser humano a um microcosmo, para posteriormente essa redução servir como forma de potencialização do homem frente aos seus questionamentos existenciais.

Contudo, a preponderância ou uma preocupação maior em definir e questionar a temática da *existência* não significa em contrapartida ignorar que exista uma *essência*, já que a natureza humana, para qualquer tipo de abordagem filosófica, é ambivalente e contemplará essa dicotomia. Entretanto, o método de investigação das Filosofias Existenciais iniciar-se-á a partir da *existência*. Assim, poderíamos, erroneamente, ser levados a acreditar, por exemplo, que anteriormente à propagação dessas idéias, disseminadas a partir do fim da Segunda Guerra, não teria existido nenhum outro tipo de abordagem filosófica que se preocupasse em investigar a existência humana particularmente considerada.

Huisman afirma que a ironia socrática já revelaria uma pequena centelha do que viria se tornar as Filosofias da Existência do século XX, já que Sócrates

[...] afirmou efetivamente a primazia da existência sobre o conceito, não só mediante a prática do diálogo, mas também recomendando a seus discípulos experimentarem seus próprios limites a fim de tomar consciência deles. Como o filósofo existencialista. Sócrates tinha consciência de que o

¹⁰² LUMIA, op. cit., p. 12.

mal reside na ignorância em que o homem se encontra do que ele é e do que ele sabe. “Conhece-te a ti mesmo”: resume-se freqüentemente o procedimento socrático a esta máxima, mas percebe-se a dimensão existencial, e até mesmo trágica, dessa recomendação? O “Conhece-te a ti mesmo”, muito mais do que um convite ao conhecimento de si, é a *marca de um cuidado de si (...)*

Sócrates é, nesse sentido, aquele que fez descer a filosofia de sua torre de marfim para operar uma verdadeira conversão na escala dos valores humanos. O “pôr de lado” o não-essencial em benefício do essencial – saber o que somos – é a expressão sintomática de uma consciência aguda do *trágico da existência*.

Esta filosofia do vivido, onde se sabe o que não se sabe e onde não se sabe o que se sabe, confronta o homem ao absurdo: cada vez que o interlocutor de Sócrates se crê detentor de uma verdade, eis que descobre estar errado, e tudo deve recomeçar do princípio.¹⁰³

Outra influência direta sobre as Filosofias Existenciais ou o Existencialismo moderno, apontadas por Huisman é a do filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard. Como o objetivo do capítulo é apenas apresentar alguns pontos e idéias que culminarão nas teorias e conceitos utilizados aqui, não faremos um estudo aprofundado dos filósofos que influenciariam essas correntes do pensamento, mas somente apresentar-se-á suas principais proposições.

O pensamento de Kierkegaard ataca o fato de Hegel, um dos mais importantes representantes das filosofias idealistas, ter ignorado a existência concreta do indivíduo, já que para este o indivíduo apenas faz parte de uma fase de transição dentro de um sistema em processo.

[...] A existência humana, na visão de Kierkegaard, não pode ser explicada através de conceitos, de esquemas abstratos. Um sistema, insiste, promete tudo, mas não pode oferecer absolutamente nada, pois é incapaz de dar conta da realidade, sobretudo da realidade humana. O sistema é abstrato, a realidade é concreta. O sistema é racional, a realidade é irracional. A realidade é tudo, menos sistema.¹⁰⁴

Penha afirma que, para Kierkegaard, apenas a realidade dos indivíduos realmente importa, já que o conhecimento dela é o único que as pessoas possuem e podem realmente

¹⁰³ HUISMAN, op. cit., p. 15-17.

¹⁰⁴ PENHA, op. cit., p., 20-21.

conhecer. O que importa não é o universal, que é apenas abstração, mas a subjetividade considerada, o homem como individualidade vale muito mais que a espécie que ele representa. Desse modo, ser considerado como conceito ou abstração faz com que o homem perca sua característica básica, ou seja, sua subjetividade e, assim, ele pode desviar-se do caminho em direção à verdade.

Kierkegaard propõe a existência de três estágios de desenvolvimento da existência humana: o estético, o ético e o religioso. No estético, o homem procurará uma definição das razões de sua vida através da satisfação intensa das sensações mundanas, e “viverá sob o signo da *escolha*”¹⁰⁵. Contudo, permanecer indefinidamente nesse estágio é, segundo Penha, condenar-se completamente à depravação, já que a existência limitada ao estético “não pode ser, segundo Kierkegaard, uma existência autêntica”¹⁰⁶.

Em contrapartida, a capacidade de se desesperar levaria o homem ao estágio seguinte – o ético, em que, além de tomar uma atitude ativa diante de sua existência, ele deverá aceitar as responsabilidades estáveis de sua vida: assim, o indivíduo que estaria corrompido e perdido no plano estético consegue determinar um objetivo, um caminho a trilhar para sua existência. Contudo, mesmo com as metas traçadas, dando um significado à sua existência, não será possível abandonar as exigências e as convenções do mundo exterior, portanto, cada homem é responsável pelos seus atos tornando-se, assim, livre, mas essa liberdade é cerceada pelos padrões estabelecidos pela sociedade, não sendo uma existência completamente autêntica. Ela apenas será completa, segundo Kierkegaard, quando for possível o alcance do estágio religioso.

Se as exigências da ética conscientizam o indivíduo de suas falhas, não conseguem, contudo, proporcionar-lhe a existência pela qual anseia. Esta ele só encontrará no estágio religioso, a fase culminante do desenvolvimento existencial. Mediante a religiosidade, o homem alcança uma relação particular com o Absoluto. Deus torna-se a regra do indivíduo, a única fonte capaz de realizá-lo plenamente.

¹⁰⁵ PENHA, op. cit., p. 23.

¹⁰⁶ LUMIA, op. cit., p. 16.

(...)

A fé tudo suplanta. Ela está acima dos princípios da razão e da moral. A religião reina soberana sobre a ética. Só a fé pode resolver a única questão que se apresenta ao homem: a do mal. Ao indivíduo resta apenas escolher, decidir o que deverá fazer ou ser, sendo-lhe impossível fugir à liberdade dessa escolha.

Abraão fez sua escolha: saltou do ético para o religioso. Suspendeu o ético, o racional, e acatou o absurdo da exigência divina. Nenhuma escolha depende de critérios racionais. A razão, na perspectiva kierkegaardiana, é impotente para guiar nossas ações.¹⁰⁷

Outra figura cara às Filosofias Existenciais do entre Guerras, mas que, diferentemente de Kierkegaard, tem uma influência menos direta sobre essas novas doutrinas foi Friedrich Nietzsche. Crítico contundente dos valores morais da sociedade européia do final do século XIX e preocupado com o conceito de verdade, propõe a teoria do “além-do-homem” (*Übermensch*) e sua “vontade de poder. Segundo Lumia¹⁰⁸, enquanto Kierkegaard forneceu ao Existencialismo o motivo divino, Nietzsche teria provido o motivo demoníaco. Assim, Nietzsche apresentaria uma crise dos valores tradicionais do mundo moderno – a crença em uma ordem objetiva e universal - que atinge o homem e acaba influenciando a sua consciência e concepção de mundo.

Nietzsche não esconde as trágicas conseqüências que desta concepção possar derivar, mas afirma que o homem superior deve ter coragem de aceitá-las, deve aceitar a luta (sic) e o risco de sucumbir ao rebanho dos escravos as virtudes da resignação e da renúncia. A atitude positiva perante a vida, que se exprime ao nível do homem, no “amor fati”, na alegre aceitação da realidade tal como é, e que forma a necessidade em liberdade, na ordem cósmica traduz-se na fórmula do “eterno regresso”, que é o sim que o mundo diz a si mesmo, a voluntária auto-aceitação do mundo, a sua vontade de reafirmar-se e, por isso, de voltar eternamente a si próprio.¹⁰⁹

Enquanto Kierkegaard e Nietzsche serviriam de inspiração para o Existencialismo no que se refere às idéias e questões levantadas e debatidas, o método de investigação sobre o

¹⁰⁷ PENHA, op. cit., p. 25-26.

¹⁰⁸ LUMIA, op. cit., p. 19.

¹⁰⁹ Id., Ibid., p. 20-21.

ser, o tempo, a consciência e a percepção do ser no mundo ficariam a cargo de Edmund Husserl, através do seu estudo fenomenológico.

A fenomenologia pretende ser, não um sistema filosófico, mas um método de filosofar, um método que, se de uma parte reivindica a autonomia da filosofia perante o psicologismo e o naturalismo, por outra entende manter a indagação filosófica num plano de absoluta aderência à realidade e de recusa de qualquer sugestão metafísica.¹¹⁰

Tendo como ponto de partida o estudo do fenômeno – o ser como se apresenta ao pensamento, como se revela à consciência – e a percepção da realidade, Husserl desenvolveria o conceito de intencionalidade da consciência, ou seja, “o modo sob o qual nos aparecem as coisas ou fenômenos”¹¹¹. Ter consciência, portanto, significa ter *consciência de alguma coisa*. Assim, a consciência dirige sua finalidade em relação a um determinado objeto, pois só assim é possível estabelecer a relação entre o homem e o mundo e estabelecer sentido na apreensão proporcionada pela consciência.

A fenomenologia busca captar a essência mesma das coisas, descrevendo a experiência tal como ela se processa, de modo a que se atinja a realidade exatamente como ela é. Para que se possa chegar a isso, Husserl, propõe que o indivíduo suspenda todo o juízo sobre os objetos que o cercam.
(...)

As coisas, diz o criador da fenomenologia, são tais como os fenômenos as apresentam à nossa consciência. Os fenômenos, ao mesmo tempo que são objetivos, só nos revelam essa condição quando se manifestam em nossa consciência.¹¹²

A fenomenologia de Husserl forneceu o instrumental, os elementos para que, posteriormente, outros filósofos, como Martin Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty a utilizassem como método. Heidegger, fazendo uma análise ontológica da existência, além de afirmar o *esquecimento do ser*¹¹³ na história da filosofia por parte dos filósofos, em seu *Ser e Tempo* (1927) procurava definir e problematizar a questão e o sentido do ser através de uma perspectiva fenomenológica. Assim, no mundo, o homem é o único ser ou ente que pode se

¹¹⁰ Id., Ibid., p. 22.

¹¹¹ HUISMAN, op. cit., p. 53.

¹¹² PENHA, op. cit., p. 32-33.

¹¹³ HUISMAN, op. cit. p., 99.

interrogar, se indagar sobre a compreensão do seu próprio ser e de sua existência, que é finita e inacabada.

A existência é o modo de ser deste ente que é o homem. A elucidação fenomenológica da existência encontra uma primeira característica pela qual o existente humano se distingue dos outros entes: o homem é um ente para o qual o seu próprio ser está constantemente em jogo. Isso significa que o homem não é algo definido mas algo que se define num projeto sempre retomado. O homem é um ente inacabado e a sua essência confunde-se com o seu existir, ou como expressa literalmente a palavra utilizada por Heidegger, *Dasein*, estar-aí.¹¹⁴

Definir o ser é algo complexo que nem mesmo Heidegger, que estaria preocupado em elucidar essa questão, conseguiu fazê-lo definitivamente, é a indagação primordial, mais básica e evidente, contudo intrincada e indefinível. Para Heidegger, conceituar o Ser implica modificá-lo em *ente* - o homem particularmente considerado em sua existência concreta e definida -, mas que perderia sua feição de universal.

[...] A existência é a essência do estar-aí. Esta não é para Heidegger uma qualidade permanente do homem, mas uma conquista aristocrática. Assim, o maior número é constituído pelos que são simplesmente, e só poucos existem verdadeiramente, isto é, conseguem colher o significado do seu estar-aí. Evocando o conceito de Kierkegaard, que via no homem uma dupla possibilidade, positiva e negativa, Heidegger distingue dois planos de existência: a existência inautêntica e banal e a existência autêntica. Está no homem o realizar uma ou outra alternativa: ou dispersar-se entre as coisas que estão-aí ou encontrar-se como existente.¹¹⁵

Este homem que está-aí (*Dasein*), em um determinado tempo e lugar, questiona-se sobre a sua existência e sobre o sentido do Ser, opondo-se diretamente ao ser em geral (*Sein*). Dessa forma, nossa existência cotidiana seria definível como *Dasein*, ou seja, é a biografia da vida humana singularmente considerada que, para ultrapassá-la, precisaria atingir a *Existenz*, isto é, uma possibilidade real de existência autêntica. Assim, para este filósofo, segundo Penha, o *Dasein* poderia representar o ser que existe, que é o homem, já que para Heidegger apenas o homem *existe*, enquanto os objetos e as coisas materiais do mundo que o cerca *são*.

¹¹⁴ ABRÃO, Bernadete Siqueira.(Org.). **A história da filosofia**. São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 454.(Os Pensadores).

¹¹⁵ LUMIA, op. cit., p. 40.

Para alcançar, portanto, uma existência autêntica é preciso reconhecer entre aquilo que é humano, *o existir*, e aquilo que não podemos considerar humano, *o ser*. Ignorar essa dualidade, para Heidegger é admitir a *queda*, ou seja, um tipo de vida inautêntica, corrompida e desamparada.

Para o existente humano, estar no mundo não é um acidente, mas algo que efetivamente o constitui. Disso decorrem algumas conseqüências. A primeira é a factividade: o fato de estar no mundo é a situação original do existente humano e ele a sente como tal, ou seja, como tendo sido lançado ou abandonado no mundo, para cumprir a existência. Em segundo lugar, a compreensão que o homem tem de si mesmo reside na possibilidade e não no dado. A possibilidade está presente nos atos em que o homem se projeta e, na verdade, a existência, como tal, é um contínuo projetar-se. O modo de ser do homem é o poder-ser, isto é, fazer da vida sempre um projeto. O fato de estar no mundo compreendido como possibilidade de ser gera a angústia, que pode ser entendida como sentir-se no mundo em estado de carência ou de temor indeterminado. O medo é uma localização da angústia, mas tem também a finalidade de mascará-la. A angústia é a compreensão da precariedade da condição humana. É compreensível que o homem procure por todos os meios evitá-la. A maneira de evitar a angústia é mergulhar num cotidiano habitual que afaste o homem da autenticidade de sua existência e o coloque na impessoalidade neutra de uma existência nivelada pela mediocridade. É o que Heidegger chama de inautenticidade. Nesse modo de existir, o homem não assume a sua condição e vive como que alheio a si próprio, razão pela qual esse estado se denomina queda.¹¹⁶

Posteriormente a essas idéias que, em certo sentido, serviram de base, inspiração e influência para o pensamento filosófico contemporâneo, atingimos aquilo que realmente mais nos interessa em nossa discussão: Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Tanto um como o outro tiveram uma de suas grandes obras publicadas em meados da Segunda Grande Guerra Mundial e, portanto, manifestam uma reflexão pessoal, cunhada nos ditames filosóficos, sobre o mundo e seu estado de coisas.

Jean-Paul Sartre, em seus livros, principalmente em *O Ser e o Nada* (1943) e a conferência *O Existencialismo é um Humanismo* (1946) evidencia a preocupação em considerar a existência primeiramente em detrimento da essência. Assim, antes de ser um conceito ou algo abstrato, o homem é definido por aquilo que ele é e representa no mundo,

¹¹⁶ ABRÃO, op. cit., p., 454-455.

através de suas experiências, de sua liberdade de escolha e de sua capacidade de mutação, portanto, ele ainda é um ser em definição.

Não se pode falar em homem, por isso, em natureza humana: esta seria uma noção que predefiniria o homem antes dele existir. Não há uma natureza humana. Há uma condição humana, e esta passa a haver desde que o homem surge no mundo. Então, à pergunta “o que é o homem?”, se formulada em caráter geral, somente se pode responder: nada. O homem nada é enquanto não fizer de si alguma coisa. Exatamente por isso ele é para si, no sentido de ser aquilo que ele fez de si. Neste ponto o existencialismo sartreano retoma a idéia heideggeriana de projeto: a existência é um projetar-se no sentido de impulsionar-se para o futuro. O projeto existencial não implica a subjetividade no sentido tradicional, pois nem mesmo se pode dizer que o Ego seja a essência predefinida do homem. O homem tem, isso sim, uma dimensão subjetiva que é a própria projeção de si, uma dimensão subjetiva que é a ciência disso. Nisso ele se distingue das coisas, e, segundo Sartre, alcança maior dignidade, na medida em que responde pelo seu próprio ser.¹¹⁷

Como dissemos, não pretendemos entrar em pormenores do pensamento sartreano, para nós o importante da discussão é notar que para Sartre e grande parte das filosofias da Existência “o homem fora condenado a viver”, ou seja, um dos aspectos fundamentais de se notar da existência humana é de que viemos a esse mundo para existir, o que equivale, para o existencialismo, à angústia metafísica. Assim percebemos que *ser* é fazer uma escolha e isso só é possível no momento em que o ser humano pensa – e ele é o único que pode pensar – sobre sua existência. Contudo, essa capacidade de pensar sobre si, que é inerente ao homem, gerando a consciência (e a condenação em ser livre) de liberdade, revelará na alma humana um sentimento de angústia por ter esse conhecimento de não ser uma criatura com um destino traçado, tendo que fazer uma escolha, um caminho.

Feita apenas uma escolha, todas as outras são eliminadas e é possuir “esse excesso de poder sobre si mesmo que gera também o desejo de alienar a minha liberdade. Esse desejo provoca uma espécie de afastamento de si mesmo, como se a pessoa pudesse fingir ser, em vez de ser”¹¹⁸. Não obstante, a total liberdade é cerceada pelas normas e vigências sociais

¹¹⁷ ABRÃO, op. cit. p. 447.

¹¹⁸ Id., Ibid., p. 450.

surgidas da necessidade de convivência com outros seres na sociedade, logo o homem não é tão livre quanto pensava ser, como afirma Sartre na peça *Entre Quatro Paredes (Huis Clos)*: “O inferno são os outros”, ou seja, a liberdade humana é controlada pela liberdade do seu próximo.

Por último, mas não menos importante, encontramos Albert Camus, que muitos consideram muito mais um autor de obras literárias do que propriamente um filósofo, muitas vezes excluindo-o das teorias das Filosofias Existenciais. Todavia, mais importante do que teorizar a linha de distinção entre literatura e filosofia na obra camusiana, para nós o mais importante é aplicar as teses propostas pelo autor franco-argelino. Assim, em seu *O mito de Sísifo* (1942), Camus apresenta sua discussão frente ao Absurdo da vida moderna e a crise do homem que busca no suicídio uma forma de libertação de sua angústia metafísica sem resposta, ou se este deve estabelecer uma luta consciente pela busca de lucidez contra “os deuses” que condenaram o homem a viver e destituíram sua vida de significado. Para Camus, portanto,

[...] o mundo, a vida, não são nunca absurdos: são simplesmente irracionais. Absurda é a nossa tentativa para lhes encontrar um significado, absurda é a pretensão da razão de procurar as razões de todas as coisas e de nossos actos, que pelo contrário não têm nenhuma razão. Em um mundo tão absurdo, vazio de significados lógicos e morais, indiferente aos desejos e às esperanças dos homens, o homem é apenas um “estrangeiro”.¹¹⁹

Não aprofundaremos mais a discussão desta obra de Camus, tampouco a temática do Absurdo, já que tal tema foi tratado na primeira seção deste capítulo. Nessa parte do trabalho, já podemos concluir, conseqüentemente, que tanto Sartre quanto Camus trataram da existência humana e de sua absurdidade (em Sartre poderíamos chamá-la de náusea), visto apresentarem trabalhos que lidam diretamente com o sentimento de desilusão do homem durante e após a Segunda Guerra Mundial.

