

VIR PARA FERIR: A METATEATRALIDADE NA OBRA DE EDWARD ALBEE

Esther Marinho Santana (UNICAMP)

RESUMO: Em diversos momentos de *The Play About the Baby* (1998), Man e Woman dirigem-se diretamente para a plateia, comentando aspectos da ação que tanto apenas testemunham, quanto, gradualmente, passam a organizar e controlar. Ainda, discutem e analisam suas representações e funções no interior da lógica do espetáculo. A estratégia parece evocar a proposição de Lionel Abel (1963) para o “metateatro” como uma experiência na qual personagens possuem consciência de sua natureza dramática e, portanto, moldam e norteiam os eventos desenrolados no palco. Ademais, em suas falas, tais sujeitos deliberadamente espelham a própria configuração da ação, operando em concordância com a *mise en abyme* teorizada por Lucien Dällenbach (1979). O presente trabalho tenciona investigar a metateatralidade na dramaturgia albeeana por meio de *The Play About the Baby* e de *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* (1962). Entendemos que a peça de 1998 é simultaneamente comentário de si mesma e do título de 1962. Este, por sua vez, é também repleto de autotextualidades e intertextualidades. O teatro que se espelha e se analisa de Albee sugere o entendimento do autor das diversas facetas e potencialidades da teatralidade.

Palavras-chave: Edward Albee. Metateatro. *Mise en abyme*. Autotextualidade. Intertextualidade.

Estreada na Off-Broadway nova-iorquina em 2001, *The Play About the Baby*, de Edward Albee, parecia realizar, em seu título, uma referência à sua peça mais popular e comercialmente bem sucedida, *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* Com suas mais de 600 sessões, o título de 1962 demarcou a exitosa entrada do autor na Broadway, e veio a se constituir como uma obra essencial para o cânone dramático norte-americano moderno. Nele, George sela a ação com a morte do filho imaginário que possuía com Martha. Rotulá-la como “a peça sobre o filho”, portanto, pode ser um hábito facilmente atestável entre os conhecedores do recente teatro dos Estados Unidos.

Em sua resenha para *The Play About the Baby*, John Simon (2001) argumentou que o espetáculo deveria, em verdade, ter sido designado de “The Play About Nothing”, sendo até mesmo questionável se a peça era efetivamente uma peça. Em face da débil

fortuna crítica dedicada à obra, Robert F. Gross sugere que seu aspecto aparentemente óbvio e superficial é pouco convidativo à interpretação. “*The Play About the Baby* resists interpretation by its very sparseness” (2009, p. 121), defende. Trata-se, com efeito, de um enredo rapidamente resumível, em um primeiro instante tão simplório quanto o título autorreferencial: Girl e Boy, um jovem casal, possuem um bebê, que é levado após o anúncio de Man e Woman de que assim fariam. As personagens não possuem nomes próprios, apenas tais designações arquetípicas, e suas interações se dão em dois níveis distintos: no interior da lógica ficcional, e em discussões acerca da ficcionalidade ali instalada, ou seja, na metateatralidade.

No âmbito diegético, em uma de suas falas iniciais, Boy relembra um episódio do passado, quando dedurou para policiais um grupo de garotos que havia entrado em um show sem pagar pelas entradas. Os meninos, então, agrediram-no e quebraram seu braço. A lembrança jamais é efetivamente encenada no palco, sendo somente narrada por meio de uma exposição, que opera como uma espécie de *mise en abyme* prospectiva, de acordo com o recurso identificado em narrativas por Lucien Dällenbach. Depositado logo nos momentos inaugurais da peça, o relato espelha e sintetiza o seu desfecho, uma promoção do sofrimento. De acordo com Dällenbach, a “*mise en abyme* liminar priva a ficção de qualquer interesse anedótico”, uma vez que, “prevenido dum percurso que conhece sinteticamente, o leitor sabe o que vai encontrar pela frente” (1979, p. 61).

