

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS**

***THREE TALL WOMEN*, DE EDWARD ALBEE:
AUTOBIOGRAFIA OU CRÍTICA À SOCIEDADE NORTE-AMERICANA?**

Lucimara Bauab Bochixio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Sílvia Betti

**São Paulo
2007**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS**

***THREE TALL WOMEN* DE EDWARD ALBEE:
AUTOBIOGRAFIA OU CRÍTICA À SOCIEDADE NORTE-AMERICANA?**

Lucimara Bauab Bochixio

**São Paulo
2007**

**Esta dissertação é dedicada aos meus pais,
Cleide e Otacílio,
pelo incentivo à leitura de bons livros desde cedo.**

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos a todas as pessoas que me ajudaram de diferentes formas na realização deste trabalho:

Primeiramente, à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Sílvia Betti, pela sua competência, assim como, por sua generosidade, paciência, delicadeza e confiança ao me aceitar como sua orientanda e também por toda a sua atenção e preocupação dispensadas ao longo desta dissertação.

À minha mãe, Cleide, pelas discussões elucidativas, por sua atenta leitura da minha dissertação e pelas críticas construtivas.

Ao meu pai, Otacílio, por seu apoio incondicional.

Finalmente, aos professores doutores Marco Antônio Guerra e Fábio de Souza Andrade pelas críticas e sugestões que só enriqueceram a minha dissertação.

RESUMO

No prefácio da peça *Three Tall Women*, o dramaturgo norte-americano Edward Albee declara ter-se baseado em sua mãe adotiva para a composição de sua personagem. Por esse motivo, a crítica teatral norte-americana passou a considerar a peça simplesmente como uma autobiografia de seu autor. É fato que Edward Albee se utilizou de elementos de sua própria vida na obra, mas a peça não se restringe a isso: a autobiografia serviu de ferramenta para a realização de uma crítica contundente aos valores cultivados pela classe média alta norte-americana.

Grande parte da crítica norte-americana, ao se referir à peça *Three Tall Women*, ressalta seu aspecto autobiográfico, mas não toca, de forma alguma, no aspecto de crítica à ideologia norte-americana presente na obra. Dessa forma, a presente dissertação propõe-se a identificar e analisar os elementos de crítica à sociedade norte-americana encontrados na peça *Three Tall Women*, por meio da análise dos diálogos de seus personagens. Finalmente, este trabalho também analisará a convergência entre a forma e o conteúdo nessa obra, ou seja, a forma mais adequada, escolhida pelo autor, para a exposição de determinado conteúdo.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia, Crítica Teatral Norte-Americana, Ideologia Norte-Americana, Forma, Conteúdo.

ABSTRACT

In the play Three Tall Women, the American playwright Edward Albee states that one of his characters is based on his adoptive mother. For this reason, American critics consider the play essentially an autobiography of its author. It is true that Edward Albee has used some elements of his life in his play, but Three Tall Women is not limited to that: Edward Albee's autobiography is like a tool for the crushing criticism concerning some values supported by the American high-middle class.

A great part of the American critics emphasizes the autobiography element concerning the play Three Tall Women, but definitely they do not mention the aspect of criticism about the American ideology in the play. In this way, this paper aims to identify and to analyze the elements of criticism concerning the American society found in the play Three Tall Women through the characters dialogues. Finally, this paper also aims to analyze the convergence between form and theme; the most adequate form, chosen by the author, for the presentation of such theme.

KEY-WORDS: *Autobiography, American Theatrical Criticism, American Ideology, Form, Theme.*

ÍNDICE

I. RESUMO	05
II. <i>ABSTRACT</i>	06
III. INTRODUÇÃO	08
IV. CAPÍTULO I	12
V. CAPÍTULO II	29
VI. CAPÍTULO III	54
VII. CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
VIII. BIBLIOGRAFIA	66

INTRODUÇÃO

O dramaturgo norte-americano Edward Albee, cuja peça *Three Tall Women* é objeto da presente dissertação, nasceu em Washington D.C. em 12 de março de 1928, sendo adotado por Reed A. Albee, um milionário, proprietário de uma cadeia de teatros, e por Frances C. Albee. Edward Albee cresceu em um bairro de classe alta de Nova York, Larchmont, em um meio tipicamente *WASP*, ou seja, em um ambiente de brancos, anglo-saxões e protestantes, “cercado de governantas, preceptores”¹ e aparentemente muito zelo. Apesar disso, o dramaturgo teve sempre uma convivência muito difícil com seus pais adotivos e, em 1949, aos vinte anos de idade, decidiu sair de casa definitivamente para viver em Nova York:

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 com os projetos de sucesso e fortuna que seus pais queriam ver reafirmados nele; um rompimento com as propostas do *american way of life*.²

Edward Albee, que já escrevia poemas e prosas, continuou a fazê-lo em Nova York. Começou a freqüentar barzinhos, onde passou a conviver com jovens intelectualizados do pós-guerra: “Com vinte anos de idade, depois de decididamente ter deixado seus pais adotivos, viveu de forma modesta entre os artistas e boêmios de Greenwich Village em Nova York”³, momento em que “entra em contato com o pensamento crítico que germinava entre os *beatniks*, [...] contestando o *establishment*, o *American way of life*...”⁴.

¹ ALBEE, Edward. *Quem tem medo de Virginia Woolf?* São Paulo: Abril, 1977, p. 6.

² *Ibidem*, p.VIII.

³ BOTTOMS, Stephen. *The Cambridge companion to Edward Albee*. New York: Cambridge University Press, 2005, p. 2. (tradução nossa).

⁴ *Ibidem*, p. 8. (tradução nossa).

Nos dez anos que viveu em Nova York, Edward Albee não obteve sucesso algum com sua produção literária. Sua carreira, porém, “foi caracterizada por um período de aprendizagem e de experimentação, seguido de uma súbita e quase meteórica ascensão ao sucesso e à notoriedade”⁵. Em 1957, ao escrever *The Zoo Story*, peça de um ato vinculada às concepções de Samuel Beckett, Jean Genet e Harold Pinter, Albee finalmente encontrou sua própria voz como dramaturgo, atingindo, assim, a consagração. Por sua vinculação ao “teatro do absurdo” e pelo fato de *Three Tall Women* apresentar características expressionistas, que serão cuidadosamente discutidas no Capítulo I desta dissertação, foi possível encontrar semelhanças entre algumas das obras de Samuel Beckett e de Harold Pinter, que serão apresentadas ao longo deste trabalho. Esta dissertação, entretanto, deve-se acrescentar, não tem pretensão alguma de analisar profundamente as obras de Beckett e Pinter, mas sim identificar os elementos que, na peça aqui estudada, remetem às concepções desses dramaturgos.

Em *The Zoo Story*, Edward Albee faz nitidamente uma crítica aos valores cultivados pela sociedade norte-americana, assim como à condição do indivíduo dentro dela. Após a peça *The Zoo Story*, vieram muitas outras e, dentre essas, merecem destaque as que serão mencionadas a seguir, pelo fato de serem reconhecidas pelos estudiosos como peças que trazem elementos de crítica à sociedade norte-americana. São brevemente apresentadas no Capítulo II da dissertação: *The Death Of Bessie Smith* (1961), *The American Dream* (1961), *The Sandbox* (1960), *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* (1962), *A Delicate Balance* (1966) e *All Over* (1971).

A posição paradoxal de Albee dentro da cultura norte-americana foi resumida por uma cerimônia no Kennedy Center, em 1996, durante a qual foi enaltecido pelo (talvez igualmente paradoxal) presidente Clinton: ‘Esta noite, nossa nação [...] faz um tributo a você, Edward Albee. Em sua rebelião, o teatro norte-americano renasceu’.⁶

⁵ BOTTOMS, S. *op.cit.*, p. 2 (Tradução nossa).

⁶ *Ibidem*, p. 1. (Tradução nossa).

Sua outra peça, teatral *Three Tall Women*, escrita em 1991, é foco deste estudo, uma vez que, mediante uma leitura atenta e detalhada, foi possível observar na obra elementos que denotam uma crítica ferrenha à sociedade norte-americana, assim como nas peças anteriormente citadas, e não tão-somente elementos de natureza autobiográfica, como fazem entender os críticos norte-americanos:

Three Tall Women (1994) trouxe uma vida nova para Edward Albee. Depois de mais de uma década de recusa crítica, Albee recebeu suas melhores críticas pelo seu drama autobiográfico memorável. Os críticos ficaram fascinados com sua criatividade e sua personagem principal, uma mulher idosa e amedrontada, baseada na mãe adotiva do dramaturgo. A peça imediatamente fez renascer o interesse no trabalho de Albee e concedeu-lhe, aos sessenta anos de idade, um prêmio Pulitzer. Nesse artigo, investigo a razão pela qual Albee escreveu *Three Tall Women*, e o que o motivou a representar a vida de sua mãe. Discuto que, enquanto a peça renovou sua carreira, o ato de escrevê-la trouxe-lhe um outro tipo de renovação própria e interna.⁷,

ou como afirma Steven Drukman “[...] uma peça intrigante, em 1991, abertamente autobiográfica – *Three Tall Women*.”⁸, ou ainda como Anna Ditkoff a descreve em um artigo “[...] uma peça semi-autobiográfica”⁹ apresentada em Rep Stage, que “...oferece performances fortes e um cenário maravilhoso, mas que, infelizmente, sua direção deixa a desejar”¹⁰.