¹¹⁹ LUMIA, op. cit. p. 93

Enquanto os dois filósofos teorizam e se questionam sobre a angústia existencial do homem nesse contexto de pós Segunda Guerra, tentando explicar a existência humana, compreendemos que Edward Albee em sua dramaturgia, explorará a temática do mundo absurdo. Como consequência, suas personagens parecem mergulhar também em um tipo de angústia metafísica frente às suas realidades consideradas absurdas, como o homem do pós guerra o faz, por não encontrar significado na vida nesse contexto.

2. 3 – A dramaturgia de Edward Albee, o absurdo e as filosofias existenciais

Edward Albee, direta e indiretamente, tematiza no conteúdo de suas peças com muitas propostas de cunho filosófico-existencialista, além de promover uma crítica aberta ao *American way of life*. Podemos notar esse diálogo entre literatura e filosofia em peças como *The Zoo Story*, já que a personagem Jerry destrói o código de valores e condutas, frente ao absurdo de sua vida e de suas relações pessoais. Há também as críticas indiretas, mas não menos contundentes, seja em relação aos novos valores estabelecidos na América, seja ao moralismo da sociedade norte-americana.

O estranho ou a estranheza que vem de fora é um tema recorrente em sua dramaturgia. Se pensarmos em algumas de suas peças, poderemos perceber a presença de personagens atípicas da sociedade que chegam e trazem à tona toda a problemática existente, instaurando os conflitos ou a discussão das realidades das outras personagens. Na obra de Albee, tal elemento possui a função de permitir um debate sobre os relacionamentos e a convivência humana e toda a dificuldade que advém delas, seja o casamento, a relação com os filhos ou mesmo o racismo e a ausência de valores. Assim, o estranho que chega traz a lucidez sobre a realidade das personagens.

É interessante pensar que alguns temas são recorrentes na obra do dramaturgo e, muitas vezes dialogam com a temática existencial da vida humana e sua angústia metafísica. Assim, em determinadas peças como *The Zoo Story*, *The Death of Bessie Smith* ou *Whos's Afraid of Virginia Woolf?* percebe-se uma discussão de cunho existencialista, pois as personagens mostram um desespero de viver e de encontrar alguma lucidez, verdade ou razão de ser de suas realidades, pois muitas relações intersubjetivas de suas peças parecem se formar de modo inautêntico.

Albee, com maestria, compõe sua crítica ao *American way of life* utilizando-se, na maior parte de suas peças, da figura central e berço sagrado da sociedade: a família. Em suas obras as famílias são desestruturadas ou inexistentes (por exemplo, Jerry, de *The Zoo Story*); fragmentadas ou inférteis pela inexistência de um filho, símbolo da esperança e da perpetuação da espécie (em *The Sandbox*, *The American Dream* e em *Who's Afraid of Virginia Woolf?*), ou relativamente bem estruturada, mas cujos filhos são problemáticos ou não conseguem realizar e completar as expectativas que são esperadas deles (*The Death of Bessie Smith* ou em *A Delicate Balance*).

A massificação da sociedade norte-americana a partir do pós Segunda Guerra encontra repercussão em sua dramaturgia, já que a questão da identidade é outro tema forte em Albee. Há em seu trabalho uma crítica ferrenha à massificação do indivíduo em uma sociedade onde é cada vez mais marcante a perda de individualidade que faz com que todos se tornem iguais. Esse aspecto social foi decorrente do desenvolvimento do capitalismo no pós guerra, com o Plano Marshall, a expansão das influências e o alcance dos mercados consumidores dos produtos norte-americanos. As personagens muitas vezes são retratadas como bonecos mecânicos que repetem ações diárias e não possuem capacidade reflexiva para pensar sobre seus mundos. Podemos pensar, por exemplo, no fato de as personagens não terem nomes que as identifiquem como seres dotados de alguma individualidade, como

“Mommy” ou “Daddy” e “Young Man” em *The Sandbox* ou *The American Dream*, ou “Honey” em *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*.

A consciência para a morte é outro tema recorrente nas peças, seja ela presentificada e libertadora como em *The Sandbox*, ou o medo dela e da solidão em *A Delicate Balance*. Outro ponto é a questão da sexualidade e a valorização da beleza exterior (pensando em Nietzsche e suas acepções de Apolíneo e Dionisíaco) em detrimento da capacidade reflexiva, que também aparece em uma série de obras com certa frequência - explicitamente (as experiências homossexuais de Jerry, em *The Zoo Story*) ou implicitamente (a relação da enfermeira com o residente e o assistente hospitalar em *The Death of Bessie Smith*). No que se refere à beleza exterior valorizada em relação à capacidade reflexiva, temos “os” “Young Man” de *The Sandbox* e *The American Dream* e Nick de *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*.

Assim, chega-se ao final dessa parte da pesquisa, em que se procurou mostrar e detectar alguns elementos ligados às filosofias existenciais, os quais serão corroborados na parte seguinte de nosso trabalho. Pretende-se, portanto, abordar o trabalho do dramaturgo norte-americano Edward Albee através do viés e da ajuda de uma perspectiva filosófica, enfatizando como é oportuno fazer esse tipo de interface entre a literatura e a filosofia. Demonstrar-se-á como a peça que serve de *corpus* aqui suscita este tipo de leitura.

Percebe-se que a personagem Jerry, de *The Zoo Story*, é apresentada como um personagem tipicamente niilista ou um herói absurdo, idéia que será desenvolvida posteriormente. Poderíamos afirmar que para ele, não há valores, nem moral previamente estabelecida, há apenas uma atitude de constatação de uma dada realidade frente ao estado de coisas da sociedade. Jerry consegue ter a visão, a dimensão de sua existência e por isso se sente desolado em meio ao absurdo das convenções sociais. Angustiado, faz suas escolhas, já que é livre, e conduz suas ações frente a elas. Ele as assume, é consciente de seu papel, já que

elas são fundamentadas em sua motivação existencial – conseguir realizar algum tipo de contato com algo vivo, nem que seja o cachorro de sua senhoria, pois, à sua volta, o ignoram. Por conseguinte, mantem-se lúcido frente a absurdidade de seu mundo, não abandonando, um minuto sequer a consciência clara e evidente de sua existência.

Se de um lado as personagens dão vazão à sua vontade de potência e acabam por instituir seu próprio código de conduta, moral ou amoral, sendo Apolíneas ou Dionisíacas, de outro lado, ao darem vazão a esse impulso, elas mantêm a consciência e a lucidez absurda sobre suas realidades, não se importando se há esperança ou qualquer outro tipo de salvação ou transcendência. Para as personagens de Edward Albee o que importa é se manter cada vez mais lúcido e consciente em meio ao caos do mundo, como Jerry o faz.

CAPÍTULO III – *THE ZOO STORY* - INTERFACES ENTRE LITERATURA E FILOSOFIA

“What I am going to tell you has something to do with how sometimes it’s necessary to go a long distance out of the way in order to come back a short distance correctly” (Jerry em *The Zoo Story*)

Ao longo dos dois primeiros capítulos e da parte introdutória de nossa pesquisa, procuramos, com certas limitações, introduzir algumas idéias e conceitos referentes às Filosofias Existenciais, bem como traçar um panorama sobre a jovem dramaturgia norte-americana, como forma de sustentar a discussão proposta neste último capítulo de nossa dissertação. Consideramos-na, portanto, como parte nevrálgica de todo o trabalho, já que durante o percurso seguido por nós, esta etapa era realmente o que trazíamos como objetivo de nossa pesquisa: propor uma análise literária de uma obra teatral do dramaturgo Edward Albee, com o auxílio das Filosofias Existenciais do século XX, principalmente pensando nas idéias de liberdade e de absurdidade, propostas por Jean-Paul Sartre e Albert Camus, respectivamente.

Com isso em mente, propusemos que aqui trabalharíamos com essas noções – liberdade e absurdidade, evidenciando como os elementos estão intrinsecamente relacionados

ao Existencialismo que julgamos estar presente na peça *The Zoo Story*. Dessa forma, esses princípios abrirão margem para uma determinada linha de raciocínio que pretendemos seguir: o discurso existencial, que permeia a peça, servirá como intermediário para a crítica que o dramaturgo faz ao *American Way of Life*, exportado para o restante do mundo principalmente pelos meios de comunicação de massa, como a televisão e o cinema, ou pelo exame minucioso do qual se utiliza para esvaziar a ideologia dominante, burguesa e branca, personificada através de uma das personagens da peça, Peter.

Segundo Brian Way¹²⁰, o *American way of life* prima pela exploração de imagens políticas e comerciais. Contudo, ele diz que, com o passar do tempo, este modo de vida perdeu muito do seu significado. O crítico usa o exemplo da família Eisenhower, durante uma das refeições do dia, a imagem da família reunida em torno da mesa, serviria como anúncio de comida congelada. Entretanto, já nessa época a imagem que o cidadão norte-americano tem desta reunião sagrada está desvalorizada. Way conclui que, essa imagem, muito mais do que uma mentira constitui uma discrepância entre aquilo que se observa e aquilo que realmente é – ou, poderíamos dizer, a diferença entre o ser e o parecer. E a desvalorização da linguagem e, no nosso caso, de uma determinada imagem tão cara aos norte-americanos, serve como mote aos dramaturgos do teatro do absurdo e, especificamente, em Albee como constituinte da crítica que o autor pretende realizar.

Albee, dessa maneira, hostiliza e desfere seu julgamento, muitas vezes hostil, a todo um ideário social por meio da crítica direta e ácida ao conceito de *self made man* ou à sociedade burguesa dos Estados Unidos, conhecida também como *WASP* – *White Anglo-Saxon Protestant* (branco, Anglo-Saxão e Protestante).

¹²⁰ WAY, Brian. Albee and the Absurd: *The American Dream* and *The Zoo Story*. In: KOLIN, Philip C. & DAVIS, J. Madison. **Critical Essays on Edward Albee**. Boston: G. K. Hall & Co., 1986, p. 65-66.

3. 1 – Uma leitura existencialista de *The Zoo Story*

Estruturalmente, podemos considerar *The Zoo Story* como uma obra dramaturgicamente simples, por ser constituída através de um certo minimalismo, já que é *a play in one scene* (uma peça em uma cena) e é organizada sem grandes ornamentos, seja em sua perspectiva cênica, ou no que tange à presença de atores em cena. Contudo, sua força reside, propriamente, nos poucos recursos utilizados em sua composição, no poder do seu texto e no vigor dos seus diálogos, desse modo, “qualquer que seja sua(s) mensagem(ns), *The Zoo Story* tornou-se um roteiro central no teatro americano e mundial, um texto canonizado”¹²¹.

Estão presentes no palco apenas dois personagens, Peter e Jerry, e a cena se passa no Central Park, em Nova Iorque – “um domingo à tarde no verão; atualidade. Há dois bancos de parque, cada um em ambos os lados do palco; os dois defronte à platéia. Atrás deles: folhagem, árvores, céu. No início, Peter está sentado em um dos bancos”¹²². Em relação ao cenário, portanto, não temos grandes despesas com recursos, um dos motivos pelos quais a peça estréia, ao voltar para os Estados Unidos, em um teatro Off-Broadway, o *Provincetown Playhouse*.

Ao levantar das cortinas, Peter está sentado lendo seu livro e, não por acaso, no banco posicionado à direita do palco, “limpa seus óculos, volta à leitura”¹²³ e, então, Jerry entra em cena.

Por se tratar de uma obra dramaturgicamente relativamente pequena e ser composta de apenas uma cena, a peça não apresenta subdivisões. As únicas entradas e saídas de atores de cena, que geralmente indicam, na dramaturgia tradicional, a mudança de atos ou cenas, ocorrem no início e ao final de *The Zoo Story*. Temos, portanto, a entrada de Jerry no início e

¹²¹ KOLIN, Philip C.. Albee's early one act plays: “A new American playwright from whom much is to be expected”. In: BOTTOMS, Stephen (Ed.). **The Cambridge Companion to Edward Albee**. United Kingdom: Cambridge University, 2005, p. 18.

¹²² ALBEE, op. cit., p. 11.

¹²³ Id., Ibid., p. 12.

a retirada de Peter ao término, após o suicídio de Jerry. O que poderia acarretar uma ação mais complexa não ocorre, já que não há a presença de outros personagens – eles apenas são citados ou aparecem de modo implícito – como a família de Peter ou os vizinhos e os pais de Jerry. Outro fato interessante de se notar é que, aparentemente, não há uma grande motivação verificada por um conflito evidentemente esclarecido ou instaurado. As duas personagens se encontram no Central Park e Jerry apenas quer contar sua história sobre o que viu e entendeu no zoológico.

[...] Alguns teóricos chegam inclusive a definir o teatro como a arte do conflito porque somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo à sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente. Esta seria a função do antagonista, bem como das personagens chamadas de contraste, colocadas ao lado do protagonista para dar-lhe relevo mediante o jogo de luz e sombra [...]¹²⁴

Assim, percebe-se, ao longo da peça, que Albee quebra com a estrutura de peça bem-feita, pois não existem forças antagônicas *stricto sensu* lutando por diferentes objetivos ou anseios. Não há, desse modo, um protagonista e um antagonista. Defendemos a idéia, e a opção pela leitura existencialista nos dá o suporte instrumental para isso, de que **não há** um conflito instaurado entre Peter e Jerry. Portanto, não há uma busca por algo que se deseje em benefício próprio, seja esse “objeto” concreto ou abstrato.

Para Pallotini¹²⁵, no caso das peças do teatro do absurdo, às vezes, seria ridículo falar em conflito já que, muitas vezes, o embate está mais ligado ao mundo das personagens contra o universo palpável, concreto. Mais do que pertencentes a esse mundo, as personagens parecem negá-lo, da mesma forma que o mundo reage contra elas. A morte, em várias peças, mais do que representar algo trágico traz alívio ao sofrimento empreendido por essas

¹²⁴ PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 92.

¹²⁵ PALLOTTINI, Renata. O personagem no teatro do absurdo. In: _____. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989, p. 115.

personagens, já que o outro mundo, para elas, não deve ser pior do que aquele ao qual elas foram condenadas a viver. Já outros personagens entendem a vida e o mundo como uma piada e, assim, não se padronizam ao universo e nem este faz questão de entendê-las.

Concordamos com o fato de que, no decorrer da peça, em ambas as personagens e especialmente em Jerry, percebemos visões distintas sobre diferentes realidades. Aplicadas à vida de cada personagem, o que notamos, ao final da peça, são *escolhas* diversificadas e assumidas pelas personagens, seja a escolha de Jerry ao “incomodar” Peter no início da peça, seja Peter que, mesmo não conhecendo a outra personagem, resolve desenvolver um diálogo ou ouvir suas histórias. Ou então, por último, quando Jerry, dispendo de seu corpo, opta por lançar-se sobre a faca que está nas mãos de Peter, dizendo *So be it!*(Assim seja!)

Poderíamos cair na tentação de dizer que não há intriga e, conseqüentemente, ação na peça e que nada de fato realmente acontece, excetuando-se aqui o final, já que não há objetivos claramente opostos e, portanto, não haveria ação e, em decorrência disso, forças antagônicas. Contudo os impulsos motivadores das personagens e, fundamentalmente, os de Jerry estariam muito mais no plano existencial ou metafísico, pelo fato dele procurar uma razão para sua existência e transmiti-lo de alguma forma a alguém.

[...] Ação, entretanto, não se confunde com movimento, atividade física: o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação (como diria Sartre) também funcionam dramaticamente. O essencial é encontrar os episódios significativos, os incidentes característicos, que fixem objetivamente a psicologia da personagem. Explica-se, assim, a importância que o enredo assume em teatro, certamente muito maior do que no romance; [...] ¹²⁶

O enredo da peça, explicado ao longo de nossa dissertação, em sua estrutura superficial é relativamente simples. Jerry “é o estranho sombrio, o exilado social, o órfão, o Outro.”¹²⁷ Jerry é um homem que está no final dos 30 anos, descuidado com seu modo de

¹²⁶ PRADO, op. cit., p. 92.

¹²⁷ KOLIN, Philip C.. Albee's early one act plays: “A new American playwright from whom much is to be expected”. In: BOTTOMS, Stephen(Ed.). **The Cambridge Companion to Edward Albee**. United Kingdom: Cambridge University, 2005, p. 19.

vestir, apresenta um grande cansaço. Contudo, mesmo que não seja mais bonito, é evidente que um dia foi, pois ainda possui indícios de um corpo ligeiramente musculoso.

Peter “é o oposto. Ele é passivo, inibido, relutante a desistir de sua solidão pela confrontação. Um conformista e um isolacionista, ele é tanto o castigo merecido de Jerry quanto sua esperança, seu inimigo, seu herdeiro.”¹²⁸ No início dos seus quarenta anos, tem a aparência de um homem comum, nem bonito nem feio. Veste *tweeds*, fuma um cachimbo e usa óculo de aro de tartaruga, contudo, aparenta ser mais jovem do que é de fato.

Jerry tenta estabelecer alguma forma de contato com o estranho repetindo três vezes que esteve no zoológico. Peter, sem exitar, não dá a mínima atenção a ele, voltando, ansiosamente, à sua leitura. Jerry, no entanto, não desiste de seu propósito, revelado no decorrer da peça: manter contato com algo que esteja vivo. Preparando-se para livrar-se de Jerry, Peter prepara seu símbolo burguês: acende seu cachimbo. Não resistindo, Peter inicia uma conversa, de forma grosseira, sobre câncer de boca, incomodando realmente Peter.

JERRY: Não, senhor. O que você vai provavelmente conseguir é câncer de boca, e então você vai ter que usar uma daquelas coisas. Freud usou depois que eles tiraram um lado todo da mandíbula dele. Como eles chamam aquelas coisas?

PETER (*pouco à vontade*): Uma prótese?

JERRY: Isso mesmo! Uma prótese. Você é um homem culto, não é? Você é médico?¹²⁹

A partir desse diálogo, os muros – ou melhor, as barreiras existentes entre os dois começam a ser quebradas, Peter começa a baixar a guarda e o jogo de perguntas e respostas de Jerry se inicia, sem a indiferença anteriormente estabelecida, apesar de Peter voltar ainda mais duas vezes à sua leitura enquanto fala com Jerry. Contudo, em nenhum momento, a personagem se questiona o porquê de ser abordado por aquele estranho, ou o porquê de estar respondendo a todas às perguntas de cunho pessoal, que se iniciam a partir do excerto acima. É como se Jerry ditasse as regras desse encontro, elaborasse e manipulasse todo o diálogo que

¹²⁸ KOLIN, op. cit., p. 20.

¹²⁹ Id., Ibid., p. 14.

os dois terão, fazendo com que Peter, inocentemente, revele sua vida privada, seus desejos, anseios e frustrações.