Tal rememoração é interrompida pela súbita entrada de Man, que, dirigindo-se diretamente para a plateia, retoma a anedota e a comenta indiretamente, adicionando que memórias se dissolvem, restando apenas invenções ou reinvenções de uma experiência, ou da mera sensação dela. “What’s real and what isn’t?”, indaga, logo concluindo: “Tricky” (ALBEE, 2008, p. 468). No artigo “Reflexivity and Reading” (1980), Dällenbach e Tomarken destacam que o texto literário, diferentemente da comunicação oral, é comunicação retardada, cabendo ao leitor, em face da ausência de um interlocutor presencial, repragmatizar e amenizar as lacunas e ambiguidades do que fora transmitido, munindo-se das *mises en abyme* para tal.

Nesse sentido, a *mise en abyme* prospectiva de *The Play About the Baby* adquire um caráter peculiar, uma vez que, conquanto constituindo-se como um índice que torna o desenrolar da ação familiar para o leitor/espectador, provoca-lhe também incerteza e desconforto, visto que a própria peça insinua que os seus elementos ficcionais poderão estar imersos em opacidades. A fala de Man, que seja dito de passagem, organiza-se como uma referência a *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, quer quando George indaga “Truth

and illusion. Who knows the difference, eh, toots? Eh?” (ALBEE, 2007, p. 284), quer em sua temática geral.

Ao leitor/espectador albeeano, personagens que, de súbito, invadem um espaço doméstico particular para trazer disrupções são já conhecidas, tal como no caso de Edna e Harry, de *A Delicate Balance* (1966), ou de Elizabeth, em *The Lady From Dubuque* (1980). Logo, a aparição de Man ergue-se como uma intertextualidade à obra do dramaturgo. No entanto, é a menos lógica e mais perturbadora das invasões: Man interrompe a interação entre Girl e Boy, dirigindo-se à plateia e realizando o que Richard Hornby considera a mais metadramática das diversas estratégias do metadrama: a autorreferência que opera como “true self-reference”.

Em *Drama, Metatheatre and Perception*, o teórico identifica recursos metateatrais responsáveis por desvelar e explicitar o caráter ficcional de uma peça, e por realizar a inversão de seus polos tradicionais - ou seja, trazer para a superfície o *background* da realidade externa ao que se desenrola no palco, e deixar ao fundo o *foreground* da ficção. Na autorreferência, assim, “the play directly calls attention to itself as a play, an imaginative fiction” (1986, p. 91). O reconhecimento da ficcionalidade acabaria por, ao menos temporariamente, suspendê-la e destruí-la. Ademais, de acordo com a categorização de Hornby, quanto mais autêntica, a autorreferência se torna mais direta, imediata e capaz de interromper a ação dramática.

É o caso, pois, de Man, que surge quebrando a continuidade do momento anterior, com falas aparentemente não relacionadas ao que acabara de se desenrolar. Em verdade, porém, alude criticamente não apenas ao que fora dito por Boy, mas também a outros títulos albeeanos¹. Tal manobra alinha-se à “literary self-reference”, de acordo com a qual uma peça evidencia e analisa os próprios elementos ou outros títulos literários. Conforme Hornby nota, tal autorreferencialidade possui eficiência variável, visto que depende de leitores/espectadores devidamente entregues e envoltos pela ilusão cênica - que é primeiramente estabelecida, e só então perturbada -, e, ainda, de seus repertórios teatrais e literários individuais.

¹ Os apontamentos realizados por Man sobre como na primeira ida a um local desconhecido o percurso parece mais longo do que quando de lá se retorna lembra-nos das colocações de Jerry, de *The Zoo Story* (1959), acerca da necessidade de se deslocar longamente para percorrer um caminho curto da melhor maneira. Ainda, a fala de Man “Reality determined by our experience of it? Or our *sense* of experiencing it?” (ALBEE, 2008, p. 466) remete às experiências vividas/alucinadas nos seis anos de recolhimento de Julian, de *Tiny Alice* (1964).