Considerar, então, a peça *Three Tall Women* como tão-somente autobiográfica significa omitir e menosprezar características relevantes de crítica à ideologia dominante da classe média alta dos Estados Unidos, apresentadas pela peça, tais como o isolamento do indivíduo e sua desindividualização na sociedade

⁷ MANN, Bruce J. *Edward Albee: A Casebook*. New York: Routledge, 2003, p. 6. (Tradução nossa)

⁸ DRUKMAN, Steven. Won't you come home, Edward Albee? *American Theatre*, New York: Theatre Communication Group, v.15, n.10, p. 16, Dec. 1998. (Tradução nossa).

⁹ DITKOFF, Anna. *A Lofty Effort: strong acting elevates uneven Albee production*. Disponível em: <<http://www.citypaper.com/arts/story.asp?id=4463>>. Acesso em: abr. 2007. (Tradução nossa).

¹⁰ DITKOFF, Anna. *A Lofty Effort: strong acting elevates uneven Albee production*. Disponível em: <<http://www.citypaper.com/arts/story.asp?id=4463>>. Acesso em: abr. 2007. (Tradução nossa).

norte-americana, o sucesso ou o *status* atingido a qualquer custo, a falta de comunicação entre as pessoas, o preconceito racial e sexual e o comportamento hipócrita com relação à moral, tão prezada por essa sociedade. Tais elementos identificados na peça *Three Tall Women* serão cuidadosamente apresentados no decorrer deste trabalho e, assim, servirão de fio condutor à análise a que se propõe esta dissertação.

Sendo assim, O Capítulo I, denominado “Os elementos constitutivos de *Three Tall Women* e a ressonância das concepções de Samuel Beckett e Harold Pinter”, será dividido em dois segmentos: no primeiro, serão abordados os elementos do texto dramático (os personagens, o espaço, o tempo e a natureza das rubricas) presentes em *Three Tall Women*; o segundo apresentará e discutirá de forma sucinta os pontos de contato de algumas das obras de Samuel Beckett e de Harold Pinter com *Three Tall Women* de Edward Albee, para, através do estudo dos elementos que compõem a peça, estabelecer um paralelo entre elementos presentes na obra e alguns trabalhos de Beckett e Pinter, e chegar assim à compreensão da estrutura de suas personagens. O Capítulo II, “As personagens de Albee e a crítica teatral norte-americana”, divide-se em dois seguimentos: o primeiro tem por objetivo o levantamento de características similares entre as personagens da peça em questão e personagens de algumas outras peças de Edward Albee; o segundo, por sua vez, apresentará um recorte de opiniões críticas representativas do consenso estabelecido sobre *Three Tall Women* e sobre a suposta centralidade do caráter autobiográfico a ela conferido pelo autor. Finalmente, o Capítulo III, denominado “Forma e Conteúdo em *Three Tall Women*”, tratará da confluência da forma com o conteúdo e das características principais encontradas na personagem A, assim como da razão pela qual tais características foram atribuídas a ela, uma vez que Edward Albee baseou-se em sua mãe adotiva para compô-la.

CAPÍTULO I

Os elementos constitutivos de *Three Tall Women* e a ressonância das concepções de Samuel Beckett e de Harold Pinter

Primeiramente, é de suma importância mencionar que o texto a ser estudado é o original em língua inglesa (Albee, Edward. *Three Tall Women: a play in two acts*. New York: A Dutton Book, 1995.). Apesar de existir uma tradução de *Three Tall Women*, feita por Maria Adelaide Amaral e utilizada na encenação brasileira da peça, os trechos transcritos, citados no decorrer deste trabalho, são de tradução livre da própria autora da pesquisa, a fim de evitar que possíveis elementos da tradução já consagrada influenciassem a análise a que se propõe a presente dissertação.

A peça *Three Tall Women*, de Edward Albee, é composta de dois atos e coloca em cena três personagens designadas respectivamente como A, B e C. O primeiro ato apresenta características realistas e verossimilhantes. O espaço descrito na rubrica inicial é o de um quarto abastado em tom predominantemente azul pastel, com decoração francesa e uma cama ao centro. Nesse quarto decorre toda a ação da peça, com exceção do momento em que a personagem A se retira para ir ao banheiro com o auxílio da personagem B. Há travesseiros de renda, quadros franceses do século XIX e duas poltronas de seda, indicando que A, à qual tudo isso pertence, é alguém de classe média alta. Tal como ocorre no drama burguês, esse espaço foi utilizado para caracterizar o microcosmo doméstico; tal como se dá no drama moderno, apresenta-se em cena a individualidade da personagem central, e não a coletividade, ou aquilo que se encontra no âmbito mais especificamente social ou histórico. A relação de A com as demais personagens, B e C, é estritamente comercial e profissional: A é uma senhora de 92 anos assistida por B, de 52, no que se refere à sua rotina diária e higiene pessoal, e por C, de 26, no que diz respeito às questões financeiras e jurídicas. Sendo assim, temos a

representação de uma hierarquização de classes tal como a observada na sociedade norte-americana: aqueles que têm maior poder aquisitivo detêm o poder. A personagem A, ao longo da peça, mostra-se controladora e dominadora e, por diversas vezes, deixa claro às personagens B e C que, por serem pagas por ela, devem agir da forma como ela determina.

A peça se inicia com as três personagens nesse quarto: a personagem A, na poltrona esquerda, B sentada na poltrona direita e a personagem C em um banco, ao pé da cama. Na estrutura formal do drama os personagens têm nomes e são caracterizados como indivíduos; nessa peça de Albee, porém, isso não se dá, embora ela apresente algumas características dramáticas. Para o leitor da peça, a identificação das personagens pelas letras A, B e C só ocorre porque ele possui o texto escrito em mãos. Uma platéia que estivesse assistindo à encenação não saberia dessa identificação das personagens por letras. Assim, como será discutido de forma mais aprofundada no Capítulo III, Albee esvazia a individualidade das personagens, relativizando o conceito de indivíduo tão concretamente apresentado pelo drama. Ao fazê-lo, Albee parece adotar uma forma de crítica a uma sociedade cujo poder dominante encontra respaldo no culto à individualidade:

Ao se perder o nome, se ganha de alguma forma a liberdade, já que quem não tem nome não é mais controlado [...]. Em outras palavras, a identidade individual definida pela linguagem, tendo um nome, é a fonte de nosso isolamento e a origem das restrições impostas à nossa integração na unidade de existência.¹¹

A personagem B é apresentada como uma dama de companhia da personagem A, já muito idosa e doente. A personagem C mostra-se, no decorrer da peça, representante do advogado de A, responsável pela administração dos bens e recursos de A, uma vez que a mesma não mais consegue lidar adequadamente com suas questões burocráticas e financeiras. Essas três personagens, em uma tarde, iniciam sua conversa através da personagem A. O leitor subentende que

¹¹ ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 264.

essa relação entre as três personagens já existia, ou seja, é anterior ao tempo figurado na peça.

Logo no início, é possível observar três esquemas diferentes de diálogo entre as personagens: da personagem B com a personagem A; da C com a A; da B com a C.

Para analisar o primeiro esquema de diálogo, entre a personagem B e a personagem A, é imprescindível lembrar que a personagem A é uma mulher de 91 ou 92 anos de idade, doente e com sérios problemas de raciocínio e de memória, como já foi indicado anteriormente. Isso influenciará significativamente a forma como a personagem B se reportará ou se referirá a ela em algumas situações, ou seja, o diálogo entre as duas refletirá as condições reais de A, bem diferentes das condições das personagens do drama, que se apresentam como auto-suficientes. A personagem A mostra-se com uma memória frouxa e com raciocínio incoerente, como pode ser observado no trecho a seguir:

A: [...] Eu tenho noventa e um anos.
B: (*Pausa.*) É mesmo?
A: (*Pausa.*) É.
C: (*Pequeno sorriso.*) Você tem noventa e dois.
A: [...] Que seja.
B: (*Para C.*) É mesmo?
C: ([...]; *indica os documentos.*) Diz aqui.
B: [...] Bem... o que importa?
C: Vaidade é incrível.
B: Esquecer também é.
A: [...] Tenho noventa e um.
B: (*Suspiro de aceitação.*) Tudo bem.
C: [...] Você tem noventa e dois.
B: (*Despreocupada.*) Oh... deixe pra lá.
C: Não! É importante...¹²

¹² “ A

[...] I'm ninety-one.