[...] Em *The Zoo Story* o choque de idioletos tem mais que uma função sociológica. Peter e Jerry, que se encontram na terra de ninguém do Central Park, habitam universos lingüísticos separados; eles se encontram apenas na interação cênica, o ambiente performático criado por Jerry – um dramaturgo que seleciona o *mise in scène*, elabora o diálogo, delinea as metáforas e impõe os ritmos do encontro deles.¹³⁰ (Grifo nosso)

Jerry, a partir de então, como uma metralhadora giratória, começa a interpelar Peter em um jogo de perguntas e respostas. Entretanto, desde o princípio, o estranho percebe que a outra personagem está desconfortável e se sente incomodada pela intimação irônica sobre o fato de conversarem.

JERRY (*Ele permanece por poucos segundos, olhando para Peter, que finalmente levanta os olhos, desconcertado*): Você se importa se nós conversarmos?

PETER (*Obviamente incomodado*): Por quê . . . não, não.

JERRY: Sim, você se importa; você se importa.

PETER (*Abaixa o seu livro, apaga e põe de lado o cachimbo, sorrindo*): Não, realmente; eu não me importo.

JERRY: Sim, você se importa.

PETER (*Realmente decidido*): Não; eu não me importo mesmo, de fato.

JERRY: É... é um belo dia.¹³¹

Desfeita as barreiras que poderiam separar as personagens e seus respectivos universos e discursos, poderíamos inferir que o princípio da peça se dá em um momento limítrofe. Assim, através do início em *media res*, Jerry, como um visionário, passou pelo zoológico, obteve sua perspectiva em relação à humanidade e à existência e, desde então, prevê, sabe e está decidido sobre o que vai acontecer com o seu destino e sua vida ao final do diálogo com Peter. Percebemos, como diriam os existencialistas, que possui um **projeto** acerca de sua vida, visto que a partir da sua concepção de mundo, procura dar um sentido à sua existência. Portanto, desde a quinta página da peça, por intermédio de Jerry, sabemos que

¹³⁰ BIGSBY, C. W. E. **Edward Albee**: journey to apocalypse. In: Modern American Drama – 1945-1990. New York, NY: Cambridge University Press, 1994, c1992, p. 130.[...] In the Zoo Story the clash of the idiolects has more than sociological function. Peter and Jerry, who meet in the no man's land of Central Park, inhabit separate linguistic universes; they meet only in the theatrical interplay, the performative environment created by Jerry – a playwright who selects the *mise in scène*, elaborates the dialogue, devise the metaphors and dictates the rhythms of their encounter.]

¹³¹ ALBEE, op. cit., p. 15-16.

algo acontecerá e mudará os rumos da sua vida e da de Peter e que isso, de alguma forma, aparecerá nos jornais ou na televisão, como o transeunte diz.

JERRY: Eu estive no zoológico

PETER: Sim, acho que você disse isso... não disse?

JERRY: Você lerá isto nos jornais de amanhã, se você não ver isto na sua TV hoje à noite. Você tem TV, não tem?¹³²

De fato, é Jerry quem contará a tal história do zoológico havendo, portanto, uma premeditação dos fatos. Entendemos que quando vai ao Central Park, Jerry já está decidido sobre suas escolhas e, no caso, Peter faz partes delas. Assim, essas escolhas estarão nos jornais de amanhã ou na televisão no mesmo dia de sua morte, previamente estabelecida por ele. Peter, portanto, ao deixar o parque no final da peça, sabe o que aconteceu realmente no zoológico e poderá ver a si próprio nos jornais ou na televisão. Edward Albee, desse modo, ao levantar das cortinas, já dá indícios dos fatos que ocorrerão e que farão parte das escolhas de ambas as personagens.

Perguntado sobre qual a quantidade de televisões que possui, Peter responde que “nós temos duas”¹³³, indicando a Jerry que ele é casado e tem uma família. Entretanto, quando é indagado a esse respeito, Peter responde seguramente que é casado. Jerry expõe que o fato de ser casado não é uma lei, ou uma obrigação. Percebemos a crítica sobre a questão da cobrança social que recai sobre as pessoas (lembrando que Albee é homossexual e, portanto, não correspondeu de forma positiva à expectativa de sua família adotiva), especialmente ligada ao fato de que para se encontrar a felicidade seria necessária a obtenção de um bom emprego, a constituição de uma família e filhos, e uma vida próspera, concretizando, por conseguinte, a idealização perfeita de uma sociedade consumista, branca e burguesa, efetivada na figura do *self made man*.

¹³² Id, Ibid., p. 16.

¹³³ ALBEE, op. cit., p. 16.

Este é exatamente o caso de Peter. Ele, de certa forma, diviniza o seu ambiente familiar e isso é refletido para a sociedade sob uma perspectiva de felicidade. Outro fato interessante de se notar é que Peter tem duas filhas e não dois meninos, como Jerry sugere que ele preferiria, fato posteriormente confirmado por Peter em seu discurso “Bem ... naturalmente, todo homem quer um filho, mas...”¹³⁴. Não basta apenas deixar herdeiros da raça, é necessário, através da provação da virilidade, perpetuar a espécie e o sobrenome da família através de espécimes machos. Isso decorreria, aos olhos da sociedade e da maior parte das culturas, por meio dos representantes mais fortes da estirpe, ou seja, indivíduos masculinos, já que vivemos em uma sociedade de bases patriarcais. Contudo, penetrando ainda mais na vida particular de Peter, Jerry acaba por perceber que ele e sua esposa não pretendem ter mais filhos, já que “as coisas são assim e não há nada que possa ser feito para mudar o estado de coisas”¹³⁵.

Peter pergunta a Jerry sobre o que aconteceu no zoológico, e sobre o que, de algum modo, ele leria ou veria na televisão. Jerry, interrompendo-o, diz que contará logo, contudo, requisita que Peter responda algumas perguntas. Peter, já bem mais à vontade e relaxado do que no início, começa aos poucos a abrir o jogo de sua vida e não se importa de responder ao interrogatório.

Jerry lamenta não conversar com muitas pessoas, a não ser conversas triviais ou requisições feitas normalmente no dia-a-dia, como, por exemplo, ir ao banheiro. Contudo, manifesta também o desejo de ter uma conversa, um diálogo profundo com alguém, “conhecer tudo sobre esse alguém”¹³⁶. Assim, a lamentação de Jerry parece se transformar em uma faca de dois gumes: ao mesmo tempo em que ele expõe sua vida e seu ponto de vista sobre as relações humanas, seu discurso desarma Peter e faz com que este revele sua vida íntima sem questionar sobre o que está fazendo, ou seja, expondo sua vida para esse estranho.

¹³⁴ Id., Ibid., p. 18.

¹³⁵ ALBEE, op. cit., 18.

¹³⁶ Id., Ibid., p. 19.

PETER (*Rindo alegremente, ainda um pouco desconfortável*): E eu sou a cobaia de hoje?

JERRY: Em um domingo tão ensolarado como este? Quem melhor do que um homem casado e amável com duas filhas e ... ah ... um cachorro? (*PETER balança sua cabeça*) Não? Dois cachorros? (*PETER balança a sua cabeça, de modo abatido*) Ah, que vergonha. Mas você parece um homem animal. GATOS? (*PETER acena afirmativamente sua cabeça, tristemente*) Gatos! Mas não pode ser sua escolha. Não, senhor. Sua esposa e suas filhas? (*PETER acena afirmativamente sua cabeça*) Tem algo mais que eu deveria saber?

PETER (*Ele tem que pigarrear*) Têm... têm dois periquitos. Um... ah ... um para cada uma de minhas filhas.

JERRY: Pássaros.

PETER: Minhas filhas os mantêm em uma gaiola em seus quartos.¹³⁷

Algumas falas de Jerry são no mínimo engraçadas como aquelas que sugerem que os periquitos poderiam transmitir doenças, contudo, Peter pensa de modo oposto. No entanto, Jerry continua o mesmo assunto, como se não houvesse ouvido a negativa de Peter, e achando que é uma coisa ruim o fato de os pássaros não estarem doentes, inicia uma série de observações sem muita coerência.

JERRY: Eles carregam doenças? Os pássaros.

PETER: Acredito que não.

JERRY: Isso é muito ruim. Se eles carregassem você poderia soltá-los na casa e os gatos poderiam comê-los e morrer, talvez. (*PETER olha vagamente por um momento, então ri*) E que mais? O que você faz para sustentar seu enorme lar?¹³⁸

Peter, inocentemente, responde que tem uma posição executiva em uma editora de livros, contudo, surpreso e sentindo-se invadido com a pergunta pessoal sobre o quanto ganha, diz que não dispõe de muito dinheiro na carteira, caso Jerry fosse um assaltante. O questionário avança e não por acaso, Jerry quer ter uma idéia global sobre os aspectos da vida de Peter, que ingenuamente, ou por não perceber que está dando munição para ele responder às reais intenções de seu inquisidor, vai abrindo todo o jogo, expondo seu mundinho particular.

¹³⁷ Id., Ibid., p. 20.

¹³⁸ ALBEE, op. cit., p. 21.

Ironicamente, Jerry diz que não roubará ou seqüestrará as filhas, seus pássaros ou seus gatos. Na verdade, Jerry está muito mais interessado em entender todo o processo de constituição da perspectiva de vida que Peter construiu para si. Um mundo de autoproteção e socialmente bem estabelecido, já que responde, de forma positiva, às responsabilidades sociais que lhe são impostas, como o de prosperar na vida, ter um bom lar, uma família aparentemente perfeita e, se isso já não bastasse, ainda tem os gatos e os periquitos engaiolados complementando, assim, sua própria fauna familiar, seu próprio mini zoológico.

Jerry novamente dá novas pistas sobre algo que vai acontecer. Ele prevê, tudo já está premeditado: ele tem um plano, ou um projeto a ser cumprido. Em um determinado momento diz a Peter “Espere até você ver a expressão no seu rosto”¹³⁹, Peter fica perplexo, pois o diálogo revelador o deixa atônito e um tanto quanto perdido, e lembra-se de Jerry ter mencionado algo a respeito do tal zoológico. Jerry, entretanto, desvia a atenção, mais uma vez, momentaneamente, para outro assunto, discutindo, assim, a linha de separação entre classes sociais.

Confuso e ao mesmo tempo acusado de estar tratando aquele estranho com ar de superioridade, Peter critica indiretamente a si próprio, aplicando-se uma piada, fazendo papel de idiota, dizendo a Jerry que apenas publica, mas não escreve. Isso nos leva a crer que não é alguém de muita capacidade intelectual, já que apenas reproduz o que os outros produzem. Um outro indício desse fato é a declaração que Peter faz logo no início da peça, de ser leitor da revista *Time*, que representa a ideologia dominante e o *status quo* que, aos olhos de Jerry, serve apenas para pessoas estúpidas e sem senso crítico.

Em relação a isso e sobre o seu gosto literário, já que trabalha em uma editora, é questionado sobre qual seria seu escritor favorito, o polêmico Baudelaire ou J. P. Marquand. Sabendo que está entrando em um terreno controverso, diz que tem uma certa tolerância em

¹³⁹ ALBEE, op. cit., p. 22.

relação a vários escritores, contudo, reconhece que Baudelaire é melhor, no entanto, J. P. Marquand teria sua representatividade na história dos Estados Unidos. Cabe salientar que o autor norte-americano trabalhava em suas obras sobre a questão das mudanças de classes norte-americanas, retratando a classe alta dos Estados Unidos e sua deterioração. ganhador do prêmio Pulitzer, em 1937, por *The Late George Apley*, em suas últimas obras apresentava uma visão social menos aguçada¹⁴⁰ e, portanto, condizente com o ponto de vista de Peter.

Posteriormente, Peter sugere que Jerry mora no Village, bairro da boemia cultural nova-iorquina, centro difusor de idéias libertárias de vanguarda e subúrbio gay da cidade pretendendo, desse modo, discriminar ou, no mínimo esclarecer o motivo da abordagem desse estranho, já que adviria de um bairro de “pessoas incomuns”, ou socialmente marginais. Contudo, Jerry nega que sua moradia seria no Village. Entretanto, nesse trecho da peça, dando outra dica do que acontecerá, Jerry usa a frase que poderia, segundo nossa visão, resumir a ideologia principal que perpassa a peça de Edward Albee.

PETER: Ah; você mora no Village!(*Isto parece esclarecer PETER*)
JERRY: Não, não moro. Peguei o metrô até o Village então pude subir por toda a Quinta Avenida até o zoológico. *É uma das coisas que uma pessoa tem que fazer; às vezes uma pessoa tem que se afastar muito do seu caminho para retornar uma pequena distância corretamente.*
PETER (*Quase se amuando*) Ah, pensei que você morasse no Village.¹⁴¹(Grifo nosso)

A partir desse diálogo, quem começa a expor sua vida, o local onde mora e eventos particulares é Peter. Quem antes apenas perguntava, funcionando quase que como um inquisidor, assume o outro papel. Peter, agora, passa a ser o ouvinte do transeunte que se sente perdido no meio da selva de pedra. Textualmente, as falas de Jerry constituiriam, a partir daqui, grandes monólogos que têm seu ápice na história que conta sobre o cachorro da sua senhoria. Jerry conta ao novo amigo que mora em um pequeno quarto, que provavelmente era

¹⁴⁰ <<http://www.britannica.com/eb/article-9051063>> e <<http://www.britannica.com/ebi/article-9312364>> Acesso: em 15 dez. 2005.

¹⁴¹ ALBEE, op. cit., p. 25.

um quarto que foi separado ao meio, das quais uma é a que ele reside e que fica entre a Avenida Columbia e o Central Park.

Compreendemos, que um dos momentos chave da peça está nesta parte em que somos transportados para o ambiente residencial de Jerry. Notamos que nesse momento da peça, Jerry começa a falar sobre a fauna humana ou o mini zoológico de personalidades que são seus vizinhos.

JERRY: Moro no último andar, fundos, oeste. É um quartinho ridículo e uma das minhas paredes é feita de compensado; este compensado separa meu quarto de outros quartinhos ridículos, desse modo eu compreendi que os dois quartos uma vez foram um, um quartinho, mas não necessariamente ridículo. O quarto do outro lado do meu compensado é ocupado por uma bicha negra que sempre mantém sua porta aberta; bem, não sempre, mas *sempre* quando ele está irando suas sobrancelhas, que ele faz com uma concentração budista. Essa bicha negra tem dentes podres, o que é raro, e ele tem um quimono japonês, que também é bem raro, e ele usa esse quimono para ir e voltar do banheiro do corredor, o que é muito freqüente. Quero dizer, ele vai muito ao banheiro. Ele nunca me incomoda, e ele nunca traz ninguém para o quarto dele. Tudo que ele faz é tirar suas sobrancelhas, vestir seu quimono e ir ao banheiro. Agora, os dois quartos em frente ao meu andar são um pouco maiores, eu acho, mas eles são bem pequenos, também. Tem uma família de porto-riquenhos em um deles: um marido, uma esposa, e algumas crianças; não sei quantos. Esse pessoal se diverte muito. E no outro quarto em frente, tem alguém que mora lá, mas não sei quem é. Nunca vi quem é. Nunca. Nunca jamais.¹⁴²

Surpreendido com o ambiente residencial de Jerry, Peter pergunta qual o motivo dele morar em tal lugar. Jerry, de modo um tanto distante, responde que não sabe o motivo de morar ali. Contudo, sua resposta nos leva a crer que ali parece ser o lugar ideal para alguém como ele habitar: não tem família, nem esposa, nem filhos, ou mesmo animais de estimação que poderiam justificar a residência em outro lugar. Entretanto, Jerry e suas “escolhas” domiciliares não estão completamente sós. Seus pertences ou as coisas materiais, segundo ele se resumem a: alguns artigos de banheiro, algumas roupas, um abridor de latas, uma faca, dois garfos e duas colheres, três pratos, um pires, um copo, surpreendentemente dois porta-retratos que estão vazios, alguns poucos livros, um baralho pornográfico, uma velha máquina de

¹⁴² ALBEE, op. cit., p. 26.

escrever e um cofre sem tranca onde ele guarda pedras pegas quando ele era uma criança, e algumas cartas de anos recentes.

Nesse momento um dos grandes temas da peça vem à tona, que é a solidão – ou o estar-se só nas grandes cidades. Por quê manter dois porta-retratos vazios se não há fotos de familiares, pessoas queridas ou amadas para se pôr dentro? Por quê manter pedras recolhidas na praia quando pequeno em um cofre sem fechadura? Será que as únicas lembranças, ou as lembranças boas se referem a uma infância perdida, mas não esquecida? Quando jovens, os homens utilizam pornografia como substituta de experiências reais, fato confirmado pelo discurso de Peter, contudo, ele agora é um homem casado e não teria mais necessidade deste tipo de substituição para suas fantasias. Todavia, quando se tornam adultos, as experiências virtuais passam a ser substituídas pelas experiências sexuais reais, através do contato humano. Por quê então Jerry, com quase 40 anos, as mantêm consigo? Será que não consegue concretizar seus desejos com as pessoas e talvez ainda seja necessário fazer uso do baralho pornográfico? Será que só resta o baralho como companhia nos momentos de solidão?

Contudo, entrando no terreno da *sua* sexualidade e de sua vida matrimonial aparentemente feliz, Peter dá a entender ainda utilizar-se de tais subterfúgios mesmo depois do casamento, assunto que prefere não discutir com Jerry. Imbuído de um certo moralismo, desconversa sobre o assunto, já que tal tema, voltado para si próprio, parece incomodá-lo em virtude de uma possível veracidade.

É interessante notarmos nesse momento que perguntado a razão de não colocar as fotos dos pais nos porta-retratos, Jerry irá contar sobre sua pequena história de vida e seus pais falecidos. Compreendemos pelo seu ponto de vista que foi sucessivamente abandonado pela mãe e por seu pai quando tinha 10 anos. Após a partida adúltera dela, passam-se anos até receberem a notícia de sua morte entre o Natal e o Ano Novo. Depois do recebimento da informação e das devidas providências em relação ao cadáver, o pai de Jerry se joga na frente

de um ônibus, deixando-o órfão. Posteriormente, vai morar com a tia materna, que morrerá na tarde de sua formatura de ensino médio.

O importante de se notar nessa parte da peça, além da visão trágica, ou um tanto fatalista da vida de Jerry, é que em um dos momentos de sua história ele diz que “esse vaudeville específico esta sendo representado no grande circuito agora, assim, eu não vejo como eu posso olhar para eles, tudo ótimo e combinando”¹⁴³, referindo-se à essa parte de sua vida. Em uma obra de arte, como uma peça teatral, seu autor traz consigo elementos autobiográficos. Vimos ao longo da dissertação alguns pontos referentes à vida de Edward Albee, que foi uma criança adotada por um casal, que aparentemente não era muito feliz conjugalmente, mas pertenciam ao ambiente superficial e burguês – ou o chamado *Wasp*¹⁴⁴ - de Larchmont, em Nova Iorque. Quando Jerry cita a palavra *vaudeville*, não podemos esquecer que Francis e Reed Albee eram donos de uma cadeia de teatro de *vaudeville*.