Idealmente, dá-se, aqui, a suspensão do mundo dramático inicialmente conhecido pelas plateias, sobrepondo-lhe outro. As indagações de Man acerca das fronteiras vagas entre memórias de vivências efetivamente transcorridas e a (re)invenção de experiências, ou do que, enfim, seria real ou não, são seguidas pela fala: “Woman” (ALBEE, 2008, p. 468). A partir dela, entra em cena Woman, que pergunta tanto para Man quanto para os espectadores se está atrasada. Ora, após falar sobre inventividades, Man emprega a linguagem verbal, central elemento de criação de quadros particulares na literatura albeeana, para o engendramento de Woman.

Em suas noções acerca do “metateatro”, Lionel Abel defende o teatro ocidental moderno como marcadamente constituído por personagens dotados de “imaginação dramática” (1968, p. 72), que, em “plena auto-consciência, não podem ser impedidos de participar em sua própria dramatização” (*ibid.*, p. 109). Comportam-se, nessa perspectiva, como dramaturgos, inventando e conduzindo os eventos relativos a si próprios ou a outros sujeitos ao seu redor. Nessa ótica, Man é tanto personagem quanto dramaturgo, simultaneamente chamando e convocando Woman para a tessitura de seu teatro. Em momentos posteriores, chegará até mesmo a determinar o que ela dirá e fará e a dirigi-la em cena.

Também falando diretamente para a plateia, Woman justifica sua entrada, expondo sua função e explicitando que não é uma atriz:

(...) (*Looks at the audience*) Well I... uh... well, I suppose you'd like to know who I am, or why I'm here (...) that's why I'm here; I'm with him. The man, not the boy. The man indicated me as he exited, said “Woman” and exited. Remember? That's why I'm here – to be with him. To help... *him*; to... assist *him*. (*Hand up, palm out, to abort protest*) I'm not an actress; I want you to know that right off... (ALBEE, 2008, p. 472)

Conquanto entregue a partir da quebra da quarta parede stanislavskiana, tal explicitação não se organiza propriamente como uma “real-life reference”, caracterizada, segundo Hornby, por menções a pessoas, locais, acontecimentos ou objetos do mundo real, para além do âmbito ficcional. Aqui, a atriz não está revelando a sua própria identidade, o que a faria, por conseguinte, despir-se, ainda que pontualmente, de seu papel na encenação. Trata-se de mais outra autorreferência, que destaca a sua função no microcosmo ficcional. Woman não é a atriz que a representa, nem tampouco uma atriz na

diegese, é uma personagem – tanto para Man, ele próprio outro personagem e também um dramaturgo e espelho de Albee, quanto para o leitor/espectador.

Ocorre, em sequência, seu longo e minucioso relato de quando, estudando jornalismo, tencionou investigar o processo criativo artístico. Em contato com um escritor, pediu para observá-lo enquanto escrevia, entretanto, não foi autorizada. Simultaneamente à sua anedota - que, repleta de detalhes e de tons de humor, cativa o leitor/espectador -, Boy e Girl correm pelo palco, nus, em uma brincadeira sexual do casal completamente alheia a Woman, que não deixa de notá-la, suspendendo sua narrativa, e indagando:

(...) “I’m studying the creative process, and I want to do it with *you*, through *you* – watching *you*, understanding *you*”. “You want to watch me while I write?!” he said, sort of incredulous, and I could sense the phone being passed back to the M.S., or just hung up, or tossed over his shoulder, or whatever (...)

(GIRL, chased by BOY – naked, or close – goes from stage left to stage right, a sweet chase, giggling, etc. The WOMAN senses, sees them)

What?! What was that?! Did two people just ran nakedly across the **stage**, giggling? (*ibid.*, p. 473) (ênfase nossa)

A menção ao espaço físico do teatro onde ocorre a encenação enfatiza-a como tal. Hornby destaca que, diferentemente de outros meios artísticos – como a pintura, na qual as tintas se transformam em imagens -, a semiose, no teatro, não promove radical transmutação estética, uma vez que pessoas continuam sendo representadas por pessoas, e objetos cenográficos por outros objetos de aspecto geralmente correspondente. Todavia, a realidade empírica é tragada pela lógica ficcional, proporcionando que o que está no espetáculo adquira significados distintos e particulares: “(...) their ordinary reality is swallowed up into the dramatic world, taking on a different significance for us than they would in real life” (HORNBY, 1986, p. 85). Por outro lado, a realidade desvinculada do microcosmo teatral é sempre um potencial para as plateias.

