

DRAMATURGIAS DE ASSALTO: ANALOGIAS ENTRE OS TEATROS DE EDWARD ALBEE E DA “GERAÇÃO BRASILEIRA DE 1969”

Esther Marinho Santana (UNICAMP)¹

Resumo: *The Zoo Story*, de Edward Albee, estreou na Off-Broadway nova-iorquina em 1960. Em 1961, foi encenada pela primeira vez no Brasil, onde recebeu diversas remontagens ao longo daquela década. Sua estrutura formal e a recepção de sua temática pelo público teatral brasileiro parecem ter inspirado jovens dramaturgos estreantes em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1969. Destaco, pois, *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção, e *O assalto*, de José Vicente. De maneiras semelhantes, ambos os títulos apresentam, em via análoga à peça albeeana, apenas duas personagens, em tensas e violentas interações, representantes do próprio funcionamento metateatral de tais peças.

Palavras-chave: Edward Albee; Teatro brasileiro; Leilah Assumpção; José Vicente.

The Zoo Story, a primeira peça profissionalmente produzida de Edward Albee, estreou em Berlim, Alemanha, em 1959, com *Krapp's Last Tape*, de Samuel Beckett. No ano seguinte, o mesmo programa duplo foi montado na Off-Broadway, em Nova York, onde obteve mais de quinhentas sessões, um número altamente significativo tanto para o contexto de salas desvinculadas do grande circuito comercial concentrado na Broadway, quanto para um dramaturgo debutante, que não empalidecera diante do já renomado Beckett. No decorrer da década de 1960, o título percorreu diversos outros palcos norte-americanos, ingleses, irlandeses, franceses, holandeses, turcos e latino-americanos.

Em 1961, aportou no Brasil. Como parte de um programa de divulgação cultural conduzido pelo governo dos Estados Unidos, foi encenada, entre 15 e 25 de agosto, nos Teatros Municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro² pela *New York Repertory Company*. Advindo do Actors Studio, o grupo era composto por Ben Piazza e William Daniels, os respectivos intérpretes de Jerry e Peter nas produções iniciais da peça em seu contexto de origem. Em 1962 e 1963, foi montada por Paulo Mendonça, na Escola de Arte Dramática de São Paulo, e por Martim Gonçalves, no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro. Em novembro de 1965, foi dirigida por Emílio Fontana, e estrelada por Raul Cortez e

¹ Licenciada em Letras (IEL/UNICAMP) e Mestre em Teoria e Crítica Literária (IEL/UNICAMP). Atualmente, sou doutoranda em Teoria e Crítica Literária, na mesma universidade. Contato: esther.mrst@gmail.com.

² A *New York Repertory Company* apresentou três diferentes programas: o primeiro compreendia *Suddenly Last Summer* e o primeiro e terceiro atos de *Sweet Bird of Youth*, de Tennessee Williams; o segundo, *The Zoo Story*, juntamente com *Senhorita Julie*, de August Strindberg; e o último, *I am a Camera*, de John van Druten (HELIODORA, Bárbara. Atôres do Actors's Studio: O repertório. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 04 – Caderno B, 15 ago. 1961).



Líbero Rípoli Filho, no Teatro Oficina, em São Paulo, para onde seguiu, em setembro do ano seguinte, para o Ponto de Encontro, na Galeria Metrópole. Em dezembro, dividiu tal espaço com *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, que despontava como dramaturgo profissional.

Em 1967, ambos os títulos seguiram para o Teatro da Rua, e passaram a compor um programa duplo, que seria encenado com êxito por vários meses, despertando expressiva atenção por parte de público e crítica para o recém-surgido Plínio, e agregando à celebridade já desfrutada localmente por Albee - em cartaz também, desde 1965, com *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, dirigida por Maurice Vaneau e estrelada por Walmor Chagas e Cacilda Becker. Aposto, nesse sentido, na relevância de tal programa duplo e, sobretudo, na centralidade de *The Zoo Story* para o desenvolvimento do teatro brasileiro na década de 1960.