Obviamente também, não podemos reduzir a interpretação de uma peça, por exemplo, aos aspectos da vida de seu autor, contudo, eles se tornam uma possível ferramenta para se entender determinados aspectos e, porque não, certas recorrências presentes. Quando Jerry se refere indiretamente à vida de seus pais como um espetáculo de *vaudeville*, percebemos, no mínimo, dois pontos importantes para se refletir: o primeiro é estabelecido entre a relação da vida do casal e um espetáculo teatral, em que a principal preocupação é entreter uma platéia sem proporcionar reflexão de qualquer cunho. Albee nos faz pensar que a convivência do casal, ou o próprio matrimônio – ficcional e/ou real – é apenas uma representação, uma imagem a ser construída para a sociedade, já que a mãe, provavelmente insatisfeita, abandona a família. Contudo, essa representação ou espetáculo construído também serve para entreter as pessoas, por intermédio de uma imagem que se queira proporcionar aos espectadores e por extensão à sociedade. Não podemos deixar de mencionar

¹⁴³ ALBEE, op. cit., p. 28.

¹⁴⁴ GUSSOW, op. cit., p. 15.

outra questão importante, levantada aqui como alvo indireto do dramaturgo na peça *The Zoo Story*, e tema recorrente na obra de Albee e na dramaturgia norte-americana moderna como um todo, que é o *Traditional Dysfunction of American Family*.

Um segundo ponto a ser levantado é que, trazendo o espetáculo *vaudeville* à tona, um dramaturgo como Albee, preocupado, também com a transmissão direta ou indireta de uma mensagem reflexiva sobre a dramaturgia, critica esse tipo de forma de entretenimento, como algo vazio, disforme em relação ao conteúdo e, na maioria das vezes, melodramático, como a própria vida de Jerry e, por correlação, até uma determinada época da vida do dramaturgo.

Posteriormente, notamos algo estranho e que está no plano dos seus nomes. Ambos entram em determinados assuntos de nível muito privado, contudo, apenas se apresentam como Jerry e Peter cerca de 17 páginas de iniciado o espetáculo, ou seja, a peça já está na sua quase metade e é somente nesse instante que Jerry e Peter dirão seus respectivos nomes. Entram em aspectos particulares de suas vidas, mas não se dirigem um ao outro pelos nomes.

Após finalmente se apresentarem, Jerry explica o motivo pelo qual não tem foto de nenhuma moça nos porta-retratos, argumentando que não as vê mais de um vez e, por isso, entendemos que as poucas relações que ele teve não foram duradouras. Porém, toca em um assunto delicado ao se lamentar que nunca foi capaz de fazer amor com alguém mais de uma vez, dizendo esse fato ser algo triste. Assim, relata que por uma semana e meia, aos quinze anos, ele *foi* homossexual ou, como próprio diz, *veadinho (queer)*, repetindo a palavra rapidamente várias vezes, enfatizando seu significado e tentando incomodar Peter. Diz que *esteve* muito apaixonado, mas hoje tem relações sexuais com as “meninas”, mas isso dura apenas uma hora, tempo suficiente para a consumação do ato sexual.

Entretanto, Peter não se incomoda e Jerry, aborrecido, o questiona se ele espera que case e tenha periquitos também. Peter diz não se importar com o que Jerry faça, argumentado que não foi ele quem iniciou todo aquele assunto.

O assunto acaba voltando para a pensão onde Jerry vive e os ocupantes dos diferentes quartos. Além dos habitantes já citados anteriormente – o travesti negro, a família de porto-riquenhos e alguém que ele nunca viu – Jerry se lembra que há mais duas pessoas no seu também mini zoológico particular: uma mulher que chora o tempo todo e sua senhoria acompanhada de seu cachorro. Ele descreve a última como uma pessoa “gorda, feia, desprezível, tola, sem asseio, misantropa, desprezível, uma lata de lixo bêbada”¹⁴⁵. É a partir desse ponto que Jerry entra em detalhes sobre a estranha relação que começa a se formar com a dona da pensão e seu cachorro, considerados por Jerry como porteiros de sua moradia, ou de um zoológico humano, que é o lugar onde habita.

PETER: Você a descreve...vivamente.

JERRY: Bem obrigado. De qualquer maneira, ela tem um cachorro, e eu vou contar sobre o cachorro, e ela e seu cachorro que são porteiros do meu domicílio. A mulher é bem má; ela inclina-se sobre a entrada do saguão, espionando para ver que eu não traga pessoas ou coisas para dentro, e quando ela toma seu gim com sabor de limão ao meio-dia, ela sempre me pára no saguão, e me agarra segurando meu casaco ou meu braço, e ela aperta seu corpo nojento contra o meu para me deter em um canto para assim poder falar comigo. O cheiro do corpo e do hálito dela...você nem pode imaginar... e em algum lugar por trás do seu cérebro do tamanho de uma ervilha, um órgão se desenvolveu apenas para deixá-la comer, beber e manifestar-se, ela tem uma paródia suja de desejo sexual. E eu, Peter, sou o objeto da luxúria suada dela.¹⁴⁶

A imagem proporcionada por Jerry tanto em relação ao ambiente quanto à sua senhoria não é das melhores, já que ela o deseja como um objeto de satisfação sexual. Contudo, ele continua a manter distância dela manejando com destreza um jogo que acaba confundindo-a, perguntando-lhe se na noite anterior, a luxúria não havia sido o bastante para satisfazê-la. Entretanto, segundo Jerry, por não ser a detentora de uma mente muito habilidosa

¹⁴⁵ ALBEE, op. cit., p. 33.

¹⁴⁶ Id., Ibid., p. 33.

e brilhante, ela acaba por se atordoar, pensando nos dias anteriores que supostamente teria passado com ele, voltando assim para seu quarto sem molestar seu inquilino.

Entretanto, Peter não parece muito convencido com a história contada. O discurso de ambos parece se tornar quebrado, sem sentido, levando-os a mudarem de assunto novamente. Através do senso de descrença de Peter, somos levados também a duvidar dos relatos de Jerry. Tudo parece ser **forjado** magistralmente por ele, a história e os detalhes, que ganharão maior força posteriormente, quando ele relatará a sua relação com o cachorro da sua senhoria. Não podemos ignorar que, em seu quarto, Jerry possui uma máquina de escrever o que o tornaria, talvez, não um escritor, mas provavelmente um contador de histórias. À certa altura somos obrigados a nos perguntar, ou no mínimo a olhar com um ar dúbio as histórias de Jerry, que parece muitíssimo bem manipular seu ouvinte, provocando compaixão ou até mesmo reflexão.

PETER: É tão... inimaginável. Eu acho difícil de acreditar que pessoas como essas podem *realmente existir*.

JERRY (*Levemente zombando*): É apenas para se ler a respeito, não é?

PETER (*Seramente*): Sim.

JERRY: O fato é que é melhor ser deixado para a ficção. Você está certo, Peter. Bem, o que eu queria contar para você é sobre o cachorro; o que farei, agora.¹⁴⁷

Posteriormente, o digamos assim, provável contador de histórias, irá contar “A história de Jerry e o cachorro”. Todavia, ele diz a Peter para não ir embora e ouvir sua história. Assim, a partir de uma *escolha* que é *apenas sua*, Peter *opta* em ficar e ouvir a história de Jerry, sabendo que, posteriormente, ouvirá sobre algo acontecido no zoológico. Ficar é, portanto, assumir as conseqüências que esse ato acarreta.

PETER (*Nervosamente*): Ah, sim; o cachorro.

JERRY: Não vá. Você não está pensando em ir, está?

PETER: Bem ... não, eu acho que não.

JERRY (*Como se fosse para uma criança*): Porque depois de te contar a história do cachorro, você sabe que vem depois? Em seguida ... então eu te contarei sobre o que aconteceu no zoológico.

PETER (*Rindo languidamente*): Você é ... você é cheio de histórias, não é?

¹⁴⁷ ALBEE, op. cit., p. 34-35.

JERRY: Você não *tem* que ouvir. (Ênfase do autor) *Ninguém está te segurando aqui; lembre-se disso. Lembre-se.* (Grifo nosso)
PETER: Eu sei disso.
JERRY: Você sabe? Bom.¹⁴⁸

Antes de seguirmos, é interessante notarmos que nesse momento da peça, Jerry enfatizará que as escolhas são de Peter. Jerry o avisou, ninguém o estava segurando ali. É como se dissesse: você é livre para se levantar e seguir seu caminho, contudo, o ato de ficar e ouvir minha história implica certas responsabilidades, certas mudanças e determinadas conseqüências que provavelmente você será obrigado a tomar em sua vida. É como se Jerry o alertasse que naquela sua escolha não haveria volta. Outra vez somos obrigados a pensar na veracidade das histórias de Peter, por duas razões: a primeira delas é quando Jerry explica aquilo que contará como se estivesse explicando para uma criança. Qual a finalidade disso? Apresentar uma fábula com uma moral a ser seguida no final? Ou poderíamos pensar em uma parábola religiosa de fundo alegórico que possui a mesma função que essas narrativas possuíam quando eram contadas, só que às avessas? Albee utiliza-se de elementos da liturgia e recorrências religiosas, ao longo de toda a peça, para criticar indiretamente a sociedade, que se utiliza desses elementos para transmitir sua moral, seus valores e suas verdades. A segunda razão é que Peter, com um sorriso lânguido, diz que Jerry é cheio de histórias, contudo, poderíamos acreditar que elas são verdadeiras?

Não podemos deixar de notar que, textualmente, ou seja, no domínio das narrativas, o dramaturgo fornece nesse ponto uma das maiores rubricas do texto, já que o relato de Jerry, um monólogo que em palco deva dura cerca de 10 minutos, deve proporcionar, um efeito hipnotizador, tanto na platéia quanto no ator que está representando Peter. Assim, através dessa história, os rumos da peça e tudo na vida de Peter mudará.

(O grande discurso a seguir, parece-me, deve ser feito com uma grande quantidade de ação, para atingir um efeito hipnótico em PETER e na platéia

¹⁴⁸ Id., Ibid., 35-36.

também. Algumas ações específicas são sugeridas, mas o diretor e o ator representando JERRY podem melhorar o trabalho por si próprios.)
JERRY: Tudo certo então. *(Como se estivesse lendo para uma enorme platéia)* A HISTÓRIA DE JERRY E O CACHORRO! *(Natural de novo)*¹⁴⁹

E nas nove páginas seguintes, através de seu monólogo quase interminável, somos levados a conhecer esse intrigante relacionamento de nosso transeunte com um cachorro. Antes de revelar sua história, Jerry enuncia um período que pensamos sintetizar a idéia central da peça de Edward Albee. Em seu discurso Jerry diz: “o que eu vou te dizer tem algo a ver com que algumas vezes é necessário se afastar muito do caminho a fim de retornar uma curta distância corretamente¹⁵⁰”. Percebemos que através de seu discurso, Jerry pretende dizer que, às vezes, é preciso que nos afastemos muito do nosso modo de pensar e agir para poder atingir uma *existência verdadeira e autêntica*, motivo pelo qual ele teria ido até o zoológico do Central Park (isto é, por extensão, a representação da própria sociedade) e, posteriormente, chegado até a presença de Peter. Entretanto, voltaremos a discutir mais amplamente quando fizermos fazer a discussão sobre o absurdo e a liberdade existencialista dentro da peça.

Jerry descreve o cachorro da senhoria com tamanha vivacidade, como se a fera guardasse fielmente a porta da entrada do inferno que, na verdade, é o conjunto de quartos da pensão em que Jerry habita, como o cão Cérbero guarda os portões do submundo na *Divina Comédia*. Ele usa várias sentenças bestiais ou demoníacas para expor minuciosamente as características do cão: “um monstro negro bestial”, “orelhas e olhos muito pequenos, vermelhos e infectados”, “um corpo em que podem ser vistas as costelas através da pele”, “de cabeça desproporcional” e, não ironicamente, “uma chaga aberta na pata dianteira do animal”, talvez aludindo à besta-fera bíblica do livro do Apocalipse.

A relação com o cão se dá a partir da primeira vez em que Jerry se muda para a pensão e é visto pelo cachorro. Segundo ele, os animais não se aproximam dele como, por

¹⁴⁹ ALBEE, op. cit., p. 36.

¹⁵⁰ ALBEE, op. cit., p. 36.

exemplo, de São Francisco – protetor dos animais, pobres e humildes¹⁵¹, já que são indiferentes a ele, como as pessoas. Contudo, o cachorro não teria sido indiferente com ele, desde o momento em que deu seu primeiro rosnado para Jerry. O cão o atacava sempre quando entrava na pensão¹⁵² e ele se perguntava se isso não acontecia com outros vizinhos. Assim, impossibilitado de entrar em sua residência, Jerry pretende liquidar o cão de forma gentil, se isso não funcionasse, mataria o cachorro de qualquer forma. Compra então, vários pedaços de carne e dá ao cachorro como “oferenda”, para ele não atacá-lo. Contudo, tenta essa saída várias vezes, mas o cão ainda continua sendo uma ameaça à sua segurança. Decide, portanto, matá-lo, com um hambúrguer envenenado. Quando chega à pensão com a solução de seus problemas, o mostro devora sua oferenda e, como sempre, na descrição de Jerry, sorri para ele. O cachorro fica doente, a senhoria pensa que foi Deus quem deu Seu sopro mortal, e pede ao quase assassino que ore pelo animal.

Entretanto, Jerry hesita e não diz a ela para quem ele realmente gostaria de rezar – para todas as pessoas que dividem a pensão com ele: o travesti negro, a família porto-riquenha, a pessoa em frente ao seu apartamento que ele nunca viu, e todas as outras pessoas da pensão, em todos os lugares. Porém, Jerry não sabe como rezar, dizendo a senhoria que rezará para o cão.

Todavia, o cão, por um motivo desconhecido, não falece. Jerry diz que “ele era descendente dos filhotes que guardavam as portas do inferno ou algum tipo de recanto”¹⁵³, indicando, assim, sua provável imortalidade. O cachorro recobre sua saúde, mas o que parecia continuar uma nova série de ataques às entradas de Jerry na pensão, muda. Um dia, voltando do cinema, Jerry fita o cachorro que está à sua espera, o cão faz a mesma coisa, e a dupla se

¹⁵¹< http://ositedossantos.vilabol.uol.com.br/sao_francisco.html.> Acesso em: 15 dez. 2005.

¹⁵²<<http://www.dogtimes.com.br/cerberos.htm>> e <<http://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9rbero>> Acesso em 15 dez. 2005.

¹⁵³ ALBEE, op. cit., p. 40-41.

olha nos olhos, estabelecendo um determinado tipo de contato, o que explica o fato de o cão não rosar mais para ele. Jerry ao final, passa a amar o cachorro.

[...] Estruturalmente, é a parte central da peça, acontecendo quase no ponto central do roteiro, encerrando Jerry em um mesmo tipo de contração existencial sala/ inferno, onde o cão e a senhoria estão ligados por meio da provocação e da ameaça para com ele. Tanto o cachorro como a mulher estão velhos, doentes, corrompidos sexualmente.¹⁵⁴

Por meio dessa absurda história, Jerry quer que Peter entenda que os seres humanos são indiferentes uns aos outros. Quando isso acontece é necessário que haja um começo de alguma forma, algo que nos faça fortes para suportar um mundo sem Deus ou a sensação de isolamento, seja tentando se aproximar de um animal, como o caso do cão da senhoria, ou até mesmo abordar um estranho no parque. Desse modo, as diferentes individualidades seriam capazes, ao menos, de dar o primeiro passo contra a insensibilidade das pessoas, já que nesse mundo segundo Jerry, Deus, impassível a qualquer sentimento de compaixão virou as costas aos homens. A única possibilidade, em vista disso, é nos agarrarmos a nós mesmos, ou como Jerry mesmo diz, a um baralho pornográfico ou qualquer outra “coisa” animada ou não, para dar-se um sentido a esse universo, lidando, desse modo, com esse sentimento angustiante e com o absurdo da existência humana que não vê sentido nas coisas do mundo.

JERRY: O que você estava tentando fazer? Decifrar as coisas? Pôr ordem? No velho poleiro? Bem, isso é fácil; Vou te contar.¹⁵⁵

E para se chegar a essa conclusão foi necessário estabelecer um tipo de contato com um cachorro que, não por acaso, é o melhor amigo do homem. Contudo, a relação entre Jerry e o cão, com o passar do tempo se torna uma convivência de indiferença, já que o cachorro volta a se alimentar de lixo e passa a ignorá-lo. Todavia, Jerry consegue passagem livre ao seu quarto, sem interferência do seu porteiro.

¹⁵⁴ KOLIN, op. cit., p. 22.

¹⁵⁵ ALBEE, op.cit., p. 25.

Nessa parte da peça, Edward Albee faz uso do recurso literário conhecido como *Mise en abyme*. Esta expressão francesa criada por A. Gide demonstra um

[...] procedimento de representação narrativa [que] anuncia expressivamente aquilo que nele se concretiza: numa narrativa(ou mais genericamente numa obra literária), observa-se a própria narrativa ou um dos seus aspectos significativos, como se no discurso se projectasse “em profundidade” uma representação reduzida, ligeiramente alterada ou figurada da história em curso ou do seu desfecho.¹⁵⁶

A utilização desse pequeno *Mise en abyme* faz-nos compreender que, na verdade, a história que Jerry acaba de contar a Peter simboliza a intriga da qual a peça faz uso. Em um primeiro momento, Peter hostiliza ou trata Jerry com indiferença, como o cão da senhoria o fez. Entretanto, após várias investidas, tanto em relação ao cão, quanto em relação a Peter, Jerry consegue estabelecer uma relação, ou no mínimo um contato em que ambos possam ao menos parar de se tratar com tamanha indiferença. Através da relação gerada com o cão, ou com outros objetos, como seu baralho pornográfico, Jerry emprega meios de obter a sensação ou o sentimento de vida, que provavelmente ele não possui, pois como transeunte de uma cidade como Nova Iorque não mantém relação duradoura nem com seus vizinhos, família ou com as garotas com as quais tem relações sexuais, mantendo, não por vontade própria, apenas distância do envolvimento com outras pessoas. O relacionar-se com algo que esteja vivo, ou que traga vida em si mesmo, é a maneira que encontra para lidar com o sentimento de abandono e de solidão, seja relacionado às pessoas presentes ao seu redor ou a um ser transcendental, ou metafísico.

Jerry, em sua angústia existencial, parece não distinguir, muitas vezes, os limites que separam a fantasia/ficção da realidade, como somos levados a acreditar - ou duvidar - na história do cão que acabamos de ouvir. Este “contador de histórias” cria um tipo de “ficcionalização”, imaginando histórias com personagens, que para ele tem estatuto de

¹⁵⁶ REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 7. ed.. Portugal: Almedina, 2000, p. 233.

realidade, já que quase tudo mencionado assemelha-se, para ele e para Peter, à verdade. É um modo de canalizar suas frustrações e segredos, especialmente pela história e pela figura que o cão representa. Desse modo, toda a canalização que fora levada às últimas conseqüências, através da criação ficcional, serve como sustentáculo de toda a sua vida, já que essa relação parece ser a mais profunda de sua existência singularmente considerada.

Outro ponto em relação a isso é o fato de tal história constituir um discurso metateatral, o que significa dizer que temos a peça – *The Story of Jerry and the Dog* – dentro da peça *The Zoo Story*. Assim como em *Hamlet*, percebemos aqui também que o discurso metaficcional tem função reveladora: evidenciar os segredos mais íntimos, como o possível assassinato de rei da Dinamarca pelo seu irmão, na peça de Shakespeare; ou mostrar a verdade dos relacionamentos humanos baseados na indiferença, na obra de Albee.