B

(*Pause.*) Is that so?

A

(*Pause.*) Yes.

C

(*Small smile.*) You're ninety-two.

A

[...] Be that as it may.

B

(*To C.*) Is that so?

Nota-se que a personagem B procura colocar “panos quentes” nas discussões entre C e A. A personagem B alia-se com a personagem A, não só nesse momento da peça, como em muitos outros, sem estabelecer qualquer animosidade com ela. A relação entre B e A funciona de acordo com os padrões da realidade. Em outras palavras, a forma como alguém dialoga com uma pessoa idosa nas condições da personagem A não é igual à forma de se dialogar com pessoas na faixa dos 30 ou 40 anos de idade. Muito do que é proferido pela personagem A à B ou à C (que possa ser agressivo, repetitivo, sem sentido ou estranho) é relevado pela personagem B, apesar de, em alguns momentos, B ironizar a personagem A. Não se pode esquecer também que a relação de A com B é estritamente profissional, comercial. A personagem B cuida da personagem A, é sua dama de companhia e recebe por seus serviços, como é muito bem observado pela personagem C. C ainda acrescenta que, para a personagem A, é muito mais complicado encarar sua verdadeira condição de dependência e senilidade do que para a personagem B, já que esta é paga para cuidar de A. Na verdade, para a personagem C, o fato de B receber por seu trabalho, como dama de companhia de A, compensa e reduz a negatividade emotiva ou psicológica de tudo aquilo que possa haver de humilhante na realização dos deveres de B: “[...] Você é paga. Deve ser horrível para você também, mas você é paga”¹³. Há, então, a preocupação, por

C
([...]; *indicates papers.*) Says so here.
B
[...] Well...what does it matter?
C
Vanity is amazing.
B
So's forgetting.
A
[...] I'm ninety-one.
B
(*Accepting sign.*) OK.
C
[...] You're ninety-two.
B
(*Unconcerned.*) Oh...let it alone.
C
No! It's important..." (p. 3-4)

parte da personagem B, de manter seu emprego; dele depende a sua sobrevivência. Esse é mais um motivo que interfere na forma pela qual acontece o diálogo entre B e A.

O outro esquema de diálogo ocorre entre as personagens C e A. Diferentemente do modo de agir de B, sempre solícita e paciente, com A, a personagem C, apesar de também manter relações comerciais com A, como mencionado anteriormente, desafia a personagem A o tempo todo, colocando-a várias vezes na berlinda, mostrando-se impaciente e insistente, rebatendo as afirmações de A, discutindo com ela em diversos momentos da peça: “B: [...] Deixe-a em paz; deixe-a pensar o que quiser. C: Não, não vou deixar.”¹⁴. A personagem C procura sempre colocar a personagem A em situações difíceis: “A:[...] Não. Éramos pobres. C: (Para A) Pobres? Pobres... mesmo?”¹⁵.

É possível observar também a presença de elementos representativos dos valores de uma classe média ascendente, ansiosa por atingir um *status* material e social elevado, através da personagem A: “Nunca andávamos a cavalo; os vizinhos tinham um cavalo, mas nunca andávamos”¹⁶, ou ainda: “Eu não era rica até me casar”¹⁷. A ascende socialmente e financeiramente ao se casar com um homem por quem admite que não se sentia atraída. Apesar de reconhecer que sua família era pobre, A, de forma inconsciente, diz que seu pai era arquiteto: “A: Bem, não; não pobres de fato; meu pai era arquiteto; projetava móveis; ele os construía. C: Isso não é arquiteto, isso é... B: Deixe pra lá.”¹⁸

¹³ C

“[...] You’re paid. It’s probably awful for you,too, but you’re paid.” (p. 13)

¹⁴ “B

[...] Let her alone; let her have it if she wants to.

C

I will not.” (p. 8)

¹⁵ “Poor? Really... poor?” (p. 23)

¹⁶ “We never rode; the neighbors had a horse but we never rode it”. (p. 23).

¹⁷ “I wasn’t rich until I got married”. (p. 24)

¹⁸ “A

[...] No. We were poor.

C

(To A.) Poor? Really...poor?

É importante verificar também que Edward Albee mostra o vazio da personagem A por meio dos antagonismos que caracterizam suas relações com as outras duas personagens, uma vez que ela sempre se apresenta controladora, dona da situação e impositora de suas vontades. Vários elementos nas falas de A apontam para a mentalidade típica de uma classe média que busca subir socialmente e financeiramente na sociedade norte-americana: “[...] íamos à igreja, mas não falávamos muito nisso”¹⁹, “Tínhamos o mesmo tamanho [A e sua irmã], então podíamos vestir uma a roupa da outra; assim economizávamos”²⁰ ao saírem com seus pretendentes, pois também faziam listas daqueles com quem saíam para que não ficasse evidente que usavam as roupas uma da outra. Ou ainda: “[...] Mamãe fazia com que escrevêssemos duas vezes por semana [...]”²¹, como uma forma de prática e preparação para a vida. Observa-se assim um “patinar da ação no vazio”, apresentado pelas falas da personagem A e pelos diálogos estabelecidos com B e C, suas prestadoras de serviços.

Finalmente, o esquema das falas entre as personagens B e C ocorre, de certa forma, num mesmo nível, horizontalizado. No primeiro esquema, de B para A, B valida as ações de A para evitar entrar em conflito com ela, por A ser uma pessoa idosa ou para preservar seu emprego. No segundo, de C para A, a personagem C procura sempre desafiar a personagem A. No terceiro, o diálogo entre B e C ocorre de uma forma mais equilibrada. A personagem B e a personagem C tornam-se aliadas em muitos momentos, uma vez que ambas possuem uma relação comercial com A. O foco da conversa entre B e C gira sempre em torno da personagem A, como é possível observar no seguinte exemplo: “C: É sempre assim? B: Uh-huh. C: Que produção. B: Você não viu nada. C: Aposto que não.”²². Isso também ocorre

A
Well, no; not really poor; my father was an architect; he designed furniture; he made it.

C
That's not an architect, that's...

B
Let it be.” (p.23)

¹⁹ “[...]we went to church but we didn't talk about it very much”. (p. 39)

²⁰ “We were the same size, so we could wear each other's clothes; that saved money”. (p. 42)

²¹ ...Mother made us write twice a week... (p. 43)

²² “C

quando a personagem B explica a C que os médicos querem amputar o braço de A: “B: [...] O braço; eles querem amputar o braço. C: (Protesto.) Não! B: [...] Dói. C: Ainda!!”²³

O foco das conversas entre B e C é sempre a personagem A, que busca manipular as outras duas personagens através da imposição de poder, estabelecida pelo dinheiro pago a ambas, ou do redirecionamento dos diálogos para si, como centro das atenções das personagens, já que essas lhe prestam serviços. Compreende-se, então, que o que existem são microações do cotidiano voltadas aos cuidados da personagem A. Esse jogo de poder que A exerce sobre as personagens pode ser observado no trecho seguinte: “A: Eu pago seu salário, não é? Você não pode falar comigo dessa forma”²⁴. Ou, ainda, quando a personagem A não quer que o foco da conversa entre B e C seja outro a não ser ela própria e, de algum jeito, retoma a atenção para si, como na próxima passagem, simplesmente repetindo as palavras da personagem B à C. Depois, bruscamente solta uma frase, interferindo no diálogo que poderia se desenvolver e, certamente, a colocaria em uma situação difícil, pois teria de explicar a C o motivo pelo qual estava mentindo-lhe a sua idade. A muda então o assunto, dizendo que precisa se levantar e evocando seus cuidados imediatos à personagem B, pois tem a necessidade de

And so it goes?

B

Uh – huh.

C

What a production.

B

You haven't seen anything.

C

I bet!” (p. 17)

²³ “B

[...] The arm; they want to take the arm off.

C

(*Protest.*) No!

B

[...] It hurts.

C

Still!” (p. 26-27)

²⁴ “A

I pay you, don't I? You can't talk to me that way”. (p. 6)

continuar sendo “senhora da situação”: “B: E ela insiste. A: [...] Sim! E você insiste! C: (Ri) Sim; Eu insisto. A: (De repente, mas não urgente.) Eu quero levantar.”.²⁵

É perceptível, então, uma necessidade de manipulação da personagem A para manter tudo e todos sob seu domínio, pois o que lhe resta no presente, além de sua confusão mental, de sua memória fraca, de seu raciocínio atrapalhado, da sua dificuldade de andar e de seu braço sem função, é sua tentativa desesperadora de sobrevivência. É por meio do domínio e da manipulação que exerce sobre as personagens B e C, assim como das suas lembranças do passado, que A se mantém viva. A possibilidade de amputação de seu braço representa o início de sua destruição, pois não há mais perspectiva alguma de vida para a personagem A, a não ser sua própria biologia.