Basta, portanto, que o discurso de Woman, que está envolvendo o leitor/espectador dentro da dimensão imaginária, mencione o **palco**, para que a encenação seja botada nua, tal qual os atores que passam, correndo, imersos em seus papéis. A desconstrução da ficcionalidade, em tal medida, não deixa de constituir o testemunho da construção de um processo criativo. Se Woman não pudera observar o tal escritor em

atividade, nós, leitores/espectadores, naquele instante conseguimos ver a ficção em tessitura.

Subsequentemente, Man retorna e, tocando as cadeiras do cenário, finge-se de cego. Perguntando para membros da plateia se, ali, alguém é verdadeiramente cego, comenta que é incomum encontrar deficientes visuais nos teatros. Surdos, ao contrário, seriam frequentes. Tratam-se de surdos alegóricos, representantes de sujeitos incapazes de compreender uma peça. Em sua discussão sobre exposições de artes plásticas que permitem que deficientes visuais toquem os trabalhos para que possam apreendê-los, termina por expor a sua própria função enquanto personagem-dramaturgo: para um público “surdo”, a estrutura da peça é botada abaixo justamente para que possa ser compreendida em sua ficcionalidade.

O primeiro ato é concluído com o anúncio de Man e Woman de que levariam o bebê de Boy e Girl, que corresponde ao previsível desfecho da peça. No segundo, e último, ato, há, assim, resgatando a resenha de Simon, aparentemente quase nada. Toda a primeira seção é uma repetição exata das falas e interações anteriores, e, ao final, conforme previsto pela *mise en abyme* prospectiva, desenrola-se a promoção do sofrimento: Boy e Girl são feridos pela retirada de seu bebê. O episódio acerca do braço quebrado do garoto é, aqui, novamente contado - porém, é reapropriado por Man, que diz terem sido ele e Woman os agressores, não meninos desconhecidos. Man insere nas lembranças de Boy até mesmo outros elementos, que sugerem, por meio da narração e da menção ao conteúdo de uma suposta carta, ter havido um romance homossexual entre ambos. Outras memórias do jovem casal são também recuperadas e radicalmente reelaboradas verbalmente, sem que haja qualquer possibilidade de verificação factual, por parte do leitor/espectador, da autenticidade de uma ou outra versão.

Ganha destaque a anedota sobre os ciganos. Inicialmente, a garota teria, em seu passado, consultado uma cigana, que lhe revelou o futuro relacionamento com Boy. Este comenta o episódio recorrendo a uma lenda farsesca segundo a qual ciganos com chapéus e bigodes prometem ganhos financeiros, para, em verdade, roubar todas economias de jovens casais. Quando Man e Woman anunciam que levarão o bebê, acabam por se apropriar de tal caracterização estereotipada de ciganos ludibriosos, empregando-a em um espetáculo deliberadamente inventado à medida que vai sendo enunciado. Bastante análoga aos vaudevilles - nos quais é central o número do desaparecimento, comumente preparado por meio da distração das plateias por um mágico e uma assistente - a performance consciente de Man e Woman culmina no sumiço do bebê. Ao lesar o casal,

afirmam, paradoxalmente, oferecer auxílio. O truque final, se não produz o deslumbramento, possui uma trágica beleza.