Não podemos deixar de relacionar também a criação da história do cão, em *The Zoo Story*, com outra peça de Albee em que isso parece, a nosso ver, ocorrer novamente: *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. A produção do filho imaginário realizada pelo casal, George e Martha, assemelha-se ao relato elaborado por Jerry sobre o cachorro e sua senhoria. Ambas as ficcionalizações parecem motivar as personagens a viver sob falsas ilusões, para poderem conviver com ao absurdo da condição humana.

Jerry, então, pela primeira vez na peça senta-se ao lado de Peter e finaliza, assim, sua história perguntando a ele o que achara dela. O ouvinte, ainda atônito com os fatos narrados pelo transeunte, diz não entender a história, tentando decifrar sua moral e os motivos que levaram Jerry a narrá-la. Porém, este fica irritado com a indiferença de Peter, dizendo que ele entende os motivos da não compreensão da história.

PETER (*Entorpecido*): Eu ... não entendo qual ... não entendo ... (*Agora, quase em pranto*) Por quê você me contou tudo isso?

JERRY: Por quê não contaria?

PETER: EU NÃO ENTENDO!

JERRY (*Furioso, mas sussurrante*): É mentira.

PETER: Não. Não, não é.

JERRY (*Calmamente*): Tentei explicar para você conforme eu prossegui. Vim calmamente; isso tudo tem a ver com...

PETER: NÃO QUERO OUVIR MAIS NADA. Não entendo você, ou sua senhoria ou o cachorro dela...

JERRY: Cachorro *dela*! Eu pensei que fosse meu ... Não. Não, você está certo. *É* o cachorro dela. (*Olha para PETER atentamente, balançando a cabeça*) Não sei sobre o que eu estava pensando; claro que você não entende. (*Mono-tonal, de modo cansativo*) Não moro no seu quarteirão; não sou casado com dois periquitos, ou como quer que seja sua organização. Sou um transeunte permanente, e minha casa são pensões repugnantes do Lado Oeste de Nova Iorque, que é a maior cidade do mundo. *Amém.*¹⁵⁷ (Grifo nosso)

Assim, Jerry pergunta a Peter se de algum modo ele o incomoda, este responde que não era propriamente o tipo de tarde que ele esperava ao vir para o parque ler distraidamente seu livro. É importante salientar que, mesmo ao final da peça, não sabemos quais foram os motivos que levaram Peter a ir até o parque para ler. Contudo, esse foi um dos motivos que levou o dramaturgo Edward Albee a compor e levar aos palcos em 2004 – em texto ainda não publicado - o que seria uma primeira parte de *The Zoo Story*. Intitulada *Homelife (Vida doméstica)* a peça mostra, segundo o próprio dramaturgo, a vida familiar de Peter, convidando o espectador a descobrir quais foram as motivações que o levaram até o parque naquela fatídica tarde. Albee, em entrevista concedida e editada por Stephen Bottoms, comenta sobre a peça antes dela ser levada aos palcos:

ALBEE: (...) E me ocorreu que embora eu estivesse completamente feliz com *The Zoo Story* quando eu a escrevi, eu realmente não fiz o serviço completo em relação ao personagem de Peter. Jerry nós conhecemos muito bem. Então eu estou escrevendo uma peça sobre Peter, antes de ele encontrar Jerry, chamada *Homelife (Vida doméstica)*. Peter em sua casa com sua esposa, Ann, e como isto afeta sua reação para com Jerry – da maneira como a afeta.

S. BOTTOMS: É algum tipo de pré-sequência?

ALBEE: Eu odeio o termo pré-sequência, mas eu admito que estarei preso a ele. A noite inteira eu gostaria de chamar de *Peter and Jerry – Homelife and The Zoo Story (Peter e Jerry – Vida doméstica e A História do Zoológico)*. De qualquer forma, a coisa interessante sobre isso é que eu escrevi *A História do Zoológico* há cerca de 45 anos, que é muito tempo. (Como poderia fazer algo 45 anos atrás se eu tenho apenas 32 agora?) Mas após todos esses anos, descobri que eu estava escrevendo sobre a personagem

¹⁵⁷ ALBEE, op. cit., p. 45.

Peter como se fosse ontem. Eu descobri que não tinha perdido contato com ele, o que é muito interessante. Ao menos, penso que não.¹⁵⁸

Mesmo não sendo o tipo de companhia que Peter poderia esperar naquele domingo, Jerry diz que não vai embora. Peter, ao contrário, argumenta que é necessário ir para sua casa. Jerry insiste que ele fique, e recebe uma resposta negativa. Jerry, no entanto, começa a fazer cócegas em Peter, que é sensível à cócegas, e portanto, dá início a um riso libertador. Um misto de histeria, loucura e alívio, é como podemos definir as gargalhadas de Peter, pois depois de tudo o que Jerry relata até ali, parece fazer com que o ideário de um mundo perfeito e estável se despedace, revelando a fragilidade do “zoológico” de Peter também. Parece-nos que não é possível mais seguir a vida como antes, é necessário que haja mudanças, uma reflexão sobre o tipo de existência que se quer levar. Através do seu riso, funcionando como uma válvula de escape, Peter inicia um discurso totalmente *nonsense*, misturando os habitantes de sua residência e os papéis que desempenham lá. Jerry, desse modo, desmonta o ideal de vida perfeita e as barreiras existentes que antes os separavam. Peter, desse modo, começa a entender a mensagem proporcionada por Jerry e, dessa forma, também se entrega à consciência e ao absurdo da sua vida cotidiana, em uma das falas mais interessantes da peça.

PETER (*Conforme JERRY faz cócegas*) Ah, ha, ha, ha. Preciso ir. Eu... ha, ha, ha. Depois de tudo, pare, pare, ha, ha, ha, depois de tudo, os periquitos prepararão o jantar logo. Ha, ha. E os gatos estão pondo a mesa. Pare, pare, e, e... (*PETER está ao lado dele agora*) ... e nós teremos ... ha, ha ...uh ah, ah, ah.

(*JERRY pára de fazer cócegas em PETER, mas a combinação das cócegas e sua própria esquisitice insensata faz PETER rir quase histericamente.*)

¹⁵⁸ BOTTOMS, op. cit., p. 231. [ALBEE: (...) And it occurred to me that even though I was fairly happy with *The Zoo Story* when I wrote it, I really didn't do a full job on the character Peter. Jerry we know very well. So I'm writing a play about Peter, before he meets Jerry, called *Homelife*. Peter at home with his wife, Ann, and how this effects his reaction to Jerry – to extent that it does.

S. BOTTOMS: So it's a kind of prequel?

ALBEE: Well, I hate the term prequel, but I suppose I'll be stuck with it. The whole evening I'd like to call *Peter and Jerry – Homelife and The Zoo Story*. Anyway, the interesting thing about it is that I wrote *The Zoo Story* about forty-five years ago, which is a long time. (How could I do anything forty-five years ago when I'm only thirty-two now?) But after all those years, I find I'm writing about the character Peter as if it was yesterday. I found I haven't lost contact with him, which is very interesting. At least I don't think I have.]

*Conforme sua risada continua, então se acalma, JERRY o olha, com um sorriso estável e curioso)*¹⁵⁹

Quando Peter se acalma, Jerry pergunta a ele se quer ouvir realmente o que aconteceu no zoológico, e a peça inicia seu caminho até seu desfecho trágico.

JERRY: Agora eu vou te apresentar ao que aconteceu no zoológico; mas primeiro eu devo te contar o porquê eu fui ao zoológico. Fui ao zoológico para descobrir mais sobre o modo como as pessoas existem com os animais, e o modo como os animais existem mutuamente, e com as pessoas também. Provavelmente não é um teste justo, pensando bem, todos separados por barras de todo o resto, os animais, pela maioria, uns dos outros, e sempre as pessoas dos animais. Mas, se isso é um zoológico, é como tem que ser. *(Ele empurra PETER pelo braço)* Mexa-se.

PETER *(Amigavelmente)* Desculpe, você não tem bastante espaço? *(Ele se desloca um pouco)*

JERRY *(Sorrindo levemente)* Bem, todos os animais estão lá, e todas as pessoas estão lá, e é domingo e todas as crianças estão lá também. *(Ele empurra PETER pelo braço)* Mexa-se.

PETER *(Pacientemente, ainda amigavelmente)*: Tudo bem.

(Ele se mexe um pouco mais, e JERRY tem todo o espaço que poderia precisar).

JERRY: É um dia quente, então todo o fedor está lá também, e todos os vendedores de balão, e todos os vendedores de sorvete, e todas as focas estão latindo, e todos os pássaros estão gritando. *(Empurra mais forte PETER)* Mexa-se!

PETER *(Começando a se irritar)* Olha aqui, você tem mais espaço do que precisa! *(Mas ele se desloca mais, e agora está completamente agarrado a uma das extremidades do banco).*¹⁶⁰

Jerry progressivamente conta o que aconteceu no zoológico, enquanto pretende provocar algum tipo de reação em Peter, socando-o insistentemente o tempo todo, expulsando-o do seu banco de parque. Para provocá-lo, Jerry investe sobre a guarda do banco, instigando Peter a não desistir de algo “tão precioso”, sua jaula particular de todo domingo ensolarado, onde ele se senta e isola-se do mundo, como um animal preso em uma jaula. É curioso notar que se o banco do parque for posto verticalmente ao invés de horizontalmente, que é sua posição natural, ele nos traz uma analogia direta com barras, como, por exemplo, de uma cadeia ou de uma jaula. O banco, portanto, serve ou transmite a Peter um senso de autoproteção, como também o protege e o afasta da indiferença das pessoas, já que se senta

¹⁵⁹ ALBEE, op. cit., p. 48.

¹⁶⁰ Albee, op. cit., p. 49-50.

em uma região isolada do parque e tem o banco apenas para si próprio, uma jaula só sua. “O banco é tanto prisão como proteção, um signo do seu *status quo*, uma fixação”¹⁶¹. Contudo, há um banco posicionado à esquerda que permanece vazio durante toda a encenação, simbolizando o vazio, o absurdo e a angústia existencial do homem contemporâneo.

[...] O cenário do parque permite a Albee tornar física a cilada dos indivíduos de origens muito diferentes. Na descrição de um dos espaços do parque, Jerry se refere à área de caça gay, em que os homens se encontram nos arbustos ou nas árvores, aprisionados pelo estigma social, enquanto na outra extremidade do parque, e sob os espectros da respeitabilidade, Peter está igualmente preso em uma armadilha. Embora não seja do parque, Peter, entretanto, como os gays, está aprisionado lá. Vestido em seu uniforme de capitalista imaculado, “ele usa *tweeds* [...] e carrega óculos de aro de tartaruga,” trajado com barras/listras/modelos cercados.¹⁶²

Jerry ofende Peter, chamando-o de vegetal e, desse modo, as personagens começam a discutir em um crescendo na disputa pela posse do banco.

PETER (*Sua fúria e autoconsciência apoderaram-se dele*) Não importa. (*Ele está quase chorando*) AFASTE-SE DO MEU BANCO!

JERRY: Por quê? No mundo, você tem tudo o que quer; você me contou sobre sua casa, sobre sua família e sobre *seu próprio* pequeno zoológico. Você tem tudo, e agora você quer este banco. É por essas coisas que os homens lutam? Diga-me, Peter, é por causa deste banco, deste ferro e desta madeira, é por sua honra? É por este objeto no mundo que você luta? Você pode pensar em algo mais absurdo?

PETER: Absurdo? Olhe, não vou falar sobre honra com você, ou mesmo tentar explicar para você. Além do mais, não é uma questão de honra, mas se fosse, você não entenderia.

JERRY (*Desdenhosamente*): Você nem mesmo sabe o que você está dizendo, sabe? Esta é provavelmente a primeira vez na sua vida que você tem algo mais tentando encarar do que trocar a caixa de areia dos seus gatos. Imbecil! Não tem nenhuma idéia, nem mesmo a mais leve sobre o que as outras pessoas *precisam*?

PETER: Ah, rapaz, ouça-me, bem, você não precisa deste banco. Com certeza.

JERRY: Sim, sim, eu preciso.¹⁶³ (*Ênfase do autor*)

Jerry, na verdade, não quer e também não precisa do banco. Como ele mesmo diz, talvez aquela seja a única vez na vida que Peter tenha que lutar ou defender algo, como, por

¹⁶¹ KOLIN, op. cit., p. 24.

¹⁶² Id., Ibid., p. 23 [...] The park setting allows Albee to physicalize the entrapment of individuals from very different backgrounds. In describing one space in the park, Jerry refers to the gay cruising area where men hide in the bushes or in the trees (43), imprisoned by social stigma, while at the other end of the park, and the spectrum of respectability, Peter is equally trapped. Although not of the park, Peter, nonetheless, like the gays, is imprisoned there. Dressed in the uniform of the indentured capitalist, “he wears tweeds [...] and carries horn-rimmed glasses,” apparel with bars/stripes/enclosure patterns.]

¹⁶³ ALBEE, op. cit., p. 55-56.

exemplo, sua honra, metaforizada na figura do banco do parque. Jerry, nesta altura da peça, instiga, portanto, Peter a lutar como homem, propondo que ele defenda-se como um homem e ao mesmo tempo defenda seu banco – ou sua dignidade.

No meio da luta, que ainda é verbal, Jerry lança uma faca aos pés de Peter incitando-o a pegá-la e enfrentá-lo em uma luta física pelo banco e por auto-respeito.

JERRY

(Avança sobre PETER, agarra-o pela gola; PETER se levanta; as suas faces quase se tocam)

Agora pegue aquela faca e lute comigo. Lute pelo seu auto-respeito, lute por aquele seu maldito banco.

PETER *(Debatendo-se)*: Não! Saia... saia de mim! So... Socorro!

JERRY *(Esbofeteia PETER a cada “lute”)*: Lute, seu anormal desgraçado; lute por aquele banco; lute por seus periquitos; lute por seus gatos, lute pelas suas duas filhas; lute pela sua mulher, lute pela sua virilidade, seu vegetalzinho patético. *(Cospe na face de PETER)* Você nem mesmo pôde dar à sua mulher um filho homem.¹⁶⁴

Peter, acuado, toma a faca firmemente para si, contudo, não ataca, mas tenta defender-se de mais um possível ataque de Jerry. Entretanto, Jerry, consciente de suas ações, atira-se sobre a faca que está nas mãos de Peter, ainda em posição de defesa.

Silêncio no palco. Jerry está empalado nas mãos de Peter. Peter grita e solta sua mão da faca, a qual fica ainda no corpo de Jerry. Este, ainda sem nenhum movimento, grita como se fosse um animal mortalmente ferido. Posteriormente, volta ao banco, que agora está vago, encarando seu “assassino”. Não despropositadamente, Peter repete a expressão “Oh meu Deus” três vezes. Isso nos faz lembrar na possível leitura tendenciosamente religiosa da peça, vendo em Peter, na verdade, São Pedro, que negara Jesus três vezes antes da crucificação. Por outro lado, Jerry é lido como Jesus Cristo, tanto pela aproximação da grafia do nome, quanto pelo ato de “salvação”. Todavia, discordamos, dessa leitura, não pela questão religiosa em si, mas pela visão de redenção que intrinsecamente está ligada a ela. Através da leitura existencialista proposta por nós, acreditamos que não há redenção nem

¹⁶⁴ ALBEE, op. cit., p. 58-59.

salvação no ato de Jerry, mas uma grande parábola da salvação às avessas proposta por Edward Albee.

No último momento da peça, Jerry já desfalecendo, agradece imensamente a Peter pelo seu ato, não tendo deixado-o no parque sozinho e pelo fato de ter ouvido a história do zoológico, dizendo: “Eu vim até você e você me confortou, caro Peter”¹⁶⁵. Peter começa a chorar. Jerry aconselha Peter a se retirar, já que lutou, mas perdeu seu banco, ficando impossibilitado de voltar ali mais vezes, pois foi espoliado. Porém, mesmo tendo perdido a “propriedade” sobre o banco, Jerry não o considera mais um vegetal, pois acabara de defender sua honra na disputa pelo banco, que como dissemos anteriormente, metaforiza a honra de Peter. Antes que alguém possa vê-lo, limpa as digitais da faca com um lenço, pega seu livro que está ao lado do banco de Jerry e sai de cena, ao passo que Jerry fecha os olhos enquanto emite a sentença “Oh meu Deus” com mistura de desdém e súplica, morrendo ao final da peça.

Jerry é o transeunte livre que critica a indiferença e o *status quo*. Estar encarcerado nas jaulas sociais é estar condenado a uma prisão, ou como os existencialistas entendem: estamos condenados a viver, portanto, presos à essa vida e não a uma outra que se considere melhor.

Ele tem seu próprio zoológico, sua fauna humana que são seus vizinhos: a pessoa que ele nunca viu, a família de porto-riquenhos, seu vizinho negro travesti, a pessoa que sempre chora, e sua senhoria com seu cachorro. Jerry, portanto, não precisa ir ao Central Park para vivenciar as experiências de um mundo absurdo e privado de sentido. Na sua pensão, consegue experimentar sentimentos como a dor, a solidão, o preconceito, o isolamento, sua angústia metafísica ou existencial ou a necessidade de comunicação com algo “vivo”. O diálogo ou a possibilidade de se comunicar, de interagir com a vida é a forma que encontra

¹⁶⁵ Id, Ibid., p. 61.

para preencher o vazio de sua existência, já que o ato de falar é sua única forma de estabelecer contato. Algo que é paradoxal em Jerry é que, ao mesmo tempo em que ele parece ter a necessidade de fixar-se, de ter sua própria “jaulinha”, ele vive uma eterna transitoriedade, já que não há nada que o prenda em nenhum lugar. Peter, em sentido oposto, tem seu zoológico pessoal, sua fauna é representada pela família e pelos seus animais de estimação, contudo, sob a falsa ilusão de que tudo está perfeito, não vivencia, não experimenta as mesmas sensações de Jerry que, ao abordá-lo, quer que aquele tome consciência da existência desses sentimentos e saia de seu estado de indiferença e letargia ao qual estava encarcerado em relação aos indivíduos. Jerry o provoca com suas histórias, esbofeteia-o e cospe em sua face, motivando uma reação. Por último, toma-lhe o banco, e por intermédio de sua morte, por conseguinte, retira-lhe sua sensação de conforto e segurança, mostrando que, **através da morte, há a possibilidade de se tentar entender e mostrar o sentido da existência, da vida e da natureza humana.**(*Grifo nosso*)

(...) *The Zoo Story* cria a dialética através da aparentemente oposição de pólos dos personagens, da geografia, de ficcionalidades, e mesmo de aparatos – Jerry contra Peter; a pensão contra o Central Park; animal contra homem; liberdade contra prisão; obediência contra confrontação.¹⁶⁶

Jerry sente-se em um mundo absurdo: as pessoas não se comunicam nem se relacionam de maneira plena Deus, como ele mesmo diz, é indiferente a todos nós, e ele não tem respostas para suas angústias metafísicas. O que resta a Jerry fazer é jogar-se ao mundo, como ele próprio um dia foi “condenado a viver” em um mundo onde só a perguntas, mas não soluções. Ele aceita essa verdade e a assume, tendo plena consciência da miséria humana e do absurdo da falta de propósito na vida. Como Sísifo fizera, ele encara a dura realidade com lucidez.