Da mesma forma que A precisa dominar as situações presentes na peça, a personagem C procura sempre desafiá-la. Entretanto, ainda nesse primeiro ato há um momento em que a personagem A inverte o jogo, muda o foco e este se dirige à personagem C. Na passagem seguinte, quando A faz chantagem emocional com B, esta ironiza a situação de maneira cômica e A ri. A personagem C permanece séria e A a questiona por estar carrancuda, colocando-a em uma situação difícil:

A: ...Qual é o seu problema?
C: [...] Quem?! Eu?!
A: Sim. Você.
C: Qual o problema comigo?
B: [...] Foi o que ela perguntou.
A: Foi o que eu perguntei.
C: (*Com um pouco de medo.*) O que vocês estão fazendo — um complô contra mim?
B: (*Para A.*) É isso que estamos fazendo?
A: (*Adorando a situação.*) Talvez.
C: (*Para se defender.*) Não há nenhum problema comigo.
B: [...] Bem... espere para ver.
A: O que ela disse?
B: Disse que não há nenhum problema com ela —

²⁵ “B

How she goes on.

A

[...] Yes! How you go on!

C

(*Smiles*) Yes; I do.

A

(*Suddenly, but not urgently.*) I want to go”. (p. 9)

A personagem C reage na defensiva quanto ao questionamento de A, pois é obstinada e não aceita a falta de resposta para a sua dúvida. Ainda nessa situação, um outro fato interessante é notar que, dessa vez, B alia-se à personagem A, diferentemente do que acontece em quase todas as outras situações em que B e C aliam-se por estarem praticamente nas mesmas condições. O que pode ser dito então é que a cumplicidade entre as personagens B e C segue alguns limites impostos por determinadas situações. Isso pode ser claramente observado na passagem em que B ironiza a personagem C, através do seguinte comentário: "(...)... já que ela veio aqui para tratar de assuntos de advogado, por que ela deveria se comportar como um ser humano; por que deveria ajudar..."²⁷. Nesse momento a cumplicidade entre as personagens B e C é rompida.

²⁶ "A

[...] What's the matter with you?

C

[...] Who ?! Me?!

A

Yes. You.

C

What's the matter with me?

B

[...] That's what she said.

A

That's what I said.

C

(Panicking a little.) What are you all doing – ganging up on me?

B

(To A.) Is that what we're doing?

A

(Enjoying it greatly.) Maybe!

C

(To defend herself.) There's nothing the matter with me.

B

[...] Well...you just wait.

A

What did she say?

B

She says there's nothing the matter with her – Miss Perfect over there." (p. 17 – 18)

²⁷ "B

[...] Since she's here from the lawyer, why should she behave like a human being; why should she be any help..." (p. 29)

Uma outra característica importante da peça a ser discutida são as reminiscências do passado da personagem A e o significado delas, como por exemplo, a narração de A de como conheceu seu marido às personagens B e C:

Eu o encontrei em uma festa, e ele disse que já me havia visto antes. Ele já havia se casado duas vezes – a primeira era uma puta e a segunda uma bêbada. Ele era engraçado! Ele disse: ‘Vamos cavalgar no parque, e eu respondi que sim... morrendo de medo. Eu menti; disse que andava a cavalo. Ele não se importava; ele me queria;[...]²⁸

E de como ela e sua irmã foram preparadas para a vida pela mãe: “Minha mãe me ensinou isso; seja cuidadosa, ela dizia; todos eles querem algo; ela ensinou a mim e à minha irmã o que esperar. Ela nos preparou e alguém tinha de fazer isso.”²⁹. Tal preparação está diretamente ligada à idéia de conquistar dinheiro e recursos: “Não tínhamos muito e ser uma garota não era fácil. Sabíamos que teríamos de encontrar nossa própria forma [de sobreviver],[...]”³⁰, assim como de encontrar um marido: “Ela tentou nos preparar... para sair ao mundo, para os homens.”³¹. Levando-se em conta a estrutura familiar explicitada pela personagem A, é possível concluir que ela era a mais exemplar das filhas, já que sua irmã bebia: “Ela bebia.”³²; não gostava de homens: “Não acho que ela gostasse muito de homens. Bem, eu sei que não...”³³, e foi forçada a casar-se aos quarenta anos: “Nós tivemos que a casar...”³⁴. Nota-se nesse ponto um comportamento de vigilância da personagem A com relação a sua irmã. Pode-se questionar então se A não teria sido fiel aos preceitos determinados para a sua formação e classe, e se sua irmã não teria sido a transgressora dos códigos de conduta institucionalizados. A relação de A com sua irmã parece ter sido

²⁸ “[...] I met him at a party, and he said he’d seen me before. He’d been married twice - the first was a whore, the second one was a drunk. He was funny! He said, Let’s go riding in the park, and I said all right...scared to death. I lied; I said I rode. He didn’t care; he wanted me;[...].” (p. 20)

²⁹ “My mother taught me that; be careful, she said; they all want something; she taught me what to expect, me and my sister. She prepared us and somebody had to”. (p. 20)

³⁰ “We didn’t have a lot, and being a girl wasn’t easy. We knew we’d have to make our own way,[...].” (p. 20)

³¹ “She tried to prepare us...for going out in the world, for men, [...].” (p. 20)

³² “She drank”. (p. 43)

³³ “I don’t think she liked men very much. Well, I know she didn’t...” (p. 45)

³⁴ “We had to make her get married...” (p. 45)

sempre de competitividade, já que A se apresenta como “alta e bonita”³⁵ e se refere a sua irmã “alta e bonita, mas um pouco mais baixa”³⁶, não sendo tão alta quanto A. Acrescenta ainda que depois que se casou sua irmã costumava invejá-la: “A minha irmã costumava invejar-me depois que casei”³⁷. Uma outra questão a ser observada é o fato de A e sua irmã terem trabalhado como manequins em uma das lojas mais caras da cidade, ou seja, a manequim tem o tipo físico social e esteticamente instituído. A personagem A é representante daquilo que o modo de vida e os valores dominantes consideram socialmente valorizado: prestígio social, *status*, fama, dinheiro, jóias, estabilidade e, mesmo agora, apesar de sua decadência física e mental, alguém que a sirva.

É possível observar que o filão de memória de A sofre uma série de interrupções, mas não mais desaparece de cena. São como fiapos de lembrança na memória de A, uma vez que tais lembranças são inconsistentes e cheias de furos, como mostra a passagem em que a personagem A comenta que seu pai era um arquiteto e a personagem C a critica, esclarecendo que quem constrói móveis é carpinteiro e não arquiteto: “Isso não é arquiteto, isso é...”³⁸. Ou ainda quando A pergunta a C se ela trabalhava para o advogado Harry:

A: [...] Você trabalha para o Harry?
C: Não; O Harry morreu; morreu há anos.
A: [...] Harry morreu? Quando?
C: [...] Há trinta anos!
A: [...] Bem, eu já sabia disso.³⁹

³⁵ “...tall and handsome...” (p. 46)

³⁶ “...tall and pretty, tall but shorter,...” (p. 46)

³⁷ “Sis used to envy me after I married”. (p. 50)

³⁸ “That’s not an architect, that’s ...” (p. 23)

³⁹ “A

[...] You’re from Harry?

C

No; Harry’s dead; Harry’s been dead for years.

A

[...] Harry’s dead? When did Harry die?

C

[...] Thirty years ago!

A

[...] Well, I knew that.” (p.29)

Esse esquema de lembranças pulverizadas, que estão se esvaindo, mostra a própria pulverização da vida da personagem A. É importante ainda lembrar que esse filão de lembranças de A está ligado a coisas materiais, a posses, aquisições e prestígio social. A não faz menção a afeto ou a situações de verdadeiro amor ao narrar seu passado, como se observa na passagem seguinte: “A: [...] Tenho amigos judeus, tenho amigos irlandeses, e tenho amigos sul-americanos – tinha”⁴⁰. As menções de A no decorrer da peça a relações de “amizade” com pessoas de diferentes nacionalidades demonstram um grande esforço da personagem para se mostrar liberal, como uma forma de escapar dos preceitos daqueles que fazem parte de uma classe média norte-americana em ascensão. Nota-se o uso repetitivo e constante do verbo “ter”, no presente, ao mencionar tais “amigos”, como se eles ainda participassem de sua vida. Logo em seguida, a personagem A cai em si e corrige-se, dizendo que “tinha” determinados amigos, pois não existe praticamente nada para ela no presente, no momento atual, uma vez que nem mesmo essas pessoas fazem mais parte de sua vida. Observa-se, então, na peça, uma ferrenha crítica de Albee à sociedade capitalista norte-americana, uma vez que o autor constrói uma personagem que mostra claramente a importância do “ter” e não do “ser” para o indivíduo, pois aquilo que aparece como lembrança para a personagem A é fútil, não é crucial e não faz diferença alguma diante de sua situação presente. O mundo familiar e afetivo de A, conforme suas lembranças, está repleto de fatores ligados ao sucesso material e à posição social, tanto que seu marido afirmou uma vez: “[...] você é tão grande, tão alta, você me custará uma fortuna”⁴¹. Seu mundo familiar está impregnado de ambição e *status*. A personagem A tem medo de ser roubada ou enganada por todos que a cercam: “Todos eles roubam; cada um deles”⁴². De forma subentendida, a família aparece como uma congregação de pessoas capazes de prejudicar umas às outras: “Todos estão me roubando – o da direita e o da esquerda. Todos roubam. Todos roubam alguma coisa”⁴³.