Tomando e adulterando as histórias do passado de Boy e Girl com o intuito de desestabilizar a sua harmônica união, os ciganos ressignificados por Albee roubam não para enganar, mas para presentear, sob a forma de uma consciência e um sofrimento descritos como edificantes. Nesse sentido, afirmam: “Give me your heart, then; I’ll break *that*. If you don’t have the wound of a broken heart, how can you know you’re alive? If you have no broken heart, how do you know who you are? Have been? Can ever be?” (ALBEE, 2008, p. 509).

Para Gross, Man e Woman poderiam assumir ares benfeitores, uma vez que não apenas promovem uma perda descrita como fundamental para o indivíduo, como o fazem sem obter nada em troca. Porém, o crítico questiona o efeito salutar do padecimento, que, ao ser meramente sugerido, mas jamais dramatizado, careceria de verdadeira sustentação: “the salutary effect of wounds is merely asserted in the text, rather than being demonstrated in dramatic action (...) [the play] refuses to dramatize empathy or compassion, let alone present them as possible products of experience and loss.” (2009, p. 131). No entanto, faz-se imperativo resgatar outros títulos do teatro albeano com os quais *The Play About the Baby* estabelece intertextos, especialmente *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*², também selada com uma perda crucial.

Nela, Martha e George possuem um filho, minuciosamente arquitetado por meio da linguagem verbal. Mantido no interior da dinâmica do casal como uma espécie de consolo particular, uma vez que não puderam ter filhos biológicos, o garoto é sustentado por episódios inteiramente elaborados e erguidos a partir de palavras. Quando Martha subitamente revela a fantasia secreta ao jovem casal visitante, Honey e Nick, George determina que o menino seja morto.

Retomando as teorias de Abel, no metateatro a personagem tem consciência de sua capacidade dramaturgic. Logo, um dramaturgo reconhece que faz teatro, e não realidade. A menção de Martha a um produto ficcional em uma conversa com Honey, alheia à dinâmica dramática secretamente estabelecida entre o casal, faz com que a

² Há, de maneira explícita, também o intertexto com *Marriage Play* (1987), ocorrido não apenas em seus títulos, ambos autorreferenciais, mas também na frase dita e repetida por Man e Woman, trazida, em verdade, por Gillian e Jack no título predecessor: “Oh, what a tangled web we weave”. A citação, uma brincadeira linguística extraída do poema *Marmion*, de Sir Walter Scott (no qual consta “Oh! What a tangled web we weave/ When first we practise to deceive!”), expõe o enovelamento nocivo dos (auto)enganos.

fantasia de súbito adquira ares factuais. Tal revelação poderia ser meramente um dos diversos desdobramentos dos jogos de provocação e desqualificação mútuas entre o casal, contudo, conforme aponta George, a incapacidade da esposa de reconhecer a ficcionalidade como tal ganha tons não de afronta, mas de iminência da loucura: “I don’t mind your dirty underthings in public (...) but you’ve moved bag and baggage into your own fantasy world now (...) Actually, I’m rather worried about you. About your mind.” (ALBEE, 2007, p. 259-260).

Assim, George elabora um intrincado processo sacrificial repleto de intertextos e autotextos, responsável por destruir a personagem que haviam criado. Decorrido no último ato da peça, denominado *The Exorcism*, o aniquilamento é principiado por citações a *A Streetcar Named Desire* (1947), de Tennessee Williams³. Em seguida, a partir de menções à canção infantil de roda “Here We Go Round the Mulberry Bush”, é transformado no jogo “bringing up the baby”, no qual detalhes acerca do nascimento e da criação do filho são (re)contados pelo casal para Honey e Nick. Às absortas narrações de Martha, George interpõe declamações de trechos da *Missa defunctorum*⁴. Finalmente, ressignifica um acidente de carro já previamente contado, que poderia vir de seu próprio passado, ou ser o material ficcional de uma novela que estaria escrevendo. A ele, adiciona o conteúdo de um telegrama inventado naquele instante: “Now listen, Martha; listen carefully. We got a telegrama; there was a car accident, and he’s dead. POUF! Just like that! Now, how do you like it?” (*ibid.*, p. 305).