¹⁶⁶ KOLIN, op. cit., p. 18. [(...) *The Zoo Story* creates a dialectic through the seemingly polar opposites of character, geography, fictionalities, and even props – Jerry versus Peter; the rooming-house versus Central Park; animal versus man; freedom versus imprisonment; conformity versus confrontation.]

Sendo um herói ou um personagem absurdo, tem pleno conhecimento da existência, tem sua definição de vida e de mundo, pois percebeu o sentido da vida: não há sentido. Contudo, dizer que a vida é desprovida de algum significado concreto, não significa que ela não deva ser vivida, afirmando uma atração para o nada. E é isso que Jerry faz, ou seja, ele entende o absurdo das convenções sociais, do absurdo da vida humana, mas continua com sua capacidade reflexiva e consciente frente ao estado de coisas do mundo desprovido de sentido, ou considerado absurdo. Já Peter, privado da capacidade reflexiva pela sua existência cotidiana ou tolhido pela moral de rebanho, está em processo de mutação de aprendizado, portanto, é necessário passar o “bastão” a ele para que se desprenda dos valores e da moral burguesa. Jerry não tem nada que o retenha a esse mundo, ele é órfão, não tem emprego, não ama ninguém. Peter, ao contrário, está preso pelas amarras sociais: sua família, sua esposa, sua filhas, seu emprego, a sociedade.

Jerry e Peter devem ser personagens representando homens singularmente considerados em seus mundos, devemos, assim, considerá-los como indivíduos através de suas subjetividades através da manifestação dos seus desejos, experiências e angústias. Jerry é o ente/ser que se questiona sobre sua existência que, aparentemente é incompleta, já que como exemplar humano é também o único ser que tem consciência da sua existência, da sua vida e da sua morte. Carregado de símbolos de clausura e aprisionamento, como por exemplo: gaiolas; quarto; pensão; cofre; *tweeds*; óculos e sua armação; porta-retratos; as costelas do cão, prisão, *The Zoo Story* apresenta o homem, e por correspondência, Jerry e Peter, condenados a viver. A vida, entretanto, acaba por se tornar uma prisão, uma jaula, ou um zoológico onde o exercício da liberdade é cerceado pela existência dos outros, de valores e de uma moral social.

Como dissemos anteriormente, há um paradoxo instaurado aqui, já que Jerry se mata pelas mãos do outro, encontrando, dessa forma, uma saída existencial para o seu suicídio

pela outra personagem. É como se Jerry encontrasse a mediação ou a conciliação existencial entre a falta de sentido na vida – que levaria ao suicídio – e a condenação a viver por meio da tomada de consciência – como Sísifo faz. Por isso, interpretamos que não é um suicídio *stricto sensu*, pois a morte em Camus, não é uma morte simples e Jerry acaba por desprezar esta opção. Contudo, escolhendo através de sua liberdade uma morte voluntária, opta por morrer não pelo seu ato, mas morrer através do ato do outro, sem se suicidar.

3. 2 – O suicídio e o absurdo

Escrito como forma de refletir sobre a questão do absurdo e da revolta, como já foi dito anteriormente, *O mito de Sísifo* (1942) centra-se no que Albert Camus chama de o “principal problema filosófico” que para ele é a questão do suicídio relacionado à busca de sentido para a vida. Assim, a busca de um significado para nossa existência acarretaria a atração para a morte, já que o homem se sentiria um estrangeiro fora de seu próprio universo, e sem uma significação mais concreta ou palpável a vida não valeria a pena ser vivida. Camus afirma que o fato de começar a refletir sobre a falta de compreensão da vida, ou seja, a ponderação sobre esse fator, levaria o homem a buscar a lucidez frente à incompreensão do mundo e as dificuldades da vida.

A angústia é, sem dúvida, uma elevação racional. Ela indica uma vivência intensamente humana porque mostra a realização de um possível humano: a indagação. O homem é um ser que pode indagar e, se assim nos jogamos no campo do que nos contraria, ganhamos em valor. Se a existência banal do que não indaga desconhece a angústia, não realiza os verdadeiros

valores humanos que estão na lucidez. Pela angústia acedemos à humanidade autêntica e, inclusive, nos sobrepomos ao trágico que testemunhamos.¹⁶⁷

Todavia, a possibilidade da morte sempre estaria lá espreitando o homem, como uma das possibilidades de resolução para o absurdo.

A primeira questão filosófica que realmente tem algum valor para o autor é a pergunta se a vida vale a pena ser vivida, pois se trata de um questionamento humanístico, ou seja, deve ser compreendido e válido para todos os homens, já que, em si, trata-se de uma preocupação coletiva e não apenas individual. O que está sendo preservado, poderíamos dizer que é a revolta que é compartilhada com outros homens, já que quem está sendo defendido é o bem do próprio homem.

Toda revolta é impregnada de humanismo. A sensibilidade revoltada não é individualista: a revolta é a afirmação da condição humana. O ôntico da sensibilidade faz com que eu não seja contra o que me oprime, mas contra o que oprime o homem. A revolta é a afirmação da condição humana no mundo que pode proporcionar felicidade.

Estar ao lado do homem é estar contra o que mata e o que faz ficar só. Se a consciência de um mesmo destino nos aproxima, a ação nos une.¹⁶⁸

O homem deve, assim, ser singularmente considerado porque ele representa o concreto, o homem real e palpável em seu aqui e agora, e não mais uma abstração ou um conceito, como nas filosofias essencialistas. Desse modo, o homem simboliza sua própria coletividade, já que o bem máximo que se quer alcançar, através de uma possível atitude altruísta, é a transformação igualitária do mundo em que ele está inserido.

Assim, como diria Sartre “o ato individual envolve toda a humanidade”, já que dotado de escolhas, o homem seria senhor do seu próprio destino. Em *The Zoo Story*, o suicídio de Jerry envolve toda a humanidade, no sentido que, matando-se pelas mãos do outro,

¹⁶⁷ GUIMARÃES, Carlos Eduardo. **As dimensões do homem**: mundo, absurdo, revolta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971, p. 52.

¹⁶⁸ GUIMARÃES, op. cit., p. 38.

como exercício último de sua liberdade¹⁶⁹ como ser humano, Jerry estaria convocando toda as pessoas a lutarem contra o mundo absurdo.

O problema da “liberdade em si” não tem sentido. Porque está ligado de uma outra maneira ao problema de Deus. Saber se o homem é livre exige saber se ele pode ter um amo. A absurdidade particular deste problema é que a própria noção que possibilita o problema da liberdade lhe retira, ao mesmo tempo, todo o seu sentido. Porque diante de Deus, mais que um problema de liberdade, há um problema do mal. A alternativa é conhecida: ou não somos livres e o responsável pelo mal é Deus todo-poderoso, ou somos livres e responsáveis, mas Deus não é todo-poderoso.¹⁷⁰

O suicídio de Jerry não é um ato cristão pelo fato de que a personagem não quer salvar os homens do caos. Consciente, ele pondera sobre o sentido da vida e quer transmitir essa mensagem para Peter. Contudo, os “ensinamentos” do transeunte não são purificadores, mas sim funcionam como um “despertar” do estado de letargia de Peter, e por extensão, de toda a humanidade. Seu ato individual engajaria os seres humanos a enfrentar a complacência de uma vida moderna tomada pela automatização das ações. Devemos entender que, para o cristão, não deve haver o suicídio, pois a morte deve vir naturalmente como se ordenada por Deus. Um outro aspecto é que, no cristianismo, há a esperança de uma vida melhor que se deva merecer em outro plano material. Todavia, o existencialista entende o suicídio como uma opção, contudo, não é defensável. Entretanto, se para ele Deus ou outra força suprema não existe, pelo uso da sua liberdade pode optar em acabar com sua vida.

[...]Mas quantos expectadores verão o significado e a transcendência da morte de Jerry que Peter conseqüentemente aceita? A morte de Jerry é pretendida como uma catarse para os condescendentes, uma mensagem de despertar para o envolvimento na vida – nossa e dos outros. Ironicamente, Jerry desapossa Peter de seu banco e o transforma de um conformista respeitável em um “transeunte permanente”. Em uma entrevista de 1984, Albee afirmou que “Peter não vai ser mais capaz de ser a mesma pessoa novamente.”¹⁷¹

¹⁶⁹ Para Sartre, o fato de Deus não existir, implicaria o que ele chama de liberdade, ou seja, a ausência de valores e imposições que são exigidas do homem e que acabam por legitimar seus atos. Ver SARTRE, Jean-Paul. **O Existencialismo é um Humanismo**. 3. ed.. Tradução e notas Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença, 1970, p. 15.

¹⁷⁰ CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 2. ed. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 67-68.

¹⁷¹ KOLIN, op. cit., p. 24. [But how many viewers will see the meaning and transcendence of Jerry’s death that Peter eventually accepts? Jerry’s death is intended as a catharsis for the complacent, a wake up message to get involved in life – ours and others. Ironically, Jerry evicts Peter from his bench and transform him from the

Contudo, Camus afirma que negar que a vida não tenha sentido ou significação não quer dizer que ela precisa ser negada, acarretando, desse modo uma solução mais rápida, prática e fácil para a vida (a morte casual ou o suicídio deliberado), pois viver, segundo o autor, não é fácil. Muitas vezes nos acostumamos com os hábitos cotidianos e assim, esquecemos de refletir sobre a verdadeira significação de nossa existência, contudo, isto é um fato que sempre atormentará o homem, mas tal pergunta nunca terá uma resposta satisfatória neste plano físico.

O filósofo sabe da morte e da dor. Sabe dos limites humanos, porém, vendo que alguns são impossíveis de superação e outros, apenas difíceis, não esmorece. A luta é sua. Procura amenizar a dor, se não pode eliminá-la, e não aceita os limites intransponíveis, mesmo sabendo que de nada adiantará sua rebelião. Mas está sempre ao lado dos homens. Não aceita e nem procura compreender a morte. Enquanto filósofo, ele é o grande mal feito ao homem.

Não é papel da filosofia justificar a realidade. Seu verdadeiro papel é ampliar o real para o homem. É isto que o pensador deve ter por objetivo. Conhecer o possível para atualizá-lo. Mas não aceitando de antemão os limites impostos.¹⁷²

Desse modo, como o próprio mito de Sísifo, o homem se vê diante da indagação da existência em um universo onde apenas percebe a finitude da vida e a certeza do efêmero, já que é o único ser dotado da capacidade de perceber sua existência. Não encontrando sentido, ou seja, toda a realidade é absurda, ter-se-ia duas saídas que são, a alienação para a esperança ou o salto em direção ao nada. A atração para a morte busca resolução para o castigo dos deuses, ou seja, a própria vida, assim, as respostas para as indagações existenciais estariam no suicídio. Contudo, poder-se-ia agir de modo oposto, como Sísifo faz: resolve enfrentar o absurdo do seu castigo ou, metaforizado na figura humana, encarando a sua vida lucidamente frente ao mundo e aos símbolos metafísicos e transcendentais que, em sentido

respectable conformist into a “permanent transient”. In a 1984 interview, Albee maintained that “Peter is not to going to be able the same person again.”]

¹⁷² GUIMARÃES, op. cit., 15-16.

negativo, não mandam respostas, são apenas silenciosos na sua complacência ou, simplesmente, agem indiferentemente em relação ao sofrimento do homem.

[...] *A priori*, e invertendo os termos do problema, parece que você se mata ou não se mata, só há duas soluções filosóficas, a do sim e a do não. Seria fácil demais. Mas temos que pensar naqueles que não param de interrogar sem chegar a nenhuma conclusão. E não estou ironizando: trata-se da maioria. Vejo também que aqueles que respondem que *não*, agem como se pensassem que *sim*. Na verdade, se aceitarmos o critério nietzschiano, eles pensam sim de uma maneira ou de outra. *Aqueles que se suicidam, pelo contrário, costumam ter certeza do sentido da vida*. Tais constatações são constantes.¹⁷³ (*Grifo nosso*)

Camus, portanto, para tecer seus comentários parte do conhecimento do homem na prática, ou seja, ele trabalha a questão do absurdo tendo como ponto inicial o ser humano singularmente considerado, como os existencialistas fazem, já que não parte do conceito de homem, mas do homem concreto, aquele que, no dia-a-dia, vive um cotidiano baseado na repetição das mesmas tarefas, de onde surgem às indagações sobre a inutilidade de muitas delas e sobre o significado da existência humana. Contudo, indiretamente o autor afirma que as religiões têm um papel preponderante no que se refere à oposição à morte, já que o papel delas é nos dar uma esperança ou um alívio metafísico, prometendo-nos a felicidade completa em um outro plano existencial e espiritual. Desse modo, apresentar-nos-iam uma falsa aparência de sentido na vida, pois, de acordo com nossa conduta no plano terrestre, poderíamos merecer uma outra vida melhor que essa.

É importante notar que a morte, segundo os padrões morais, sociais e religiosos estabelecidos pelo consenso humano, é algo que *nunca* poderá ser deliberadamente conquistado, ou seja, o homem foi jogado nesse plano físico e deverá esperar “sua hora”. No entanto, os existencialistas entendem que podemos exercer nossa liberdade, algo que caracterizaria a formação da personalidade humana ao longo da vida. Portanto, para a visão existencial, que recusa Deus, podemos desempenhar nossa vontade própria sem necessitar de

¹⁷³ CAMUS, op. cit., p. 20-21.

uma autorização de um ser supremo. Obviamente, o cristianismo se opõe totalmente a essa visão.

No contexto da peça, Jerry parece exercer até o fim sua capacidade reflexiva e sua liberdade como ser humano, já que através de suas escolhas assedia Peter e o envolve em seu projeto futuro, ou seja, “o homem será antes de mais nada o que tiver projetado ser”¹⁷⁴. Lembremos que desde o início da peça, Jerry anuncia a Peter que ele verá algo à noite na televisão, ou lerá no dia seguinte nos jornais. Percebemos, assim, que a partir do momento em que Jerry sai de seu quarto em direção ao zoológico, tudo está premeditado desde o princípio.

Camus acha irônica a questão da morte, já que nunca a experimentamos, a não ser por intermédio da morte de outrem.

[...] O que me interessa, repito, não são tanto as descobertas absurdas. São suas conseqüências. Se estamos certos desses fatos, o que será preciso concluir, até onde chegar para não eludir nada? *Será preciso morrer voluntariamente, ou pode-se ter esperança apesar de tudo?* Antes é necessário efetuar o mesmo levantamento rápido no plano da inteligência.¹⁷⁵
(*Grifo nosso*)

Camus diz que, segundo Heidegger, a angústia é a pedra no sapato do homem em eterna busca pela lucidez. Já Jaspers diz que devemos perder a ingenuidade para perceber o jogo mortal das aparências, pois “neste mundo devastado onde foi demonstrada a impossibilidade de conhecer, onde o nada parece ser a única realidade e o desespero sem remédio, a única atitude, ele (Jaspers) tenta encontrar o fio de Ariadne que conduz aos segredos divinos”¹⁷⁶.

Camus nos parece transmitir a idéia de que para filósofos como Heidegger, Kierkegaard, Chestov e Husserl – ligados ao pensamento sobre a existência humana – não há espaço para a esperança nesta existência humana. A razão não é capaz de explicar satisfatoriamente as verdades mundanas, já que não encontra respostas, mas apenas

¹⁷⁴ SARTRE, op. cit., p. 12.

¹⁷⁵ CAMUS, op. cit., p. 30.

¹⁷⁶ CAMUS, op. cit., p. 38.

contradições entre o mundo e a capacidade racional humana de poder interpretá-lo de maneira segura. Contudo, é necessário manter a lucidez frente ao mundo caótico e sem sentido onde se vive. Desse modo, desenvolver-se-ia, no homem, uma resposta direta ao sentimento de absurdo, angústia existencial ou náusea que poderia levar ao suicídio. O mundo, não respondendo a esses questionamentos sobre a natureza e o sentido da vida, viraria, dessa forma, as costas para as perguntas essenciais dos homens. Todavia, a existência do sentimento de absurdo decorreria daqui: a presença do irracional, já que não é possível compreender coerentemente a realidade, a nostalgia humana de algo que faz sentido, ou que em um determinado momento da nossa existência foi unitário, acabam com a lógica da existência e revelam a sensação de absurdo que, de certa forma, estava adormecida.

[...] Se considero verdadeiro esse absurdo que rege minhas relações com a vida, se me deixo penetrar pelo sentimento que me invade diante do espetáculo do mundo, pela clarividência que me impõe a busca de uma ciência, devo sacrificar tudo a tais certezas e encará-las de frente para poder mantê-las. Sobretudo, devo pautar nela minha conduta e perseguí-las em todas as suas conseqüências.¹⁷⁷

Camus diz que o absurdo sempre nascerá de uma confrontação, ou seja, “da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a espera”¹⁷⁸. Nascido desse divórcio ou dessa separação entre o racional e o irracional, ou do harmônico e o desarmônico, o término do sentimento de absurdo e do próprio absurdo estaria no fim de tudo: a própria morte, e desse modo, o suicídio entraria como uma das opções.

A partir do momento em que o homem se torna consciente do absurdo, ele não consegue se desvencilhar dele. Desse modo, as pessoas se utilizam uma das maiores falácias empiristas: a fé nas religiões e a existência em um ser transcendente, pois como Camus afirma, as pessoas só se direcionam a Deus para buscar o impossível, pois o concreto e o palpável estariam ao alcance humano.

¹⁷⁷ Id., Ibid., p. 35.

¹⁷⁸ CAMUS, op. cit., p. 44.

[...] O homem absurdo, pelo contrário, não realiza esse nivelamento. Ele reconhece a luta, não despreza em absoluto a razão e admite o irracional. Recobre assim com o olhar todos os dados da experiência está pouco disposto a saltar antes de saber. Ele só sabe que, nessa consciência atenta, já não há lugar para a esperança.¹⁷⁹

“Mas, para o cristão, a morte não é de modo algum o fim de tudo, ela implica infinitamente mais esperança que a vida comporta para nós, mesmo transbordando de saúde e força”.¹⁸⁰

Camus afirma que, à sua maneira, o suicídio poderia resolver o problema do absurdo, já que tal sentimento atrairia o homem para a sua própria morte. Contudo, o autor afirma que o absurdo não pode ser resolvido, mesmo através da morte. Revoltar-se contra os deuses ou os seres metafísicos traz consciência aos seres humanos, já que a revolta dá valor à vida, ou seja, a não resolução do absurdo é o que faz a vida valer a pena ser vivida, mesmo que desprovida de sentido e de significado. Jerry parece agir dessa maneira: percebe que a vida não tem razão de ser e Deus é indiferente, contudo sua lucidez e revolta fazem com que ele encare o absurdo.

Para as filosofias existenciais, as religiões serviriam como um tipo amortecimento da consciência crítica humana, já que a fé em um símbolo transcendente, ou até mesmo em uma instituição, como a Igreja, serviria como instrumento de controle ideológico, físico, moral e social das pessoas. As religiões enfraqueceriam o ser humano na medida em que livram o ser humano do peso da sua própria existência, mas é necessário que o homem cumpra o dever de carregá-la por si próprio.