A peça albeeana apresenta apenas duas personagens, concentradas em um único ambiente, em uma tensa dinâmica, concluída de maneira violenta e mortal. Em consonância, o trabalho pliniano traz os embates entre dois sujeitos, confinados em um pequeno quarto, que culminam em um brutal assassinato. A tais parentescos estruturais somam-se, de maneiras afins, as representações feitas por Albee e Plínio da ficcionalidade, que figura como um vício imperativo para seus indivíduos: tanto Peter, no título norte-americano, com sua rotina ilusoriamente ordenada e plácida, como Tonho, no palco de Plínio, com seu plano fantasioso de ascensão social e escapatória das docas graças a sapatos novos, são movidos por suas ficções individuais. Suas ilusões, pois, constituem confortos pessoais, fundamentais para o desenrolar tolerável de cotidianos antagônicos a tais devaneios. Em ambos os casos, no entanto, as fantasias são gradualmente desnudadas - e, ao final, interditas, tanto por recursos advindos da materialidade cênica, quanto pelas falas de agentes de desengano, Jerry e Paco, respectivamente.

The Zoo Story já havia sido interpretada como uma típica expoente do Teatro do Absurdo pelos primeiros críticos brasileiros que a analisaram, como Luiz Carlos Maciel - que a dirigira em Salvador, ao lado de *The Death of Bessie Smith*, em 1961, e que posteriormente montaria o espetáculo *O homem feio*, no Rio de Janeiro, composto pela peça albeeana e pela declamação do poema "Howl", de Allen Ginsberg, em 1969 -, Carlos



von Schmidt³ e Jota Dangelo⁴. Em tal diapasão, para Maciel, o pessimismo da peça apenas poderia se encaminhar para a morte de Jerry, um suicídio inevitável após “as tentativas fracassadas de alcançar uma relação satisfatória” (1963, p. 05), com seu interlocutor, Peter. Assim, a temática central da peça seria, para ele, “a impossibilidade de entendimento ou conciliação entre duas atitudes opostas diante do mundo” (*idem*), ou seja, entre o *outsider* solitário Jerry, e o apático homem adaptado aos quadros vigentes, Peter.

Em suas formulações para o Teatro do Absurdo, Esslin depositara *The Zoo Story*, apostando que seu tema era “an outsider’s (Jerry) inability to establish genuine contact with a dog, let alone any human being” (2004, p. 312). De acordo com tais teorias, tanto a forma textual quanto o conteúdo cênico espelham e perpetuam, em unidade, o *zeitgeist* de descrenças surgido após a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais. O senso geral de “senselessness of life, of the inevitable devaluation of ideals, purity, and purpose” (*ibid.*, p. 24) se manifesta em uma linguagem verbal igualmente esvaziada de sentido, impotente para designar, expressar e comunicar. No Absurdo, não há, portanto, a possibilidade de comunicação efetiva e substancial entre os indivíduos, restando apenas a apresentação de tal interdição.

As interpretações críticas brasileiras e os apontamentos de Esslin não destoam de recepções à peça de Albee em seu contexto original, como a de Brooks Atkinson, para quem o título traz não a interação entre Peter e Jerry, mas, em verdade, meramente os monólogos de Jerry, uma vez que a personagem apenas deseja “unburden his mind of his private mysteries and resentments” (1960). Em via aparentada, Jerry Tallmer argumenta que Albee conduz seus diálogos para um fim niilista e cruel, que revela o assassinato como a única forma de comunicação possível. “Whether he has anything less sick to say remains to be seen” (1960), interroga-se.

Em tal âmbito, as considerações de Paulo Mendonça acerca da reunião de Albee com Plínio parecem abarcar com eficiência o entendimento geral de tal programa: segundo observa, as peças possuiriam “a mesma atmosfera sufocante, a mesma amargura fundamental, o mesmo mundo sem horizontes e sem soluções, o mesmo vazio denso de

³ Da brincadeira ao exorcismo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário - ano sétimo, número 336, p. 05, 29 jun. 1963.

⁴ Contato pela violência. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário - ano nono, número 413, p.05, 16 jan. 1965.

sofrimento, de frustração, de azedume”, no qual “personagens se movem às cegas, abandonadas” (1967)⁵.