Se o garoto imaginário fora gestado e vivera a partir de narrativas elaborados pelo casal, é George, ainda cômico da natureza ficcional da personagem, aquele que descortina a ficção para Martha, que a perdera de vista como teatralidade. Se o filho existiu por meio da manipulação da palavra, morrerá também através dela. Os diversos empréstimos literários se combinam ao autotexto, que, recuperando os exatos mesmos trechos relativos à batida de automóvel, modifica-os para fazer a vítima ser o menino. A dramatização mortífera é definitivamente concretizada com o anúncio trazido pelo telegrama ficcional,

³ Na abertura de tal ato, George adentra a sala, vazia, e, falando que ele e Martha choram constantemente e fazem, com suas lágrimas, pedras de gelo para serem colocadas em suas bebidas, de súbito diz: “Up the drain, down the spout, dead, gone and forgotten... Up the spout, not down the spout; up the spout: THE POKER NIGHT.” (*ibid.*, p. 273). *The Poker Night* foi o título inicial de *A Streetcar Named Desire* (BIGSBY, 1984, p. 270). Ainda, ao apanhar bocas-de-leão, cita, em falsete, um trecho célebre da peça williamsiana: “Flores; flores para los muertos. Flores.” (ALBEE, 2007, p. 280). O título de 1947 retrata Blanche DuBois, tomada por ilusões e escapismos românticos, ao final confrontada por uma realidade empedernida. Se Williams se entenece e advoga em favor das fantasias de sua personagem, Albee, diferentemente, parece parodiá-las.

⁴ Albee se dedica à exploração do potencial ficcional do cristianismo em seu próximo título na Broadway, *Tiny Alice*.

enunciado em uma onomatopeia tão banal quanto implacável: “pouf”, o filho não mais existe.

George, nessa ótica, age como os dramaturgos conscientes identificados por Abel, desta vez dramatizando seu entorno não para erguer novas camadas de teatralidade, mas para expor o caráter teatral de seu filho com Martha, e destruí-lo definitivamente. Falar havia sido inventar e reinventar, e então se reverte em uma estratégia de reconhecimento da inventividade. A ação é concluída por monossílabos espaçados, e, enfim, por silêncio. Longe de sinonímia de desolação ou de sugestão de que a matéria verbal é estritamente falseadora, todavia, a cessação da palavra adquire ares de entendimento, união e recomeço, tal qual o novo dia, iminente. Não por acaso ambos estabelecem “a hint of communion” (*ibid.*, p. 308), e o amanhecer trará o domingo – “Sunday tomorrow; all day” (*ibid.*, p. 310), nota George -, símbolo cristão para a ressurreição e o alcance da salvação. Diante de uma suposta insuficiência nos momentos finais de *The Play About the Baby*, faz-se necessário recuperar tal cena.

Desde os primeiros títulos do autor, o leitor/espectador albeano é exposto a personagens que, conscientes das potencialidades da teatralidade, reorganizam e, em última instância, solapam o microcosmo ficcional para expô-lo como tal. O desnudamento da ficção, contudo, não segue as conotações de desamparo e descrença do Teatro do Absurdo, conforme teorizado por Martin Esslin. No palco albeano, o *background* da artificialidade teatral é trazido para o primeiro plano em uma paradoxal afirmação do valor da forma dramática.

The Play About the Baby incorpora à sua estrutura traços da farsa e do vaudeville, evidentes em diversas interações entre Man e Woman, e entre ambos com a plateia. Ademais, estabelece um intertexto essencial com *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, que, por sua vez, apropria-se de elementos do cânone dramático da Broadway, da cultura popular anglo-americana e da liturgia católica, e, ainda, dialoga consigo mesma. A *mise en abyme* prospectiva trazida pelo relato de Boy logo nos primeiros instantes, e confirmada no desfecho da peça com a retirada do bebê, pode ser eficientemente ilustrada pela pergunta de Man, que reflete a sua função tanto no microcosmo quanto no macrocosmo da peça: “If you have no wounds, how can you know you’re alive?” (ALBEE, 2008, p. 530).