Ainda segundo Camus, o absurdo forneceria ao homem a liberdade de ação, de escolha e a determinação de metas que fazem o homem crer na possibilidade de um amanhã ou de um futuro possível, ou seja, na liberdade há duas possibilidades, ou seja, a morte ou uma existência sem esperança, crente da não significação da existência.

¹⁷⁹ Id., Ibid., p. 50-51.

¹⁸⁰ Kierkegaard *apud* CAMUS, op. cit., p. 53.

Para Sísifo e, no nosso caso, para Jerry não há esperança de superação do tormento da consciência, do castigo dos deuses ou de uma redenção espreitando o homem, há apenas a constatação do absurdo, uma resposta decididamente negativa em relação à condição humana e a aceitação de que a vida não faz sentido, mas os homens, como coletividade, nunca devem perder a lucidez frente a esse destino.

A consciência dá grandeza à revolta. Enfrentar uma realidade que oprime, sabendo que não poderá alcançar a vitória é grandioso. É a própria medida do valor do homem. Saber-se finito e viver. Ter pela consciência do sem-sentido e viver. Limitar-se ao relativo e abandonar o absoluto, agir, lutar, empenhar-se sem nada esperar de definitivo e sem ao menos perguntar para que. Assim é o homem, e assim pode orgulhar-se de sua condição. Vivendo, despreza uma criação que não é sua medida. O que derrota faz ao mesmo tempo sua vitória.¹⁸¹

3.3 – A paródia da redenção

A última parte de nossa dissertação tem por intuito fazer uma incursão sobre a perspectiva paródica da peça, na medida em que ela serve como elemento que vai contra uma provável leitura cristã que subjaz *The Zoo Story*. Concebemos uma tensão irônica tanto na recorrência dos elementos caros à liturgia religiosa utilizada por Jerry, como por exemplo, na página 45 da peça, a expressão *Amém*, quanto nas palavras proféticas proferidas por ele. Não podemos esquecer que é freqüente a leitura tendenciosa e associativa¹⁸² das personagens de Jerry como Jesus Cristo, enquanto Peter seria a personificação do apóstolo Pedro que o teria negado três vezes antes de sua crucificação. Esse tipo de interpretação dar-se-ia tanto em relação ao ato de negação – Peter metaforicamente “nega” Jerry durante toda a peça, não

¹⁸¹ GUIMARÃES, op. cit., p. 60.

¹⁸² Ver, por exemplo, o artigo de DEBUSSCHER, Gilbert. *The Playwright in the Making*. In: KOLIN, Philip C. & DAVIS, J. Madison. *Critical Essays on Edward Albee*. Boston: G. K. Hall & Co., 1986, p. 74-80.

admitindo seus “ensinamentos” - quanto em referência ao ato deliberado de Jerry que se suicida, como um ato “redentor”, ou o próprio simulacro da crucificação do Senhor morto na cruz. Desse modo, a leitura existencialista sustentaria nossa argumentação, já que em um dos momentos nevrálgicos da peça, Jerry parece dar as pistas cabais contra esta leitura cristã do seu ato: há um Deus indiferente que nos olha, mas que não se compadece, apenas permanece em seu silêncio frente à dor humana neste plano físico.

Contudo, não pretendemos fazer uma leitura minuciosa de *The Zoo Story* sob uma perspectiva paródica. A paródia aqui se torna ferramenta na medida em que auxilia nossa argumentação sobre a perspectiva filosófica do suicídio de Jerry como um ato não redentor e da figura apática de Deus.

Para podermos fazer esse tipo de incurso, partimos, primeiramente, de três elementos textuais presentes na peça: a grande recorrência de termos ligados à liturgia e aos universos religioso e sagrado; a história de Jerry e o cachorro que funciona como uma fábula ou, neste contexto, uma parábola religiosa e, por último, antes de contar a história do cão, Jerry se direciona a Peter como se contasse uma historinha infantil que tem, ao seu final, um conteúdo moral. Peter deve ouvir e prestar muita atenção ao relato de Jerry, como um adulto que quer transmitir, ao final de uma história, uma mensagem para uma criança.

Os três elementos expostos acima reforçam a idéia que pretendemos defender aqui: Jerry, através de seu discurso e do uso repetitivo de expressões de cunho religioso, promove uma alegoria paródica em relação ao seu gesto final, já que, ao nosso ver, e Albee em seu texto corrobora essa visão, Deus é indiferente. O ato final deliberado de Jerry comprova, afinal, que não há uma redenção, seu ato não é libertador nem redentor do pecado ou da indiferença dos seres humanos, como poderíamos pensar no caso da ligação desse personagem a Jesus Cristo. Contudo, Deus parece permanecer indiferente em seu silêncio absoluto.

Ao longo da peça somos expostos à recorrência de vários elementos, palavras e expressões que nos remetem ao universo religioso, principalmente o de base cristã católica. Peter, no início da peça, está lendo seu livro em uma tarde de domingo, dia especial na mitologia cristã, pois se refere ao dia em Deus teria descansado após criar o mundo em seis dias. Há o uso de expressões de cunho religioso ou ritualístico como, por exemplo, *offering* (*oferenda*) quando Jerry alimenta o cão; a palavra *Amém* no final de seu relato; ou as duas vezes em que *So be it!* (*Assim seja!*) aparece na peça, em especial, no momento em que Jerry, decidido, joga-se sobre a faca empunhada por Peter. Em outros momentos, temos a utilização de imagem de São Francisco de Assis, quando Jerry diz que até os animais eram indiferentes a ele, ao contrário do que acontecia com o santo. O uso da expressão *Oh my God* (*Oh meu Deus*), repetida por Peter em dois períodos subseqüentes: em uma das falas ele repete a expressão três vezes em uma mesma frase – que por sinal teriam sido o número de vezes que Pedro negara Cristo – e em outro momento, ele usa *Oh my God* em uma frase e, posteriormente, repete-a por mais duas vezes, totalizando novamente o número de três vezes a utilização da expressão. Que, por sinal, é a última fala da peça proferida por Jerry. Um outro aspecto nesse sentido é a figura do cachorro da senhoria, que é descrito como um animal com chagas, representando uma verdadeira besta bíblica que, com sua dona, formariam a dupla de porteiros guardiões da entrada do próprio inferno.

Contudo, o que sustentaria, ao nosso ver, essa leitura não redentora do suicídio de Jerry está na parte final de sua história sobre o cachorro. A personagem parece entender a existência dos sentimentos humanos, principalmente, um tipo de angústia existencial ou metafísica, na medida em que as pessoas parecem estar abandonadas neste mundo sem uma esperança ou uma entidade metafísica ou transcendental que possa nos transmitir alguma segurança, conforto ou sentido na vida.

Assim, condenados a viver e abandonados nesse plano à nossa própria sorte, seríamos obrigados a estabelecer, portanto, contato com alguma forma de vida para que nos sintamos vivos. A fala totalmente absurda, *nonsense*, desesperada e ácida de Jerry rompe com o discurso lógico e racional, evidenciando a falta de sentido e propósito das ações cotidianas que levam ao automatismo. Sua fala serve como um soco no estômago para os pregadores de um moralismo religioso, na medida em que, a personagem parece recusar qualquer forma de fuga nas figuras religiosas “criadas” para nos dar qualquer tipo de significação ou alívio metafísico neste mundo caótico.

(PETER parece estar hipnotizado)

É apenas ... é apenas ... (*JERRY agora está anormalmente tenso*) ... é apenas se você não pode lidar com as pessoas, você tem que começar de algum lugar. COM OS ANIMAIS! (*Mais rápido agora, e como um conspirador*) Você não vê? Uma pessoa tem que ter alguma forma de lidar com ALGO. Se não com as pessoas ... se não com as pessoas... ALGUMA COISA. Com uma cama, com uma barata, com um espelho ... não, é muito difícil, é um dos últimos passos. Com uma barata, com um ... com um ... com um tapete, um rolo de papel higiênico ... não, isto também não ... aquele espelho também; sempre com cuidado. Você percebe como é difícil encontrar as coisas? Com uma esquina, e também muitas luzes, todas as cores refletindo nas ruas escorregadias ... com uma nuvem de fumaça, uma nuvem ... de fumaça ... com ... com um baralho pornográfico, com um cofre ... SEM FECHADURA ... com amor, com vômito, com choro, com fúria porque as moças bonitas não são bonitas, que fazem dinheiro com seu corpo que é um ato de amor e eu posso prová-lo, com um grito porque você está vivo; por Deus. Que tal isso? POR DEUS QUE É UMA BICHA PRETA QUE USA QUIMONO QUE TIRA SUAS SOBRANCELHAS, QUE É UMA MULHER QUE CHORA COM DETERMINAÇÃO ATRÁS DE SUA PORTA ...por Deus que, eu te digo, virou suas costas sobre todas as coisas algum tempo atrás ... por ... algum dia, com as pessoas. (*JERRY suspira a próxima palavra pesadamente*) As pessoas. Com uma idéia, uma concepção. E onde melhor, onde melhor nesta humilhante desculpa para uma prisão, onde melhor para se comunicar com uma pessoa só, uma de idéia e de mente simples do que no corredor de entrada? Onde? Seria UM COMEÇO? Onde melhor para se fazer um começo ... para entender e apenas possivelmente ser entendido ... um início de um entendimento, do que ...

(Aqui JERRY parece cair quase que em uma exaustão bizarra)

... do que com UM CACHORRO. Apenas isso; um cachorro.

*(Aqui há um silêncio que pode ser prolongado por um momento ou não; então JERRY cansativamente termina sua história)*¹⁸³

¹⁸³ ALBEE, op. cit., p. 42-43.

Através da paródia aos textos bíblicos de fundo moral, Jerry quer transmitir uma reflexão sobre a relação dos seres humanos com os símbolos metafísicos e com os subterfúgios espirituais, no nosso caso, a figura de Deus. Assim, através da ironia como “a principal estratégia retórica utilizada pelo gênero [paródico]”¹⁸⁴, o texto parodiado funcionaria como um meio para despertar a consciência crítica para quem assiste ou lê a peça. A utilização da paródia, como dissimulação da verdade, ocorreria através da dessacralização do discurso litúrgico e da visão cristã de um Deus onipotente e, especialmente, onipresente, algo que, para Jerry, não seria verdade. Quando o cachorro está doente, algo causado pela carne envenenada com a qual Jerry o alimentara, a senhoria pede a Jerry que ore pelo cão. Contudo, a personagem não sabe como fazê-lo, dizendo a ela que não sabe rezar. Todavia mentaliza que se soubesse realizar tal ato, preferia dedicar às outras pessoas da pensão que, como ele, também estão abandonadas à própria sorte. Assim, entendemos que Jerry não tem fé e é um tipo de “transeunte ateu”, na medida em que ele parece não acreditar na solução dos problemas humanos pela oração, ou na figura da divindade.

Vamos nos lembrar aqui que a visão existencialista da vida como uma armadilha não é realmente muito diferente do conceito dos puritanos mais antigos do mundo como um vale de lágrimas, talvez, com uma mais restrita liberdade de escolha, do que os existencialistas nos oferecem. Se então nós rejeitamos a visão de Deus apresentada em *The Zoo Story*, aquela à qual Jerry é levado em desespero, nós não devemos necessariamente concluir que Albee fala de uma posição mais ateuista que, teísta. Para as direções de palco que Albee escreveu para a última fala da peça, “Oh ... meu ... Deus” em que, com a personagem tomada de firmeza, Jerry continua seu escárnio em relação a Peter até o final – grita para a realização dessas palavras em uma “combinação de arremedo de desdém e súplica”.¹⁸⁵

¹⁸⁴ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução. Teresa L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 37-38.

¹⁸⁵ AMACHER, Richard E. Ancient Tragedy and Modern Absurdity – Classical Plot in Central Park. In: _____ **Edward Albee**. Boston: Twayne Publishers, 1982, p. 40. [Let us remember here that the Existentialist view of life as a trap is really not so very different from the older Puritan concept of the world as a vale of tears with a possibly more restricted liberty of choice, or freedom of the will, than the Existentialists offer us. If then we reject the view of God presented in *The Zoo Story*, one to which Jerry is driven in desperation, we should not necessarily conclude that Albee speaks from an atheist, rather than a theist, position. For the stage directions that Albee has written for the last speech of the play, “Oh ...my ...God” – in which, with full consistency of character, Jerry continues his derision of Peter right to the end – call for the delivery of these words in a “combination of scornful mimicry and supplication”.]

Acreditamos, assim, que o ato deliberado de Jerry não acarretaria um tipo de redenção ou salvação espiritual. O tom paródico relacionado aos elementos e imagens bíblicas e a parte final de sua história com o cachorro levar-nos-ia a entender que, para Jerry, Deus é uma entidade indiferente ao seu sofrimento e dos indivíduos que o rodeiam, ou como ele mesmo diz é “ uma bicha preta que usa quimono que arranca suas sobrancelhas, que é uma mulher que chora com determinação atrás de sua porta”¹⁸⁶. Jerry, neste sentido, está sendo existencialista e não, como poderíamos ser levados a acreditar, cristão. Dentro da cultura americana, em que a valorização do dinheiro impera, Jerry é mais um desclassificado, um *outsider*, assim, como não tem bens materiais, a não ser os poucos objetos de seu cubículo, ele, exercendo sua possibilidade de escolha, dispõe de seu dois únicos bens dotados de real valor: seu corpo e sua liberdade. Assim, ao contrário de Peter, que ainda está encarcerado pelas amarras sociais, o suicídio de Jerry pelas mãos do outro é a alternativa encontrada por ele para lutar contra o estado de letargia social, bem com uma forma de luta contra o absurdo instaurado.

Nas peças de Albee, as personagens são trazidas à beira da mudança; transformações são sugeridas, mas não concretizadas. Ele dá a impressão de achar difícil de imaginar a realidade social do mundo ao qual ele deseja restaurar as suas personagens. De fato, redenção e revelação parecem ser possibilidades com quase o mesmo potencial. Em algum grau, talvez, seja essa a origem do seu poder. O que funciona contra sua capacidade para o sentimentalismo.¹⁸⁷

Albee, a partir dessa perspectiva, utilizaria o ideário e a moral religiosa como formas de atacar as bases da sociedade norte-americana. Temos que ter em mente que as religiões, desde os primórdios, funcionam como manipuladoras da sociedade e do homem, já que através da coação, inclinam o ser humano a utilizar máscaras como forma de refrear seus

¹⁸⁶ ALBEE, op. cit., p. 42-43

¹⁸⁷ BIGSBY, C. W. E. Edward Albee: journey to apocalypse. In: **Modern American Drama – 1945-1990**. Cambridge[England]; New York: Cambridge University, 1994, p.132-133 [In Albee's plays characters are brought to the brink of change; transformations are implied but not realised. He seems to find it difficult to imagine the social reality of the world to which he wishes to restore his characters. Indeed redemption and apocalypse seem to be possibilities with almost equal potential. In some degree, perhaps, that is the source of their power. It is what works against his capacity for sentimentality.]

impulsos mais elementares, principalmente os de nível sexual, como forma de estabelecer uma determinada ordem ao mundo. A religião, dessa forma, tornar-se-ia um dos principais guias da moral e do comportamento humano.

E do lado cristão, censuram-nos por negarmos a realidade e o lado sério dos empreendimentos humanos, visto que, se suprimirmos os mandamentos de Deus e os valores inscritos na eternidade, só nos resta a estrita gratuidade, podendo assim cada qual fazer o que lhe apetece, e não podemos, pois, do seu ponto de vista, condenar os pontos de vista e os atos dos outros.¹⁸⁸

Ao quebrar com essa moral religiosa por meio do discurso paródico, o dramaturgo rompe com todas as crenças da sociedade norte-americana em valores institucionalizados, como o ideal de família que abrange o país – a imagem dos Estados Unidos como uma grande família unida, a imagem de casamento perfeito, a figura do *self made man*, do *American way of life* e os valores religiosos (protestantes) que norteiam a sociedade norte-americana. Devemos lembrar que uma das imagens mais caras ao universo bíblico-religioso é o da sagrada família. Ao desferir sua crítica indireta e desdenhosa às bases religiosas, Edward Albee atinge perspicazmente uma imagem construída através de um ideal para uma sociedade. Quebrando com os valores, o autor rompe com a lógica de que algo nesse plano material, já que além de combater o ideário religioso e, especialmente, o social, ele nos dá a possibilidade de encarar a vida sem falsas ilusões, como muitos dos personagens de suas peças são obrigados a fazer. Estão condenados a viver em um mundo onde há o absurdo: a vida não tem propósito nem significado, não há esperança transcendental em um outro plano, e o ser com o qual poderíamos, de algum modo contar, é indiferente quanto aos nossos questionamentos e sofrimento.

Os conflitos espirituais se encarnam e voltam a encontrar seu abrigo miserável e magnífico no coração do homem. Nenhum deles está resolvido. Mas todos se transfiguram. Vamos morrer, escapar pelo salto, reconstruir

¹⁸⁸ SARTRE, op. cit., p. 9.

uma casa de idéias e de formas à nossa medida? Ou, pelo contrário, vamos manter a aposta dilacerante e maravilhosa do absurdo?¹⁸⁹

Com a morte, a inexistência ou a indiferença de Deus, todos os homens estão condenados a viver essa vida lucidamente e têm de encarar de forma consciente o absurdo da existência humana, já que se deve apenas reconhecer a condição absurda. Contudo, sem o símbolo da divindade, ou seja, sem Deus todo-poderoso, onipotente e onipresente, não há valores morais supremos e socialmente instituídos. O homem, nesse contexto, é livre e deverá, exercendo sua liberdade de escolha e transformação, um meio, portanto, de se livrar da moral e dos valores institucionalizados.

Devemos nos lembrar também que, simplesmente porque Albee lida com Jerry deste modo, no trabalho de ficção, não podemos realmente fazer quaisquer conclusões muito válidas a respeito das próprias convicções pessoais e religiosas de Albee, que podem ser inteiramente diferentes daquelas de qualquer personagem em sua peça. Em resumo, devemos concluir ou que o personagem de Jerry é levemente inconsistente aqui devido às suas representações anteriores de uma divindade ineficaz e indiferente (43-44), ou que o tipo característico de Existencialismo oferecido está mais próximo da ortodoxia ou do teísmo de Marcel do que o ateísmo de Sartre a Camus. Não segue necessariamente, obviamente, que porque Jerry sente que Deus é indiferente ao sofrimento humano, ele é obrigado a assumir que Deus não existe. Entretanto, Albee poderia defender a consistência de sua caracterização de Jerry pelo argumento da indiferença ou da não existência de Deus, como da influência da afirmação final de Jerry, persiste o fato de que o efeito trágico é potencializado pela inclusão de Albee da palavra *súplica*, difícil como é para qualquer ator expressar a combinação do complexo tom de arremedo e da oração a que o autor invoca.¹⁹⁰ (*Ênfase do autor*)

¹⁸⁹ CAMUS, op. cit. p. 64.

¹⁹⁰ AMACHER, op. cit., p. 40-41. [We also must always remember that, simply because Albee treats Jerry this way in a work of fiction, we cannot really make any very valid conclusions about Albee's own personal religious convictions, which may be entirely different from those of any character in his play. In summary, we must conclude either that the character of Jerry is slightly inconsistent here, because of his earlier representations of an ineffectual or indifferent deity (42-43), or that the peculiar brand of Existentialism offered is nearer to orthodoxy or to the theism of Marcel than to the atheism of Sartre or Camus. It does not necessarily follow, of course, that because Jerry feels that God is indifferent to human suffering, he is bound to assume that God does not exist. However Albee might defend the consistency of his characterization of Jerry by arguing the indifference or the nonexistence of God and the influence of either Jerry's final statement, the fact remains that the tragic effect is heightened by Albee's inclusion of the word *supplication*, difficult as it is for any actor to express the complex tonal combination of simultaneous mimicry and prayer for which the author calls.]