⁴⁰ “A

[...] I have Jewish friends, and I have Irish friends, and I have South American friends – I did.” (p. 45)

⁴¹ “[...] you’re so big, so tall, you’ll cost me a fortune!” (p. 53)

⁴² “They all steal; every one of them.” (p. 50)

⁴³ “Everybody is robbing me – right and left. Everybody steals. Everybody steals something.” (p. 49)

Com relação à ação da peça, ela é contínua, assim como o drama, em que “os acontecimentos têm curso linear”⁴⁴. Entretanto, não há uma linha de tensão causada por personagens-agentes que leve a peça a um clímax, como no drama, em que o diálogo é “irrevogável e prenhe de conseqüências”⁴⁵. Essa ação gira em torno dos problemas de idade, de memória e de raciocínio da personagem A, ocasionados pelo decurso natural do tempo. Na verdade, o que há é uma conversação entre as personagens sem “uma meta objetiva: ela não leva a outra coisa, não passa para a ação”⁴⁶, ela é simplesmente o veículo das relações entre as personagens.

É possível observar também que, conforme indicado explicitamente em uma rubrica no diálogo inicial, a data na qual se passa a ação do primeiro ato é exatamente a mesma na qual se dá a encenação da peça, ou seja, os personagens não mencionam uma data fictícia, mas sim real. A rubrica indica que o dia da semana a ser mencionado por B como resposta à personagem A é o mesmo em que a peça supostamente está sendo encenada, como mostra o seguinte trecho: “A: ...Que dia é hoje? B: É (qualquer que seja o dia da semana)”⁴⁷. Ao enfatizar esse dado real, Albee cria um contraste entre a noção de realidade imediata e objetiva do público que assiste à peça e a inconsistência dos diálogos vazios e não dramáticos apresentados ao longo da obra. O compartilhamento da inserção temporal desse mundo onde é apresentada a individualidade desindividualizada aproxima o espectador do microcosmo doméstico burguês onde a personagem A vive sua decadência física e mental. A exposição dessa decadência acaba revelando de forma contundente os pontos críticos do pensamento dominante do qual A é representante.

Se no primeiro ato podiam-se observar características realistas e verossimilhantes, no segundo ato nota-se a presença de traços expressionistas,

⁴⁴ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 135.

⁴⁵ *Ibidem*, p.106.

⁴⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 106.

⁴⁷ “A

...What is today?

B

It's (*whatever day it is in reality*).” (p. 19)

assim como de elementos formais e estilísticos, que se aproximam das características dramatúrgicas e cênicas do teatro de Samuel Beckett e de Harold Pinter, dramaturgos ligados ao chamado Teatro do Absurdo.

No segundo ato da peça, o espaço permanece o mesmo do primeiro ato. A rubrica indica que A está em coma, na cama, com um aparelho respiratório após um enfarto. Cenicamente, A é representada por uma boneca com suas feições e vestida exatamente como ela no primeiro ato da peça. Na verdade, A passa a ser uma personagem duplicada, pois ao mesmo tempo em que é representada inerte e em coma pela boneca, aparece em cena contracenando com B e C com um vestido lilás, observando a si própria em seu leito de morte. Essa é uma característica que poderia ser associada ao assim chamado Teatro do Absurdo e cuja ocorrência é inadmissível em um drama realista.

No decorrer do segundo ato é possível observar que o esquema dos diálogos ocorre de maneira diferente da forma como aparece no primeiro ato. Primeiramente, porque as personagens A, B e C passam a conversar como se fossem uma só pessoa, utilizando-se do pronome pessoal *we* (nós) para se referirem a experiências comuns. Em Beckett, algo similar acontece com seus personagens *Pozzo* e *Lucky* que “já foram interpretados como sendo corpo e mente; *Vladimir* e *Estragon* já foram vistos como sendo [...] complementares que bem poderiam ser duas metades de uma só personalidade”⁴⁸. É possível, assim, observar a presença do isolamento das personagens mencionadas anteriormente em suas respectivas peças. Em *Ohio Impromptu*, de Samuel Beckett, a questão do isolamento se faz presente novamente, uma vez que os dois personagens, *Listener* e *Reader*, também não identificados por nomes, mas somente por suas funções na peça, poderiam ser considerados uma única pessoa, porque a caracterização de ambos é praticamente idêntica. Harold Pinter também aborda, incansavelmente, o isolamento do indivíduo em suas peças, “O terror da solidão da situação humana”⁴⁹. Em sua peça *The Room*, “[...] Bert é isolado por seu próprio silêncio, Rose isola-se dentro do mundo

⁴⁸ ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 61.

⁴⁹ GANZ, Arthur. *Pinter: a collection of critical essays*. London: A spectrum book, 1972, p. 95. (Tradução nossa).

emocional criado por ela própria”⁵⁰. Em *Monologue*, Pinter “utiliza-se de uma cadeira vazia para denotar ausência e sugerir o isolamento e a solidão do personagem”⁵¹ do começo ao fim da peça, em que “nenhum diálogo ou nenhuma resposta é possível”⁵².

Ainda com relação aos diálogos do segundo ato de *Three Tall Women*, eles ocorrem, de certa forma, num mesmo nível, pois a imposição de poder da personagem A sobre B e C, tão explícita no primeiro ato, já não aparece mais no segundo, assim como não há mais uma aliança ou cumplicidade entre as personagens B e C ao dialogarem com A. É possível observar uma convivência entre A e B, em alguns momentos, ao dialogarem com a personagem C, pois esta recusa a idéia de futuramente tornar-se B e A. Além disso, no segundo ato, as falas de A, B e C ocorrem numa espécie de mosaico, jogral, ou ainda de jogo de complementaridade, uma vez que, como evidencia o caráter jogralesco dos diálogos, as personagens correspondem a três facetas de uma mesma pessoa, como se soubessem o que, de fato, está na mente e na memória de cada uma.

O mesmo pode ser observado nos diálogos entre *Vladimir* e *Estragon*, na peça *Waiting for Godot*. Não há, de fato, assim, nem nos diálogos das peças de Samuel Beckett nem em *Three Tall Women*, de Edward Albee, “nenhuma troca verdadeiramente dialética de pensamento. O diálogo [...] é reduzido a um simples jogo para fazer passar o tempo,[...]”⁵³, para acalantar esse ato de espera tão essencial e intrínseco ao ser humano e tão presente em *Three Tall Women* e em *Waiting for Godot*.

Em *Rockaby*, de Beckett, a personagem idosa, solitária, isolada, que espera gradativamente por seu fim, sua morte, tenta também driblar o fluxo do tempo, buscando encontrar alguém que se sinta da mesma forma que ela. O movimento mecânico da cadeira em que a personagem se encontra mostra que o ser humano não possui o controle sobre tudo, muito menos sobre o tempo.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 95.

⁵¹ DUKORE, Bernard F. *Macmillan Modern Dramatists: Harold Pinter*. London: Macmillan Education, 1988, p. 102. (Tradução nossa).

⁵² *Ibidem*, p. 102.

⁵³ ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 76.

Da mesma forma, os personagens de *Ohio Impromptu*, esperam pela passagem do tempo, fazendo seu jogo de falas, sem qualquer troca dialética de pensamento. A “espera” também pode ser observada nas peças de Harold Pinter. Uma espera constante e tensa por alguém que pode surgir a qualquer momento é responsável pelo suspense de suas obras: “‘Ameaçador’ é um dos adjetivos mais usados para descrever os eventos em uma peça de Pinter, o ‘suspense’ é considerado um dos efeitos mais eficientes”⁵⁴. Além disso, em Harold Pinter, o diálogo entre os personagens reforça seu isolamento, pois eles não são capazes de uma comunicação verdadeira, com troca dialética de pensamento, como mencionado anteriormente. Comunicam-se de uma forma periférica, “sem alcançar a raiz de suas relações”⁵⁵. Isso pode ser claramente observado em sua peça *The Birthday Party*, em que a personagem *Meg*, durante o café da manhã, estabelece com *Petey*, seu marido, um diálogo desprovido de real sentido sobre o cereal que está sendo servido a ele. Não casualmente essa forma de comunicação reproduz em si mesma o vazio da relação dos personagens.