Em 1969, surgem, em São Paulo e no Rio de Janeiro, Leilah Assumpção, Isabel Câmara, Consuelo de Castro, Antônio Bivar⁶ e José Vicente. Partilhando um mesmo tom e uma mesma forma, todas as peças dos jovens dramaturgos debutantes contavam com apenas duas personagens, restritas a ambientes claustrofóbicos, envolvidas em violentas interações. Em uma resenha para tal temporada, Anatol Rosenfeld argumenta que os títulos dos novos autores deviam algo à arquitetura linguística de *Dois perdidos numa noite suja*, tomando dela o emprego de termos coloquiais e de palavrões, e, especialmente, pareciam inspiradas em *The Zoo Story*, devendo-lhe a estrutura cênica, na qual:

(...) duas personagens apenas, das quais uma, marginal e *outcast*, livre ou neurótica e inconformada, agride a outra mais “quadrada”, de tendência mais conformista, assentada e estabelecida, de mentalidade “burguesa” embora não pertença necessariamente à classe burguesia. Realistas pela linguagem coloquial e drástica, (...) avançam para uma expressividade que, em muitos momentos, se abeira do expressionismo confessional, do surrealismo e do **absurdo**. (PRADO, 2009, p. 104) (ênfase minha)

É seguro apostar que o programa duplo de *The Zoo Story* e *Dois perdidos numa noite suja* produziu para o cenário teatral nacional, de maneira geral, um singular panorama, cínico e pessimista, que não ofereceria qualquer saída. Parece-me igualmente acertado defender que ambas as peças foram influências essenciais para a “Geração de 1969”. Destaco, porém, que a constituição identificada por Rosenfeld advém, mais propriamente, do título albeano: em tais exatos termos é o contato de Jerry e Peter, que estaria, ainda, conforme significativa parcela da crítica, na esteira do Teatro do Absurdo.

⁵ Que seja dito de passagem, a consideração ganha ares inusitados quando se tem em conta que a peça de Plínio, antes de integrar o programa duplo, tivera uma breve temporada no Teatro de Arena, onde se popularizavam as teorias de Boal e as práticas de encenação de *agit-prop*. De súbito, a junção de Albee com Plínio oferecia não o engajamento político de análise social por meio de esquematismos marxistas, pulsante na cena teatral nacional do período, mas explosões individuais, que não se encaminhavam para soluções ancoradas em noções ideológicas ou partidárias patentemente delineadas. Consequentemente, a “Geração de 1969” foi, não raro, vista como alienada do protesto contra o desenrolar da ditadura civil-militar. Entretanto, conforme afirma Wellington Andrade, sua declaração política se manifestava no ferrenho questionamento a quaisquer valores normatizados, exaltando “a liberdade individual diante de toda e qualquer engrenagem política, ideológica ou partidária” (FARIA, 2013, p. 243).

⁶ Bivar debutara, na realidade, em 1968, com *Cordélia Brasil* e *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*. Em 1969, estreia *O cão siamês / Alzira Power*, e devido às características estilísticas e temáticas do título é posto ao lado dos demais jovens surgidos naquela temporada.



Detenho-me, aqui, na abordagem específica dos caminhos análogos de *The Zoo Story*, e de duas das peças de tal contexto: *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção, e *O assalto*, de José Vicente. Envolvidos pela sombria tônica conferida à obra de Albee, e estruturalmente aparentados a ela, os títulos nacionais teriam seus desfechos espelhados em uma *The Zoo Story* percebida como a exibição da inevitável impotência da linguagem para promover o contato entre Peter e Jerry. Todavia, sustento que, ao contrário de tal corrente consideração, a peça termina por realizar o exato oposto.