Entendemos assim, que o fato de Deus não existir, mesmo não sendo um dado comprovável, é uma hipótese a ser levantada após essa leitura empreendida por nós. Contudo, por estarmos no nível hipotético, apesar de não podermos afirmar, optamos por essa leitura já que, no contexto da peça, Jerry diz que Deus pode ser qualquer um, uma bicha negra que usa quimono e que tira suas sobrancelhas com concentração budista, ou até mesmo uma mulher que chora com determinação atrás de sua porta.

IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegarmos à parte final de nossa pesquisa, acreditamos que, ao longo do corpo de nossa dissertação, tenhamos atingido nosso objetivo: tratar da análise de um aspecto da peça *The Zoo Story (A História do zoológico)* do dramaturgo norte-americano Edward Albee sob a perspectiva das lentes das filosofias existenciais pensando-se, basicamente, nos conceitos de absurdidade e de liberdade. Julgamos que, através destes dois tópicos, o autor, pôde coadunar alguns elementos relacionados ao absurdo existencial da vida moderna, bem como, dessa forma, esvaziar e desmontar a ideologia burguesa, culminando na crítica ácida e mordaz que faz contra o conceito e a ideologia do *self made man* e ao *American way of life* e,

até mesmo, às todas as formas de subterfúgio ou fuga da realidade, como as religiões e seus símbolos transcendentais que acabam por escravizar e encarcerar o homem, privando-o de exercer sua individualidade e sua liberdade.

Desde os primórdios do pensamento humano, as reflexões filosóficas proporcionaram aos pensadores ponderar, dentre tantos outros fatores, sobre os valores, a moral da sociedade, a existência humana e a consciência da morte em relação à humanidade e ao homem de forma ampla. Ao lado dos aspectos filosóficos, a literatura percorreu um caminho em que, ao invés de uma macrovisão, como a filosofia empreendia, deflagrava-se uma análise circunscrita em relação às personagens em meio às situações críticas ou, como no drama, à beira do caos.

Ao longo do caminho aqui empreendido, procuramos entrelaçar esses dois vieses: primeiramente, tivemos contato com o trabalho dramaturgico de Edward Albee, escritor americano pós década de 50; posteriormente, em vista da presença de várias recorrências que sua obra diversificada nos suscitava, investigamos a presença de alguns elementos na sua primeira peça, *The Zoo Story* (1958), como a questão do vazio existencial humano, a consciência da morte e da existência, a absurdidade e a liberdade humana. Essas primeiras noções nos levaram ao pensador Albert Camus, ao seu ensaio *O mito de Sísifo* (1942) e às filosofias existenciais do século XX, desenvolvidas no período entre guerras.

Ao tomarmos contato com esta obra de Camus, percebemos uma interligação ou uma interface entre a reflexão filosófica de base existencialista que sua obra nos suscitava e o modo como o enredo da obra dramaturgica do autor norte-americano nos instigava. Assim, pusemos em execução um possível diálogo existencialista entre *The Zoo Story* e o ensaio de Albert Camus sobre o absurdo: ambas as obras trabalham e explicitam a questão da absurdidade existencial do homem moderno, cuja reflexão sobre a efemeridade e a absurdidade da vida se tornou possível frente às agruras de um contexto pós Segunda Guerra.

Além deste fato, elas ponderam e questionam sobre esta angústia existencial que invade a reflexão de alguns homens e auxiliando-os a habitar o obscurantismo da realidade, enquanto outros ainda estão presos a elementos de subterfúgio, como as religiões e o cotidiano vivido de forma alienada. Ambas as obras debatem sobre a liberdade cerceada do homem singularmente considerado, seja pelos valores e pela moral burguesa da sociedade, ou pelo apego aos valores ligados a uma entidade metafísica suprema, ou seja, Deus.

Desde o início, percebemos que *The Zoo Story* atinge de forma direta o *status quo* dos valores empreendidos em uma determinada época do pensamento humano em que, na sociedade norte-americana, imperava o conformismo social e a condescendência ideológica. Devemos lembrar que a obra, inicialmente fora recusada pelos produtores nova-iorquinos, já que uma peça de apenas um ato, de um autor desconhecido e que atacava diretamente o *establishment*, dificilmente encontraria espaço nos palcos comerciais norte-americanos.

Contudo, a liberdade em relação aos padrões comerciais ou a experiência das vanguardas européias, e com o auxílio do “movimento absurdistas” que também reverberava pelos ares da Alemanha, permitiu ao jovem Albee, de apenas 30 anos, ter sua primeira peça encenada em um idioma que não conhecia. Obviamente, a potência das palavras de Jerry e sua visão da indiferença de Deus ecoaram nas platéias alemãs, o que fez com que *The Zoo Story* ganhasse sua própria produção nos Estados Unidos, em 14 de janeiro de 1960, no Provincetown Playhouse, um conhecido teatro do circuito Off-Broadway. Este espaço alternativo de encenação da peça se configura como uma arena contra a conduta burguesa e os valores comerciais prezados nos palcos norte-americanos, que encontra na Broadway sua maior máquina produtora de capital relacionada ao espetáculo teatral.

Buscamos, em *The Zoo Story*, informações que evidenciassem o esvaziamento da ideologia e do discurso do burguês médio, enfatizados pela figura do *self made man* e do *American way of life* relacionados como produtos de exportação dos Estados Unidos,

percorremos um caminho longo, porém profícuo do ponto de vista dos seus alcances e resultados.

O dramaturgo norte-americano Edward Albee advém do universo social *Wasp*, já que fora adotado, ainda bebê, por um rico casal detentor de uma rede de teatros de *vaudeville*. Contudo conhece muito bem o outro lado da moeda já que viveu, ao sair da casa dos pais, em meio aos *outsiders* e aos movimentos vanguardistas dos Estados Unidos das décadas de 50 e 60, como, por exemplo, os *Beatniks*, e, por isso, parece demonstrar muito bem nas personagens de *The Zoo Story* os opostos ou as faces distintas destes dois mundos separados por muros, preconceitos e valores.

Peter e Jerry estão em lados opostos. Lidos metaforicamente como representantes de uma época, as décadas de 50 e 60 nos Estados Unidos, podemos entendê-los da seguinte forma: Peter, a personificação da idealização de vida burguesa, não se sente incomodado com seu estado de letargia e complacência em que ficou encarcerado durante anos, pela ideologia do *self made man* que reverbera na sua atitude conformista em relação ao mundo doméstico e social em que está enjaulado. Metonimicamente, ele representaria o avanço e o crescimento econômico dos Estados Unidos, como também a população apática frente à felicidade proporcionada pela obtenção de bens de consumo. Por outro lado, Jerry, o transeunte permanente e solitário do Central Park, nos dá a idéia exata e hiperbólica da angústia existencial na qual os seres humanos, envoltos na nuvem da absurdidade, aparentam não encontrar respostas, sentido ou significado para suas vidas. Segundo ele próprio, Deus é uma bicha negra e indiferente às dores e aos sentimentos humanos. Enquanto estamos sozinhos e condenados a viver nesse plano material, caberia ao homem se portar de maneira lúcida frente à angustiante tarefa de viver.

Jerry, assim como Peter, também poderia ser lido como metonímia das manifestações ideológicas que, na época de produção da peça, como, por exemplo, a

Contracultura, eram movimentos que lutaram em oposição aos valores e a ideologia burguesa dominante. Assim, como os escritores ou como os artistas que, de forma ampla, refletem de forma consciente sobre o modo como a sociedade cria e incorpora novos valores, Jerry, como um contador de histórias, ou um poeta (não podemos esquecer que ele possui uma máquina de escrever em seu quarto), questiona o modo como a sociedade cobra determinados aspectos da vida humana como o fato de casar e ter filhos, ou mesmo se pergunta sobre o sentido da vida, já que, para ele, Deus virou suas costas em relação ao sofrimento humano.

Para lutar frente à complacência social e o vazio existencial das relações humanas – metaforizadas, respectivamente, em Peter e no segundo banco que fica vazio durante toda a encenação da peça, Jerry mergulha no poder de sua reflexão e de sua lucidez. Esta personagem consciente de sua liberdade, ao contrário de Peter, não está encarcerado por valores ou condutas sociais, mas, por outro lado, recusa qualquer código de conduta, entende o verdadeiro sentido da vida e da existência humana: não há propósito plausível ou fundamentado para nossas ações e tudo, portanto, perde seu sentido e significado, já que não há um ser transcendente que dá o respaldo para nossas ações.

Jerry, consciente de sua existência e da indiferença de Deus, cai em um momento de existência autodestrutiva, na qual a angústia existencial causada pelo sentimento de absurdo parece impulsionar a sua conduta até as últimas conseqüências. Imbuído apenas de seu corpo, de sua liberdade, de seu conhecimento e de sua lucidez sobre as relações humanas, fato que conseguirá entender após sua ida ao zoológico, vai ao encontro de Peter. No zoológico do Central Park percebe, através da utilização dos animais como parâmetro de comparação em relação aos seres humanos, as verdadeiras barras ou jaulas metafóricas que separam os homens: os preconceitos, as obsessões, os valores ou a moral burguesa, dentre tantos outros sentimentos isolacionistas.

Todavia, em vista dessa mentalidade social, Jerry parece escolher Peter como alvo de um projeto de vida – é necessário provocar no outro a reflexão de cunho existencial sobre a indiferença das pessoas e de Deus, e ninguém melhor do que um representante da classe dominante para se fazer isso.

Ambas as personagens são livres: Jerry através de um ato deliberado decide renegar sua vida para provocar uma reflexão sobre a letargia e as formas institucionalizadas de subterfúgio às quais Peter parece estar preso; este, todavia, é livre para se levantar de seu banco, no qual está fazendo sua leitura habitual, mas, contudo, decide ficar e ouvir as palavras e histórias do transeunte, com as quais ficará impressionado e hipnotizado.

Todavia, o que se poderia imaginar como um ato redentor ou uma leitura cristã do suicídio que ocorre ao final da peça, ao nosso ver não o é. Por meio da recorrência de vários elementos caros à liturgia de base católica ou no momento em que Jerry diz que Deus é indiferente, entendemos que a figuração de um discurso religioso é realizada de forma paródica.

Se Deus, segundo Jerry, “é uma bicha preta que usa quimono que arranca suas sobrancelhas, que é uma mulher que chora com determinação atrás de sua porta” ou é indiferente aos atos humanos, de que adiantaria um possível sacrifício humano? Para a redenção dos homens como a crucificação de Jesus Cristo? Ao nosso ver, Edward Albee parece, de modo irônico, questionar a existência de Deus, mas muito mais do que isso faz com que entendamos a indiferença Dele em relação ao absurdo humano de não obter respostas satisfatórias sobre o significado da vida e se ela valeria a pena ser vivida.

Jerry toma sua última decisão: faz o exercício último de sua liberdade dispondo de seus bens: seu corpo e sua liberdade. Contudo, seu suicídio já traz a carga simbólica de sua luta contra a indiferença da figura metafísica, ou seja, na visão cristã, a morte não é algo que possa ser deliberadamente conquistada, já que o ser humano deve esperar pelos desígnios

divinos o momento certo de sua morte. Através de uma atitude eminentemente existencialista, na qual o exercício da liberdade é o fim último, escolhe morrer pelas mãos do outro, ou seja, através das mãos de Peter. Desse modo, Jerry luta, como Sísifo havia lutado, contra essa ordem dos símbolos metafísicos, da mesma forma que desfere sua crítica a essa conduta impassível e de complacência da vida das pessoas.

V- REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ABRÃO, Bernadete Siqueira. (Org.). **A história da filosofia**. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Os Pensadores)

ALBEE, Edward. **Quem tem medo de Virginia Woolf?**. Tradução. Nice Rossone. São Paulo: Victor Civicta, 1977.

_____. **Stretching my Mind**. New York: Carrol; Graf Publishers, 2005.

_____. **The Collected Plays of Edward Albee.** Woodstock: Overlook Duckworth, 2004. v. 1. (1958-65).

_____. **The Amercian Dream.** Great Britain: Penguin Books, 1966.

_____. **The Death of Bessie Smith.** New York: New American Library, 1988.

_____. **The Sandbox.** New York: New American Library, 1988.

_____. **The Zoo Story. The Death of Bessie Smith. The Sandbox:** three plays, introduced by the author. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1960.

_____. **Three Tall Women.** New York: Penguin Books, 1995.

_____. **Tiny Alice, Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung.** Great Britain: Penguin Books, 1971.

_____. **Um equilíbrio delicado.** Tradução Sergio Viotti. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969. (Coleção Ribalta).

_____. **Who's afraid of Virginia Woolf?** Great Britain: Penguin Books, 1962.

AMACHER, Richard E.. **Edward Albee.** Boston: Twayne Publishers, 1982.

ARISTÓTELES. A poética clássica. In: **ARISTÓTELES, Horácio, Longino: a poética clássica.** 7. ed.. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARONSON, Arnold. **American Avant-Garde Theatre: a history.** London: Routledge, 2000.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro.** Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. **O dramaturgo como pensador.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BIGSBY, C. W. E. **Modern America Drama: 1945-1990**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BORIE, Monique et alii. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fund. Calouste-Gulbenkian, 1996.

BOTTOMS, Stephen (Ed.). **The Cambridge Companion to Edward Albee**. United Kingdom: Cambridge University, 2005.

BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard. (Org.) **Introdução aos estudos americanos**. Tradução Elcio Cerqueira. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.(a)

_____. **O mito de Sísifo**. 2. ed. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CARIELLO, Rafael. Albee completa seu zoológico conjugal. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 jun. 2004. Ilustrada, p. E1.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade**. Tradução Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997. (Prismas).

CÉRBERO. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre.

Disponível em:

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9rbero>>. Acesso em: 15 dez. 2005.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

_____. Sinta o drama. In: _____. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CRESPY, David A. **Off-Off-Broadway Explosion: How Provocative Playwrights of the 1960s Ignited a New American Theater**. New York: Back Stage Books, 2003.

CUNLIFFE, Marcus. **The Literature of the United States**. Great Britain: Pelican Books, 1967.

DAWSON, S. W. . **Drama and the Dramatic**. Bristol: Methuen & Co Ltd, 1979. (The Critical Idiom Series)

ESSLIN, Martin. **Absurd Drama**. Great Britain: Penguin Books, 1980.

_____. **O teatro do absurdo**. Tradução Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**. São Paulo: Ateliê, 1998.

FINKELSTEIN, Sidney. **Existencialismo e alienação na literatura norte-americana**. Tradução Edney C. O. Silvestre. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

FRAGA, Eudinyr. Absurdidade. In: _____. **Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?** São Paulo: Perspectiva, 1988.(Série Debates – Teatro)

GASSNER, John. **Mestres do Teatro II**. 3. ed.. Tradução Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GIRARD, Gilles; OUELLET, Real; RIGAULT, Claude. **O Universo do Teatro**. Tradução Maria Helena Arinto. Coimbra: Almedina, 1980.

GOTTFRIED, Martin. **Teatro dividido: a cena americana no pós-guerra**. Tradução Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

GOULD, Jean. **Dentro e fora da Broadway**. Tradução Ana Maria M. Machado. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

GUIMARÃES, Carlos Eduardo. **As dimensões do homem: mundo, absurdo, revolta**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

GUINSBURG, Jacó et alli. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUSSOW, Mel. **Edward Albee** - A Singular Journey. Canada: Applause, 2001.

HINCHLIFFE, Arnold P.. **The absurd**. London: Methuen, 1969.

HUISMAN, Denis. **História do existencialismo**. Tradução Maria L. Loureiro. Bauru: EDUSC, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução Teresa L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAPIASSÚ, Hilton. **Dicionário básico de filosofia**. 3. ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KIERNAN, Robert F. **A literatura americana pós 1945**: um ensaio crítico. Tradução Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro: Nórdica, 1967.

KOLIN, Philip C.; DAVIS, J. Madison. **Critical Essays on Edward Albee**. Boston: G. K. Hall & Co., 1986.

LUMIA, Giuseppe. **O existencialismo perante o direito, a sociedade e o estado**. Tradução Adriano Jardim e Miguel Caeiro. Lisboa: Livraria Moraes, 1964.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1995. (Série Fundamentos).

MARQUAND, John Phillips. In: *ENCYCLOPÆDIA Britannica on-line*

Disponível em:

<<http://www.britannica.com/eb/article-9051063>>. Acesso em: 15 dez. 2005.

_____. In: *ENCYCLOPÆDIA Britannica on-line*

Disponível em:

<<http://www.britannica.com/ebi/article-9312364>>. Acesso em: 15 dez. 2005

MAROWITZ, C. Introduction. In: _____. **New American Drama**. Great Britain: Penguin Books, 1966.

MELLO, Tânia Coelho de. **Identity and temporality**: a Study of Edward Albee's *Three Tall Women*. 1998. f. 153. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Inglesa e Norte-Americana, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MUECKE, D. C. **Ironia e Irônico**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. 2. ed.. Tradução e notas de Rubens R. T. Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.(Os Pensadores).

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. 2. ed.. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

O CÃO Cérbero.

Disponível em:

<<http://www.dogtimes.com.br/cerberos.htm>> Acesso em: 15 dez. 2005.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: A construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENHA, João da. **O que é existencialismo?** 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PFISTER, Manfred. **The theory and analysis of drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio (Org.) **A personagem de ficção**. 3. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAMOS, Daniela Tannús. **A desintegração da linguagem logocêntrica em *The American Dream*, de Edward Albee e *Fat Men in Skirts*, de Nicky Silver**. 2004. f. 173. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

REASKE, Christopher Russel. **How to Analyze Drama**. New York: Monarch Press, 1996.

RÉGIO, José. Vistas sobre o teatro. In: **Três ensaios sobre arte**. Lisboa: Portugal, 1967. p. 103-170. (Obras Completas de José Régio)

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 7. ed.. Portugal: Almedina, 2000.

ROSENFELD, Anatol. **A peça como expressão estética**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993.

_____. **Que é a Mise-em-Scène?** São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993.

_____. **Texto/Contexto**. 4. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. 2. ed.. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

RICE, Elmer. **Teatro vivo**. Tradução Mercedes Z. C. Felgueiras. Rio de Janeiro: Fundo da Cultura, 1962.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SÃO Francisco de Assis

Disponível em:

<http://ositedossantos.vilabol.uol.com.br/sao_francisco.html> Acesso em: 15 dez. 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. 3. ed.. Tradução e notas Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença, 1970.

SCHWARZ, R.. As idéias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

STAIGER, Emil. Estilo dramático: a tensão. In: _____. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasiliense, 1969.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução Luiz S. Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WAGER, Walter (Ed.). **The Playwrights Speak**. London: Longman, 1969.

WILMETH, D. B. & BIGSBY, C. W. (Ed.) **The Cambridge History of American Theatre: Post-World War II to the 1990s**. New York: Cambridge University Press, 1998.