As lembranças do passado da personagem A, em *Three Tall Women*, que surgem no primeiro ato e intensificam-se no segundo, deixam claro que não há nada que lhe tenha restado no presente. Seu presente é feito das reminiscências do passado. Suas lembranças são, na verdade, uma tentativa de apegar-se à vida, de manter-se viva, pois são a única coisa que lhe resta.

O ato da espera de A por seu filho é muito presente ao longo da peça. A chegada dele, no segundo ato, culmina com o momento em que A está em coma depois de um ataque cardíaco. Esse ato de espera constante e esse já mencionado jogo de complementaridade de diálogos mostram que A não se impõe mais diante de B e C, e indicam que as lembranças do passado de A funcionam como amenizadoras de seu inevitável fim. São utilizados por A como ferramentas para tentar burlar algo que não pode ser evitado, nem tampouco mantido sob seu controle: a morte.

⁵⁴ KERR, Walter. *Harold Pinter*. New York: Columbia University Press, 1967, p. 14. (Tradução nossa).

⁵⁵ GANZ, Arthur. *Pinter: a collection of critical essays*. London: A spectrum book, 1972, p. 134. (Tradução nossa).

Quanto às rubricas presentes na obra, é possível dizer que cumprem a função típica de fornecer indicação cênica aos atores, orientando-os em suas movimentações, gestos e postura ao interagirem, e de especificar as sensações ou os sentimentos que os personagens devem expressar ao longo da peça. Somente algumas das rubricas fogem da estrutura mencionada anteriormente. Apresentam-se de uma forma como se participassem do “texto principal”⁵⁶ da peça, ou seja, dos diálogos entre as personagens, pois o “eu” da rubrica insere tanto o leitor como o próprio “eu” no enredo. Isso pode ser visto, por exemplo, quando a rubrica se utiliza da primeira pessoa do plural para mencionar um fato sobre o braço da personagem A: “[...] Nós descobrimos que o braço esquerdo de A está em uma tipóia, inútil.”⁵⁷. Outras vezes, as rubricas questionam o comportamento de alguma personagem como se estivessem conversando com o leitor “(Ela sabe? Provavelmente.)”⁵⁸. Demonstram incerteza, como no seguinte trecho “(Bate com uma mão em seu joelho, provavelmente.)”⁵⁹, ou ainda fazem questionamentos: “(Ela pensou nisso antes?)”⁶⁰.

⁵⁶ RAMOS, Luiz Fernando. O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética de cena. São Paulo: Fapesp, 1999, p. 53.

⁵⁷ “[...] *We discover A’s left arm is in a sling, useless.*” p. 10.

⁵⁸ “*Does she know? Probably.*” p. 15.

⁵⁹ “*Claps with one hand; her knee, probably.*” p. 71.

⁶⁰ “*Has she thought this before?*” p. 82.

CAPÍTULO II

As personagens de Albee e a crítica teatral norte-americana

O presente capítulo propõe-se a tecer pontos de contato entre a personagem A de *Three Tall Women* e as personagens de algumas outras peças de Albee, com o objetivo de apontar os aspectos implícitos de crítica à ideologia dominante da classe média alta norte-americana, em *Three Tall Women* que, por muitos críticos, é vista tão-somente como uma peça de cunho autobiográfico, como afirma Dan Zeff em seu artigo sobre uma das apresentações da peça no Apple Tree Theatre:

“Three Tall Women” é uma grande peça e todos os seus méritos brilham na sua eloqüente e luminosa reapresentação[...]. O drama de Albee tem fortes raízes autobiográficas em sua relação turbulenta com sua mãe [grifo nosso](Albee foi adotado quando criança). Albee finalmente afastou-se de sua família aos 20, mas sua mãe temível aparece em muitas de suas peças aclamadas. Mas o público não precisa saber de nenhum elemento autobiográfico para desfrutar da sensibilidade emocional e da profundidade de “Three Tall Women” [grifo nosso]. E se não for suficiente, a peça é decorada com três interpretações inspiradoras.⁶¹,

ou como pode ser observado na seguinte citação: “Estas atrizes [...] deliciam-se com os monólogos e as emoções das páginas do texto autobiográfico de Albee”

⁶¹ ZEFF, Dan. *The show gets a rating of four stars*. Disponível em: <<http://www.appletreetheatre.com/shows/2005-06%20season/threetallwomen/threetallwomen.htm>> Acesso em: abr. 2007. (Tradução nossa).

“Three Tall Women’ is a great play and all its merits shine through in the eloquent and luminous revival at the Apple Tree Theatre. Albee's drama has strong autobiographical roots in his turbulent relationship with his mother (Albee was adopted as an infant). Albee finally walked away from his family at the age of 20 but his fearsome mother figures large in many of his most acclaimed plays. But the audience needn't be aware of any autobiographical elements to enjoy the emotional sensitivity and profundity of ‘Three Tall Women.’ And if that's not enough, the show is ornamented with three awe-inspiring performances.”

[grifo nosso].”⁶², feita por John Garcia, que subestima ou omite aspectos sociais relevantes da sociedade norte-americana. O mesmo pode ser observado no seguinte trecho de Ben Brantley:

“Three Tall Women”, basicamente a anatomia de uma vida, é, sem dúvida alguma, um sucesso. Dirigida por Lawrence Sacharow, [...] é um trabalho comovente. Albee admitiu em entrevistas ter se inspirado em sua mãe adotiva, uma mulher dominadora, uma amazonas. E os detalhes da vida de A, incluindo seu casamento por ambição com um homem rico e sua relação conflituosa com seu filho recalcitrante, parecem corresponder ao que conhecemos da história da família de Albee. [...]. Finalmente, parece que ao trabalhar com material autobiográfico, Albee sentiu a necessidade de ser tão cuidadosamente lúcido e preciso quanto fosse possível [grifo nosso]. Apesar de parecer injusto acusar um dramaturgo de uma obviedade excessiva quando ele com frequência tem sido criticamente intimidado justamente pelo oposto, a peça sofre de um didatismo e de um relato exagerado. Mesmo assim, “Three tall Women” ainda deve ser vista por aqueles que se interessam pelas forças que moldaram esse autor influente.⁶³;

no de David Womersley: “Albee foi muito fiel com relação às raízes autobiográficas de sua peça [grifo nosso]”⁶⁴ ou ainda no de Sam Marlowe: “A peça foi inspirada pelo relacionamento problemático de Albee com sua mãe adotiva,[...]”⁶⁵ - uma vez que na introdução da peça o autor disse querer “escrever da forma mais objetiva

⁶² GARCIA, John. *Dallas: Three Tall Women*. Disponível em: <<http://www.talkinbroadway.com/regional/dallas/dallas26.html>>. Acesso em: abr. 2007. (Tradução nossa).

⁶³ BRANTLEY, Ben. *Edward Albee conjures up three ages of woman*. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/99/08/15/specials/albee-tall.html>>. Acesso em: agos. 2006. (Tradução nossa).

“‘Three Tall Women’, which is basically an anatomy of one life, is by no means an entirely successful play. Cleanly directed by Lawrence Sacharow, it makes its points so blatantly and repeats them so often that one perversely longs for a bit more of the cryptic obliquity that is Mr. Albee’s signature. But it is often a truly moving work. Mr. Albee has admitted in interviews that it was directly inspired by his own adoptive mother, a domineering, Amazonian woman. And the details of A’s life, including her ambitious marriage to a wealthy man and her warring relationship with her recalcitrant son, seem to tally with what we know of Mr. Albee’s family history. [...]. Ultimately, it appears that in working through autobiographical material, Mr. Albee has felt the need to be as carefully lucid and precise as possible. Though it seems unfair to accuse a playwright of excessive obviousness when he has so often been critically browbeaten for just the opposite, the play does suffer from didacticism and overstatement. Nonetheless, ‘Three Tall Women’ remains essential viewing for anyone interested in the forces that have shaped this influential writer.”

⁶⁴ WOMERSLEY, David. *What the Greeks would have made of the miseries endured by Edward Albee’s Three Tall Women*. Disponível em: <<http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/000934.php>>. Acesso em: ago. 2006.

possível uma peça sobre uma personagem fictícia que lembrasse alguém que havia conhecido muito bem”⁶⁶, referindo-se a sua mãe adotiva.