Na obra de Albee, Peter, um pacato editor de *textbooks* que lê todos os domingos no mesmo banco do Central Park, é abordado pelo verborrágico e caótico Jerry, que deseja lhe contar sobre sua ida ao zoológico. Ao longo da interação, Jerry conhece a rotina artificial e fantasiosamente ordenada de Peter em sua harmônica família – composta pela esposa, duas filhas, dois gatos e dois periquitos –, e a contrapõe às suas anedotas sobre desarranjo e solidão. Ganha destaque, então, o monólogo “the story of Jerry and the dog”, quando, após insistentes ataques do cachorro da proprietária do pensionato onde vivia, de início tenta ganhar o afeto do animal, dando-lhe hambúrgueres. Ao falhar em estimular qualquer simpatia, planeja matá-lo, envenenando os mesmos hambúrgueres. O plano termina mais uma vez frustrado, mas garante a Jerry uma trégua – que, longe de satisfazê-lo, o entristece, pois é uma atestação não da compreensão do cão, mas de pura indiferença. A história é contada por Jerry em uma busca por acolhimento e comunicação com Peter, que, contudo, decide encerrar a conversa. É quando Jerry principia uma disputa física pelo espaço do banco que ocupam. Primeiramente com cócegas, e, em seguida, com xingamentos e empurrões, agride seu intimidado interlocutor, para quem atira uma faca. Peter a segura, defendendo-se das agressões, e Jerry se atira sobre ela, ferindo-se mortalmente. A ação é encerrada com o aviso de Jerry de que Peter deveria partir dali sem deixar rastros, e com o agradecimento por enfim tê-lo consolado: “I came unto you (*He laughs, so faintly*) and you have comforted me. Dear Peter” (ALBEE, 2011, p. 94).

Na peça de Assumpção, Mariazinha Mendonça de Moraes, uma moça solteira, religiosa e com diversas repressões, tem o quarto do pensionato onde vive invadido por um homem desconhecido, que, embora armado e ameaçando atirar, logo abandona o revólver. Não se trata exatamente de um criminoso, mas de um sujeito que busca companhia, numa “necessidade desesperada” (ASSUMPCÃO, 2010, p. 109). Ali, ele passa a avaliar e questionar a ordenação tão artificial do espaço, onde tudo é acumulado



e colocado “(...) da forma mais absurda e mais organizada do mundo” (*ibid.*, p. 98), e a indagar sobre o cotidiano de Mariazinha. Aos pedidos da moça de que vá embora, pois ela necessita dormir cedo para acordar para ir ao trabalho no dia seguinte, o homem responde com a proposta de um “dia branco”, quando ela não seguiria sua rotina, e com a gradativa desarticulação da ilusão de conforto e segurança da moça, particularmente representada em seu emprego e na quitinete que comprou em inúmeras prestações, mas ainda não fora entregue. Mariazinha é, aos poucos, capturada pela força verbal do sujeito, cuja fala produz, juntamente com uma densa sonoplastia, diversos efeitos de luz e o desalinho dos elementos do cenário, caóticas cenas onde a jovem experimenta o avesso do estabelecido, ou seja, onde se satisfaz arrasando seu quarto e imaginando diversas transgressões e destruições. O poderio linguístico do invasor, porém, esbarra na nostalgia de Mariazinha por ordenação, e, ainda, na impotência corporal da moça: assumindo ser virgem e incapaz de gozar, é lembrada, por uma voz vinda de fora, que são sete horas da manhã. Escolhendo o relógio de pontos, urra, clamando por socorro, que há um ladrão em seu quarto.

Nos palcos de José Vicente, Vitor, funcionário de um grande banco, enclausura em sua sala a personagem do Varredor, Hugo. Ainda que o homem apenas deseje limpar o espaço para partir logo para sua casa, Vitor insiste que lhe faça companhia, dando-lhe um cigarro enquanto conta sobre os vários patéticos tipos que ocupam o ambiente bancário. Diante do repetido mote de Hugo de que precisa retomar o trabalho, Vitor oferece-lhe dinheiro para que descumpra suas funções e ali permaneça, fumando e conversando. Ao longo da interação, promete pagar-lhe mais e dar também suas roupas elegantes, conseguindo, fugazmente, que Hugo lhe conte sobre sua família e seu cotidiano de misérias, no qual permanece em inércia. Não tarda, todavia, para que o Varredor comece a se enfadar diante dos tantos relatos de seu interlocutor acerca de sua solidão. A ânsia de Vitor de ser conhecido e de conhecer, de ser acolhido e de acolher, ou, conforme pontua, de “assaltar, no interior [uma pessoa], tirá-la toda pra fora” (JOSÉ VICENTE, 2010, p. 184) é simplesmente insignificante para Hugo, que não deseja estabelecer um contato verdadeiramente significativo. Após saber que Vitor havia se demitido e possivelmente saqueado o banco, Hugo se irrita com a perspectiva de não receber o dinheiro prometido, e o agride, afirmando que “eu falo uma língua diferente da tua” (*ibid.*, p. 190). Após falas nas quais (con)funde as suas angústias com as de Hugo, Vitor afirma