Tal questão se torna elementar após a revelação da trouxinha onde o bebê se encontrava embalado, que, ao ser aberta, revela nada: “(He takes the bundle, snaps it open, displays both sides; we see there is nothing there.) Shazaam! You see? Nothing!

No baby! Nothing!” (*ibid.*, p. 530). No entanto, antes de ser desdobrado, o lençol abrigava o filho, que, embora jamais propriamente mostrado, de fato existia: “A reality first, and then an absence. A real baby that is taken away” (ALBEE, 2005, p. 289), pontua Albee.

Ainda que as naturezas dos filhos sejam radicalmente distintas nas peças de 1998 e de 1962 - uma vez que o garoto de George e Martha é, na diegese, material puramente ficcional, e o bebê de Boy e Girl é real no microcosmo da peça -, suas retiradas são pautadas em movimentos concordantes. Tratam-se de promoções de um sofrimento edificante, construídas a partir de desnudamentos da ficcionalidade: enquanto George desmonta seu escapismo particular com Martha para resgatar sua sanidade, Man e Woman desarticulam a harmonia do inocente casal para instaurar o desconforto e, por fim, desvelar a função de uma obra dramatúrgica, segundo a concepção albeeana.

Em *The Play About the Baby*, as repetidas quebras da quarta parede stanislavskiana, as constantes interrupções, os comentários sobre a encenação como tal, e as apropriações e ressignificações de elementos da diegese de acordo com princípios da metateatralidade terminam por operar em uma via análoga à abertura do lençol. Se o corpo não é ferido, como se pode saber que é corpo, perecível? Se uma peça não espelha e reproduz a si própria em seu palco, evidenciando a sua artificialidade, como se pode saber que é mero espetáculo ficcional? “Truth and illusion, George; you don’t know the difference”, sugere Martha, ao que George lhe responde: “No; but we must carry on as though we did” (ALBEE, 2007, p. 285). Em âmbito semelhante, conquanto Man defenda que a diferenciação entre a ilusão e o real é complicada – “What’s real and what isn’t? Tricky,” - sua posição e de Woman no microcosmo ficcional dão conta, ao menos, de identificar os contornos da ficcionalidade.

Desde seu princípio, a obra albeeana empregou variadas facetas de metateatralidade para analisar as funções e potencialidades do teatro contemporâneo. Boy pergunta, diversas vezes, se Man e Woman vieram para feri-lo, insistindo que são jovens demais para dores e perdas:

I can take the pain and loss and all the rest *later* – I *think* I can, when it comes as natural as... sleep? But... now? We’re *happy*; we love each other; I’m hard all the time; we have a baby. We don’t even *understand* each other yet! (...) Give us some time. (ALBEE, 2008, p. 488)

As falas operam no mesmo sentido do primeiro encontro com os invasores, quando, mesmo diante de desconhecidos que tomam conta de seu espaço particular, Boy

e Girl, se de imediato inquietos e tentando inquirir sobre as misteriosas presenças, são logo distraídos pelo desejo juvenil e se entregam ao sexo.

Ao final, terminam sem o bebê, apartados de sua harmônica rotina de outrora, erguida sobre interações jocosas, conversas banais, brincadeiras românticas e prazer sexual. Se o gozo a partir do qual o bebê fora produzido persistia após o nascimento, torna-se uma impossibilidade diante da catástrofe trazida pelas figuras mais velhas. A perda do bebê assinala o potencial ganho da compreensão do quão leviano havia sido tal cotidiano. Uma vez removidos a alegria e o conforto desembaraçados, resta uma vivência na qual a tola inexperiência é transformada em experiência dignificante, e a potência é transmutada em falta. Em face da manobra anunciada, conduzida e concluída por Man e Woman, Girl, ao enfim reconhecer não ter mais um bebê, é qualificada como sábia e corajosa. Todavia, em um último impulso, ainda insiste: “Maybe later? When we’re older... when we can take... terrible things happening? Not now” (*ibid.*, p. 534).