Sendo assim, a primeira peça cujos personagens serão analisados e comparados a A (uma vez que B e C representam, na verdade, a própria personagem A), de *Three Tall Women*, será *The Zoo Story*.

Tanto em *The Zoo Story* quanto em *Three Tall Women* é nítida a abordagem do isolamento de seus personagens em razão da dificuldade de estabelecerem comunicação: “[...] muitos críticos consideram *The Zoo Story* como [...] uma condenação da artificialidade dos valores norte-americanos e da falha da comunicação...”⁶⁷. Em *The Zoo Story*, o personagem *Jerry*, de um pouco mais de trinta e sete anos, de aparência descuidada, marginalizado pela sociedade norte-americana, cuja pobreza é o que “[...] o força a permanecer sozinho na maior cidade do mundo”⁶⁸, aproxima-se de *Peter*, um homem de aproximadamente quarenta anos, pai de família bem-sucedido, sentado em um banco de praça na cidade de *Manhattam*. *Jerry* tenta, desesperadamente, estabelecer comunicação com *Peter*, um estranho para ele, dizendo que esteve em um zoológico, mas não obtém sucesso por duas vezes: “É difícil fazer contato porque *Peter* está totalmente indiferente à presença de *Jerry*”⁶⁹. Na terceira vez, *Peter* pára abruptamente sua leitura, pedindo desculpas a *Jerry*, e este lhe pede informações sobre as ruas da cidade, conseguindo assim iniciar um diálogo com *Peter*, que visivelmente se sente incomodado com a situação. O mais interessante ocorre quando *Peter* faz uma observação sobre a incapacidade de *Jerry* de manter uma conversa com ele, já que *Jerry* só consegue fazer perguntas nos moldes de um interrogatório: “A avaliação de *Peter* é válida porque *Jerry* é incapaz de uma conversa amigável, descontraída e espontânea.”⁷⁰. *Jerry* exprime um grande desejo de conversar com *Peter*, de

⁶⁵MARLOWE, Sam. *Theater Review*. Disponível em: <<http://entertainment.timesonline.co.uk/article/0,,14936-2163417,00.html>>. Acesso em: ago. 2006.

⁶⁶ ALBEE, Edward. *Three tall women: a play in two acts*. New York: Penguin, 1995. (Tradução nossa).

⁶⁷ TRUDEAU, Lawrence J. *Critical Reception*. Disponível em: <<http://www.enotes.com/drama-criticism/zoo-story>>. Acesso em: out. 2006.

⁶⁸ RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: a playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 22. (Tradução nossa).

⁶⁹ *Ibidem*, p. 23. (Tradução nossa).

⁷⁰ *Ibidem*, p. 24. (Tradução nossa).

conhecê-lo, mas não percebe que isso deve ser um processo recíproco, ou seja, esse desejo também deve partir de *Peter*. Na verdade, *Jerry* está simplesmente em busca de alguém que o ouça: “O que *Jerry* quer agora é um ouvinte solidário, não um amigo”.⁷¹ Assim, no decorrer da peça, *Jerry* conta fatos de sua vida a *Peter*, incluindo o episódio com o cachorro de sua senhoria, que queria atacá-lo todas as vezes que ele tentava entrar em sua própria casa. A “comunicação” entre *Jerry* e o cachorro só se tornou possível quando *Jerry* passou a lhe oferecer pedaços de carne, como uma forma de suborno, para que conseguisse entrar em sua casa. Em uma dessas vezes, *Jerry* decidiu colocar veneno de rato na carne e entregá-la ao cachorro. Este, por sua vez, ficou doente, mas não morreu. Nas vezes seguintes em que *Jerry* quis entrar em casa, o cachorro não mais o atacou, ficou parado, encarando-o, e o mesmo fez *Jerry*, por alguns instantes. Depois, ambos seguiram, com indiferença. Aqui, percebe-se uma analogia a condição humana: “Passamos por nosso próprio caminho cuidadosamente para não nos envolver de forma profunda com as outras pessoas.”⁷² *Jerry* é retratado como um indivíduo completamente isolado do resto das pessoas, vivendo em seu próprio mundo, cercado de alguns utensílios domésticos, algumas cartas, uma máquina de escrever e uma caixa com pedrinhas, colecionadas durante sua infância. Na verdade, o isolamento de *Jerry* é comparado à condição do indivíduo na sociedade norte-americana, uma vez que “*The Zoo Story* é um confronto entre a classe média norte-americana e os excluídos da sociedade”⁷³:

É a cidade da indiferença, da apatia, do isolamento, onde o homem está tão indiferente com relação a seu próximo que trinta e oito pessoas em Nova Iorque, recentemente, testemunharam um assassinato e ninguém se propôs a ajudar.⁷⁴

⁷¹ RUTENBERG, M. E., *op. cit.*, p. 27. (Tradução nossa).

⁷² *Ibidem*, p. 36. (Tradução nossa).

⁷³ KAPUSTA, Joanna. *The Zoo Story*. Disponível em: <http://radio-exile.freesevers.com/the_zoo_story.htm>. Acesso em: out. 2006. (Tradução nossa).

⁷⁴ RUTENBERG, M. E., *op. cit.*, p. 29. (Tradução nossa).

Com *Peter* a situação não é diferente, apesar de ele ser de uma classe social diferente da de *Jerry*. *Peter* também se isola em seu próprio mundinho de família de classe média norte-americana: “[...] é casado, tem duas filhas, apesar de sempre querer ter tido um garoto, pois ‘todo homem quer um filho’, e sua esposa não lhe dará mais filhos. Têm dois aparelhos de TV, dois periquitos, e gatos [...]”⁷⁵. Seu isolamento fica ainda mais claro quando *Peter* é abordado por *Jerry*, num banco de praça, e só lhe dá atenção após *Jerry* tê-lo chamado três vezes: “[...] ele complacentemente evita o contato com transeuntes, preferindo esconder-se atrás de um livro”⁷⁶. Na realidade, o que separa *Peter* e *Jerry* é tão-somente o fato de pertencerem a classes sociais diferentes, pois a indiferença e a falta de real interesse por aqueles que permeiam sua vida são as mesmas. “Ninguém estabelece contato com ninguém. Cada um permanece em seu próprio cubículo, isolado do resto”⁷⁷.

Pode-se dizer, então, que a reação de *Peter* quando *Jerry* o aborda na praça é a mesma do cachorro quando *Jerry* tentava entrar em casa; *Peter* agiu com indiferença e o cão seguiu seu instinto ao grunhir e ao tentar atacar *Jerry*, mas ambas as reações foram agressivas: “O simbolismo, sem sombra de dúvida, é a representação do cachorro como um aspecto vicioso da sociedade que ataca toda vez que *Jerry* tenta entrar. O cachorro nunca ataca quando *Jerry* sai de casa, apenas quando entra”⁷⁸. Nessa passagem da peça é possível observar uma crítica à sociedade norte-americana, que sempre se considerou democrática; a incongruência aqui reside no fato de que uma sociedade verdadeiramente democrática jamais permitiria a exclusão de seus indivíduos.

Ao final de *The Zoo Story*, num ato de total desespero, por conta de seu sentimento de solidão, indiferença e isolamento, *Jerry* projeta-se sobre a faca na mão de *Peter*, morrendo, pois somente assim ele teria certeza de que seria reconhecido e lembrado, não só por *Peter*, mas pela sociedade, que saberia do ocorrido através das notícias do jornal:

⁷⁵ RUTENBERG, M. E., *op. cit.*, p. 25. (Tradução nossa).

⁷⁶ *Ibidem*, p. 23 (Tradução nossa).

⁷⁷ *Ibidem*, p. 29 (Tradução nossa).

[...] o jovem homem estava sentindo uma necessidade tão forte de um contato e estava tão desesperado que cometeu suicídio; e o suicídio foi a forma que ele encontrou de forçar um outro homem a reconhecê-lo, mesmo que isso significasse matá-lo.⁷⁹

O mesmo ocorreu com o cachorro, que só passou a reconhecê-lo, forçosamente, quando engoliu o veneno com um pedaço de carne e ficou à beira da morte; não o atacava mais, apenas o observava.