que lhe dará também um valor extraído do roubo, mas logo desiste, alegando que nem mesmo o que fora acordado seria cumprido. Hugo então parte, levando seu dinheiro. Acionando o alarme, berra por socorro e denuncia que o banco está sendo assaltado.

Em sua resenha para a montagem original de *O assalto*, Sábado Magaldi observa que “ainda se precisará fazer um estudo sobre o significado que tiveram, no Brasil, as montagens de *A Estória do Zoológico* e *Quem tem medo de Virginia Woolf?*” (1998, p. 233). Aproximando a peça de José Vicente de *The Zoo Story*, defende que “Jerry e Vitor são criaturas que chegaram ao fim de seu processo interior e na verdade só conseguem monologar. Utilizam o interlocutor quase como um pretexto para a projeção de sua já incontrolável marginalidade. E não suportam mais o convívio” (*idem*). É realmente atestável que o encontro desejado por Vitor não se realiza, e nenhum contato fecundo é estabelecido entre ele e Hugo, “*O assalto* encerra-se na incomunicabilidade” (*idem*). Também Welington de Andrade nota que a peça, como outros textos de José Vicente, apresenta uma “angústia existencial que nasce da não conciliação com o outro” (FARIA, 2013, p. 250). Todavia, o mesmo não pode ser dito sobre o material albeano.

Jerry, o invasor do quarto de Mariazinha e Vitor agem, todos, no intuito de promover uma tensa e agressiva interação com seus interlocutores, trazendo-lhes diversos questionamentos sobre os confortos que lhes são vitais. A domesticidade tão harmônica de Peter, as repressões escondidas sob o acúmulo material impecavelmente arranjado de Mariazinha, e, por fim, a prostração de Hugo diante de uma dinâmica de trabalho exploratória são mostradas como criações caras e reconfortantes – mas inteiramente fictícias. Recolhidas e anestesiadas em suas criações individuais, tais personagens são assaltadas por interlocutores cuja função essencial é precisamente desnudar as rotinas fantasiosas nas quais se refugiam. Surgidos repentinamente, Jerry, o invasor e Vitor abordam Peter, Mariazinha e Hugo, respectivamente, para expor as suas ficções privadas. Em tal ótica, operam como índices metateatrais, representando a própria constituição dramática de tais peças, uma vez que também elas são agressões promovidas pelos dramaturgos aos seus espectadores/ leitores. Ao final, suas diegeses se desmontam e terminam por escancarar o esqueleto ficcional, onde a criação é vista como tal.

É como se estabelecessem, pois, uma poética dramaturgica segundo a qual o teatro funciona como um mecanismo de explicitação e desarticulação de ficções. Em tal perspectiva, Peter não possui qualquer singularidade, e é “bland” (ALBEE, 2011, p. 08),



ou seja, é qualquer cidadão de classe média nova-iorquino, imerso na mediania de passeios dominicais no Central Park e idas ao teatro. Mariazinha, se já de saída caracterizada ordinariamente, é descrita, no desfecho da ação, como “qualquer um da plateia” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 157). E Hugo, por sua vez, ao fugir “pela plateia, gritando sobre os espectadores” (JOSÉ VICENTE, 2010, p. 202) se mistura ao público. Na diegese, Jerry, o homem invasor e Vitor anseiam se comunicar com Peter, Mariazinha e Hugo, e, enquanto índices metateatrais e espelhos do processo criativo de Albee, Assumpção e José Vicente, falam para nós, espectadores/leitores.