Nos derradeiros instantes, Boy confessa ouvir o bebê chorando, ao que a garota concorda. A fantasmagoria do choro assume o aspecto da cicatriz recente de uma terrível ferida. George e Martha possivelmente criaram seu filho imaginário após um machucado similar. Quando não mais contam com tal escapismo, Martha revela que uma vida sem fantasias consoladoras a apavora. Ambas as peças são concluídas sem que sejam apresentadas futuras definições sobre se os casais virão a tecer novos (auto)enganos remediadores ou se aceitarão a mutilação. Restam a sugestão de que o sofrimento e o trauma comumente geram e movimentam o vício ficcionista, e o imperativo de que a natureza fantasiosa de um produto criativo esteja sempre reconhecível.

A dramaturgia albeana desmantela a si própria apenas para logo se reerguer. Ao invés de apenas deitar abaixo ou invalidar definitivamente o aparelho ficcional, desnuda-o para exibi-lo em toda a sua artificialidade. Consciente de sua ficcionalidade, tal literatura assume como sua função essencial a promoção da dor - afinal, “Without wounds, what are you?” Em face de ferimentos, inventa-se e reinventa-se. Contudo, se não se distingue a invenção, perde-se de vista o que é a imaginação.

Ben Brantley (2001) defende que “Mr. Albee’s gaze has always focused on the abyss. *Baby* is about nothing less than being forced to acknowledge its existence.”. O abismo diegético de *The Play About the Baby* funciona, nesse sentido, como autotexto e intertexto, espelhando, em diversos momentos, a própria peça e outros títulos albeanos. A teatralidade descortinada em sua obra parece atender à função de avaliação da significação do espetáculo teatral no século XX.

Estabelece-se um metateatro diante do qual aos leitores e espectadores é vetado o sossego. “Do you think theatre should be comfortable? I think theatre should be there to *make people uncomfortable*”⁵, defende o dramaturgo. A metateatralidade, pois, expõe circularmente a ficção geral que constitui a obra literária, e também as diversas outras ficções criadas e mantidas pelas personagens nela contidas. Nas feridas que geram a ficcionalidade e por meio do ferimento surgido após o desmonte do ficcional, vê-se, desse modo, o vício ficcionista, em iguais medidas inevitável e insustentável.

Referências:

ABEL, Lionel. *Metateatro: Uma visão nova da forma dramática* (Tradução: Bárbara Heliadora). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ALBEE, Edward. *The Collected Plays of Edward Albee: 1958 – 1965*. New York: Overlook Duckworth, 2007.

_____. *The Collected Plays of Edward Albee: 1978 – 2003*. New York: Overlook Duckworth, 2008.

BRANTLEY, Ben. Albee Laughing Dourly Ever After. *New York Times*: February 02, 2001.

BIGSBY, C. S. W. *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama – Volume Two: Williams/ Miller/ Albee*. Cambridge University Press, 1984.

BOTTOMS, Stephen. Borrowed Time: An interview with Stephen Bottoms. In: ALBEE, Edward. *Stretching My Mind*. New York: Carroll & Graf Publishers, 2005.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Poétique: Revista de teoria e análise literárias* (Tradução: Clara Crabbé Rocha), No. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

DÄLLENBACH, Lucien & TOMARKEN, Annette. Reflexivity and Reading. *New Literary History*, Vol. 11, No. 3, pp. 435 – 449, 1980.

GROSS, Robert F. Melancholia-Machine: Perversity and Loss in “The Play About the Baby”. *Hungarian Journal of English and American Studies*, Vol. 15, No. 1, pp. 121 – 133, 2009.

HORNBY, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986 (E-book version).

SIMON, John. Albee Damned. *New York Magazine*: February 12, 2001.

⁵ The Last Word: Edward Albee, por *The New York Times*. Disponível em <<http://www.nytimes.com/video/multimedia/1247463606959/the-last-word-edward-albee.html>>. Acesso em 26 de outubro de 2016.