A agressão, a invasão e o roubo são índices comuns às três peças. Contudo, diferentemente da interpretação usual para *The Zoo Story*, nos anos 1960, o título albeano as encaminha de maneira particular, desviante dos rumos adotados por Assumpção e José Vicente. Nesse sentido, Jerry arma sua incômoda abordagem a Peter por meio de recursos verbais, ou seja, conta-lhe diversas anedotas, e as encaminha para o extenso monólogo “the story of Jerry and the dog”. Porém, seu interlocutor, arraigado em uma rotina intencionalmente despida de questionamentos, recusa-se a realizar as inferências necessárias para que tais narrações de fato funcionem como um ataque: “I DON’T UNDERSTAND! (...) I DON’T WANT TO HEAR ANYMORE. I don’t understand you, or your landlady, or her dog...” (ALBEE, 2011, p. 83), grita, em desespero e frustração, recuando da interação.

É quando, então, Jerry principia a disputa corporal, pedindo por mais espaço no banco onde estão sentados: em meio a tantos outros bancos do Central Park, aquele é, afinal, o banco de Peter, o mesmo de todos os domingos, onde o calmo sujeito ancora seu conformismo fundamental. Clamando pela animalidade de Peter, o agressor urge que “Defend yourself; defend your bench” (*ibid.*, p. 91). O indivíduo artificialmente sereno e racional mata/ assiste ao suicídio de Jerry e, perde seu familiar banco/ ganha um novo banco: Peter jamais poderá retornar ao mesmo local sem as tenebrosas lembranças do que ali ocorrera, tendo sempre em vista o avesso de sua placidez ilusória, e permanecendo conectado ao seu interlocutor. Jerry, por sua vez, finalmente afetara tanto alguém, que morria após o encontro, cristalizando-se como uma memória, em iguais medidas, traumática e redentora.



Assim como a explicação de Jerry acerca da constituição do único ensinamento verdadeiramente valoroso, aquele que combina bondade e crueldade, o assalto que promove é um roubo que, paradoxalmente, dá:

(...) I have learned that neither kindness nor cruelty, by themselves, independent of each other, creates any effect beyond themselves; and I have learned that the two combined, together, at the same time, are the teaching emotion. And **what it gained is loss.** (*ibid.*, p. 82) (ênfases minhas)

Fala baixo, senão eu grito conduz o assalto para outro fim. Mariazinha tem seu espaço íntimo invadido pelo homem, que a faz, progressivamente, dar-se conta das diversas repressões que criara. O “dia branco” prometido pelo invasor - quando a moça se recusaria a se conformar às expectativas de sua família, aos banais sonhos consumistas da classe média, aos silenciamentos de sua sexualidade, e às obrigações do trabalho - é apenas ensaiado. Os objetos e o espaço do quarto são violentamente quebrados, e, em anseio, Mariazinha flutua sem rumo por uma São Paulo onde vícios burgueses são escancarados em todo o seu ridículo, e onde pode se esquecer das horas. O argumento do invasor de que “Às vezes a gente pode inventar, mas às vezes tem que ver certo!” (ASSUMPCÃO, 2010, p. 113) desemboca no reconhecimento da jovem de sua impotência sexual, que, contudo, conduz a nada. Diante da nova manhã, ela recusa o convite do invasor para que parta com ele. Ao gritar por socorro, rejeita-o terminantemente. Chamando a polícia, a representação máxima da ordem e da coibição, assinala que não haverá o tal “dia branco”. “Mariazinha, são sete horas. Você vai perder o ponto!...” (*ibid.*, p. 158), relembra uma voz, vinda de fora. Mariazinha não levará a destruição do quarto para outras instâncias de sua vida, conforme incitada pelo invasor. Ao contrário, sairá de lá e irá trabalhar.

Semelhantemente, em *O assalto*, Vitor consegue que Hugo, que há tempos já seguia à distância no ambiente do banco, faça-lhe companhia após trancafiá-lo consigo e comprar sua presença por meio de cigarros e com a promessa de roupas e dinheiro. Sua impressão de que “Não tenho mais nada de comum nem com as pessoas... nem com as coisas... nem com mais nada.” (JOSÉ VICENTE, 2010, p. 154) é brevemente atenuada quando seu interlocutor enfim lhe conta um pouco sobre seu cotidiano privado e sua família. Porém, é justamente para o ambiente doméstico que Hugo deseja retornar naquele



instante. Se Vitor despreza o banco e descarrega a sua revolta escrevendo pornografia em suas privadas, Hugo, por sua vez, anseia cumprir, sem rebeliões, o trabalho ordenado pela empresa. Esquivando-se repetidamente das buscas de Vitor por contato, anuncia sempre, como em modo automático, que apenas quer concluir logo a faxina. As tantas anedotas, que produziriam simpatia, bem como as provocações, de fundo cruel, do bancário esbarram na indiferença do varredor, que, ao final, pontua que jamais fora possível que se acolhessem mutuamente. Ambos os sujeitos chegam, assim, a um estado semelhante ao de Jerry e do cachorro, no qual “Eu nem te amo, nem te odeio. Nós dois estamos simplesmente separados, sem mais nada em comum” (*ibid.*, p. 193), revela Vitor. No entanto, se na peça albeana o descaso encontrado por Jerry é corrigido em Peter, nos palcos de José Vicente o mesmo não ocorre. Vitor termina rejeitado, tal qual o invasor do quarto de Mariazinha. Abandonado em sua sala, é envolto pelo som das sirenes tocadas por Hugo, que apanha o dinheiro vinculado a um diálogo que jamais desejou travar. Denunciando o saque promovido por Vitor, encurrála-o e, possivelmente, incrimina-o, respondendo para o banco que tão injustamente lhe remunera, e que lhe extenua e lhe desumaniza.

Tanto o invasor e Mariazinha, quanto Vitor e Hugo instauram um contato efêmero, culminado na rejeição de tais interações, e no retorno de Mariazinha e Hugo às suas ficções consoladoras. Não foi possível, portanto, que houvesse uma comunicação significativa e real entre tais personagens. Todavia, Jerry não apenas se comunica com Peter, como atinge uma espécie de comunhão: o “Oh my God!” (ALBEE, 2011, p. 94) do atônito Peter diante de Jerry, fatalmente ferido, é por ele apropriado, e repetido por diversas vezes, assinalando que partilham as mesmas palavras, e, principalmente, que Deus bem poderia estar ali, naquele assassinato/ suicídio.

Nesse sentido, é imperativo que a morte de Jerry seja compreendida não como um assassinato *ou* um suicídio, conforme nomeada pela crítica em geral, mas como *ambos*⁷,

⁷ O teatro albeano, em suas propositais demonstrações das restrições, ambiguidades e inadequações da linguagem verbal, faz conceitos antonímicos se reunirem e designarem um mesmo objeto: em *Tiny Alice*, original e cópia são, no castelo onde se passa a ação e nas miniaturas de tal cenário, uma mesma coisa. Em *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, a personagem de um romance de George, uma criação, pode também ser George, o criador, ou seu filho imaginário, outra criação. Entretanto, ainda que explicitamente limitada, a palavra ganha, ainda assim, grande potência, conforme defendido em SANTANA, Esther Marinho. *O verbo: limitação e expansão – Uma análise de Tiny Alice, de Edward Albee*. Dissertação (Mestrado em Teoria e Crítica Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

Disponível em <<https://oatd.org/oatd/record?record=oai%5C%3Aunicamp.br%5C%3A000922794>>.



simultaneamente. É, ainda, um sacrifício de resultados salvíficos. Trata-se do primeiro ato sacrificial redentor na obra de Albee, na qual, por meio de sacrifícios de personagens, as próprias peças, em funcionamento metateatral, sacrificam também ficcionalidades. Gradualmente desnudadas por instrumentos da cena e, sobretudo, por manipulações e jogos linguísticos, as ficções do microcosmo diegético são, ao final, terminantemente solapadas, produzindo a consciência da artificialidade tanto das fantasias tão caras às personagens albeeanas, quanto do caráter da literatura e do teatro. Para o dramaturgo, produtos criativos devem ser sempre vistos como criações, enfim.

Tal discernimento apenas é conseguido pela combinação da exploração das potencialidades da encenação com um cauteloso manejo da linguagem verbal. De maneira destoante do Absurdo, a palavra, nos textos albeeanos, não é reduzida à ilogicidade, a banais e infrutíferas repetições ou à impotência para comunicar. São as diversas histórias contadas por Jerry, combinadas às provocações finais durante o embate corporal, à paradoxal sinonímia de suicídio/ assassinato, e, por fim, aos exatos mesmos termos ditos em concomitância por Jerry e Peter que indicam que o assalto transcorrido em *The Zoo Story* é exitoso. O discernimento da ficcionalidade é comunicação libertadora, e até mesmo salvadora.

Em 2004, Albee escreveu um ato introdutório a *The Zoo Story*, intitulado *Homelife*, que, em 2009, passou a compor o novo e atual formato da peça, com dois atos, renomeada *At Home at the Zoo*. Nela, Peter conversa, em seu apartamento, com a esposa Ann, antes de partir para o Central Park no ato seguinte, onde encontrará Jerry, no mesmo texto original⁸. Os diálogos entre o casal não somente evidenciam a artificialidade da calma e do contentamento de ambos com sua domesticidade, como explicitam o quanto Peter precisava de Jerry e do trauma redentor trazido por ele.

A comunhão encontrada por Jerry e Peter não é estabelecida entre o invasor e Mariazinha, e nem tampouco entre Vitor e Hugo. As três peças aqui analisadas apresentam semelhantes estruturas cênicas e funcionamentos metateatrais – que fazem do

⁸ Albee promoveu pequenas alterações ao material original: foram atualizadas certas referências típicas dos anos 1960, resultando na sugestão de que a interação ocorre nos dias atuais. Também as falas finais de Jerry foram encurtadas, uma vez que, segundo o dramaturgo, além de repetitivas, demonstravam uma verborragia implausível, em termos realistas, para um homem mortalmente ferido (GREEN, Jesse. Edward Albee Returns to the Zoo. *The New York Times*, New York, May 16, 2004). A ponto, brevemente, que a preocupação do autor por coerência realista – manifesta em outras modificações para a publicação de suas *Collected Plays*, nos anos 2000 – nas últimas fases de sua carreira corrobora para que o afastemos dos moldes do Absurdo.



teatro um instrumento de assalto, cujo objetivo é desarticular ficcionalidades. Porém, seus fios temáticos desembocam em vias diferentes: há potência e sucesso final somente na agressão de Albee. Estariam Leilah Assumpção e José Vicente, imersos no Brasil da ditadura civil-militar e na recente declaração do Ato Institucional - 5, sugerindo que, naquele quadro, não era possível haver salvação para Mariazinha e Hugo, ou, ainda, para os espectadores/ leitores?

Referências bibliográficas

ALBEE, Edward. *At Home at the Zoo*. New York: Overlook Duckworth, 2011.

ASSUMPCÃO, Leilah. *Onze peças de Leilah Assumpção*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

ATKINSON, Brooks. Theatre: A Double Bill Off Broadway. *The New York Times*, New York, January 15, 1960.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books, 2004.

FARIA, João Roberto (Direção). *História do teatro brasileiro: Volume 2 – Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JOSÉ VICENTE. *O teatro de José Vicente: Primeiras obras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MACIEL, Luiz Carlos. O suicídio do rebelde. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário - ano sétimo, número 316, p. 05, 02 fev. 1963.

MENDONÇA, Paulo. Dois perdidos numa noite suja, 1966. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/2perdidos-sp-paulo.htm>>. Último acesso em: 29/09/2017.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TALLMER, Jerry. From the Archives: *The Voice Review's* Edward Albee's *The Zoo Story* and Samuel Beckett's *Krapp's Last Tape*, 1960. *The Village Voice*, New York, July 8, 2009.