Em *Three Tall Women*, a questão profunda do isolamento do indivíduo na sociedade norte-americana também se faz presente. Afirmar, então, que a peça é “elegante”⁸⁰, mas feita sem o “menor esforço”⁸¹, ou ainda dizer que ela é simplesmente “a peça mais autobiográfica do dramaturgo Edward Albee”⁸², como afirma Vincent Canby em um artigo publicado em fevereiro de 1994, é menosprezar esse importante aspecto de crítica social presente no texto. A peça apresenta três personagens, A, B e C, que, na verdade, são três facetas de uma mesma pessoa, confinadas em um quarto. O que ocorre, então, é a conversa da personagem A com sua própria consciência: “Ela está sozinha — a quebra do ser em partes, sugerindo a profundidade de um hermetismo isolado que a faz dialogar com ela própria, em outros períodos de sua vida”⁸³. Em *The Zoo Story*, o leitor depara-se com o desespero de *Jerry*, em razão de sua solidão, que o faz tentar iniciar uma conversa com um estranho num banco de praça. Em *Three Tall Women*, a personagem A encontra-se, da mesma forma, só e isolada, uma vez que se encontra debilitada, em sua cama, ligada a um aparelho de oxigênio, e a sua única saída para amenizar seu sofrimento é travar um diálogo consigo mesma, desdobrando-se nas personagens B e C, que representam ela mesma em diferentes períodos de sua vida.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 35 (Tradução nossa).

⁷⁹ RUTENBERG, M. E., *op. cit.*, p. 39 (Tradução nossa).

⁸⁰ TRUDEAU, Lawrence J. *Critical Reception*. Disponível em: <<http://www.enotes.com/drama-criticism/zoo-story>>. Acesso em: out. 2006. (Tradução nossa).

⁸¹ TRUDEAU, Lawrence J. *Critical Reception*. Disponível em: <<http://www.enotes.com/drama-criticism/zoo-story>>. Acesso em: out. 2006. (Tradução nossa).

⁸² CANBY, Vincent. *It's Edward Albee time again*. Disponível em: <<http://www.theater2.nytimes.com>>. Acesso em: abr. 2007. (Tradução nossa).

⁸³ BIGSBY, C.W.E. *Modern American Drama: 1945 – 2000*. In: _____. *Edward Albee: journey to apocalypse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 23. In: <www.questia.com>. (Tradução nossa).

Tanto em *The Zoo Story* quanto em *Three Tall Women*, o diálogo apresentado é, na verdade, um artifício para expor a dificuldade de comunicação entre os personagens e, de forma crítica, a mesma dificuldade na sociedade norte-americana, o que contradiz a afirmação de *John Lahr* de que *Three Tall Women* é “um ato cauteloso de reconciliação [...] entre um filho e sua mãe”⁸⁴. Não é possível haver reconciliação se os indivíduos não conseguem se comunicar adequadamente: “[...] a história do cachorro em *The Zoo Story* [...] é um microcosmo da peça pelo fato de as pessoas não estarem se comunicando, estarem basicamente falhando, tentando e falhando”⁸⁵. Os personagens *Jerry*, *Peter* e *A* são, na verdade, a representação do “[...] homem sempre só, emparedado na prisão de sua subjetividade, incapaz de alcançar seu semelhante,[...]”⁸⁶. *Three Tall Women* aborda questões muito mais profundas e complexas do que aquilo que a crítica norte-americana sustenta: “[...] essa é uma peça diferentemente concisa e direta — um retrato estranhamente afetuoso [...] de uma mulher de 92 anos à beira da morte, que olha para trás e para a frente de sua vida”⁸⁷, uma peça “[...] mais simples e menos profunda do que alguns dos outros trabalhos [de Albee]. [...]. É sobre envelhecer e sobre a vida em geral, [...]”⁸⁸, “[...] é, sem sombra de dúvida, autobiográfica. A personagem principal não é meramente baseada em sua mãe adotiva [de Albee], mas é basicamente a própria”⁸⁹.

Ao final de ambas as peças, *Jerry*, em *The Zoo Story*, e a personagem *A*, em *Three Tall Women*, apesar de terem tido percursos de vida diferentes, têm o mesmo fim: morrem. *Jerry* suicida-se, por não mais suportar sua condição de vida, em uma

⁸⁴ TRUDEAU, Lawrence J. *Critical Reception*. Disponível em: <<http://www.enotes.com/drama-criticism/zoo-story>>. Acesso em: out. 2006. (Tradução nossa).

⁸⁵ BAILEY, Lisa M. Siefker. *Absurdly American: rediscovering the representation of violence in the Zoo Story*. In: MANN, Bruce J. *Edward Albee: a casebook*. New York: Routledge, 2003, p. 32. In: <www.questia.com>. (Tradução nossa).

⁸⁶ ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 348.

⁸⁷ VINCENT, Mal. *Three Tall Women is adventurous theater*. Disponível em: <<http://home.hamptonroads.com/stories/story.cfm?story=108711&ran=170485>>. Acesso em: out.2006. (Tradução nossa).

⁸⁸ VINCENT, Mal. *Three Tall Women is adventurous theater*. Disponível em: <<http://home.hamptonroads.com/stories/story.cfm?story=108711&ran=170485>>. Acesso em: out.2006. (Tradução nossa).

⁸⁹ EMMET, David. *Edward Albee at The Questors*. Disponível em: <<http://www.questors.org.uk/onstage/prod/prod01/3tw01n.html>>. Acesso em: abr. 2007. (Tradução nossa).

sociedade que não o reconhece, nem o enxerga como um indivíduo. A personagem A vai definindo aos poucos, no decorrer da obra, e entrega-se à morte, na verdade, quando o filão de memórias que a mantinha viva acaba. Não há mais nada a que se apegar; a espera por seu filho cessou e as suas lembranças acabaram. A morte, para os dois personagens, é como uma tábua de salvação: “Alguns personagens que morrem parecem estar se libertando deste, para um mundo que não conhecem, mas que com certeza não pode ser pior”⁹⁰.

Uma outra questão presente nas duas peças — e que, nitidamente, critica a sociedade norte-americana e é representativa de uma classe média WASP ascendente é o preconceito. Em *The Zoo Story*, Jerry faz um relato a Peter do lugar onde vive e de seus vizinhos. Dentre estes, um é negro e homossexual e os outros são uma família porto-riquenha. Peter questiona Jerry sobre o motivo que o faz morar lá, argumentando que não parece um lugar bom para viver, obviamente, em razão dos habitantes do local: “É um retrato vivo dos excluídos da sociedade, presos em moradias esquecidas, que buscam refúgio em barracos infestados de ratos para conseguir sobreviver por mais um dia em uma sociedade que não os quer”⁹¹. Em *Three Tall Women*, a personagem A, representante da classe média WASP cai em contradição, pois num primeiro momento, como já mencionado no Capítulo I, A tentou passar uma imagem de pessoa liberal pelo fato de um dia ter tido amigos de várias nacionalidades, mas essa imagem acaba se revelando irreal e seu preconceito aflora ao se mostrar anti-semita quando se refere a uma judia — “a judiazinha que costura meus casacos de pele”⁹² — como alguém com quem se deve tomar cuidado, uma vez que pode cobrar um valor acima do preço correto das mercadorias que produz. Além dessa passagem, A comenta que “todos os judeus espertos são baixos”⁹³, que tinha amigos provenientes da América do Sul, mas que “não eram porto-riquenhos, nem algo similar”⁹⁴. Seu preconceito, a ser discutido mais adiante, torna-se mais evidente ainda quando diz que costumava visitar

⁹⁰ PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989, p. 115.

⁹¹ RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 29. (Tradução nossa).

⁹² “[...] that little Jew makes my furs[...]”. (p. 33).

⁹³ “[...] All smart Jews are little”. (p. 37).

⁹⁴ “Not Puerto Rican, or like that,[...]” (p. 45).

pessoas de cor, em *Pinehurst*, que “sabiam seu verdadeiro lugar”⁹⁵ e não eram, de forma alguma, como aqueles “negros presunçosos da cidade”⁹⁶.

O personagem *Peter*, em *The Zoo Story*, é construído nos moldes daquilo que é considerado sucesso pela sociedade norte-americana, de forma crítica. Como já mencionado anteriormente, *Peter* é um pai de família bem-sucedido, representante da classe média alta, com duas filhas, apesar de sempre ter querido um filho, dois aparelhos de TV e dois periquitos, um para cada filha, e gatos. É um homem que acredita que “uma economia que esteja se expandindo é com certeza um rumo fácil à felicidade”⁹⁷. Dá grande importância a ter as coisas em dobro (duas TVs, dois periquitos), ou seja, à posição social e ao *status*, preceitos instituídos pela sociedade norte-americana, alcançados também através do consumo desenfreado de bens: “A resposta é [...] convencer [ironicamente] os americanos que é uma desolação total ficar sem o segundo carro, sem a segunda casa e, acima de tudo, sem o segundo aparelho de TV”⁹⁸. O fato de *Peter* ter dois periquitos e alguns gatos em sua casa representa, na verdade, a dinâmica da sociedade norte-americana: os excluídos ou os mais fracos (*Jerry/periquitos*) à mercê dos bem-sucedidos ou mais fortes (*Peter/gatos*). Em *Three Tall Women*, a personagem A é construída de forma a possibilitar uma crítica aos valores abarcados pela sociedade norte-americana. Ela já fez parte da camada privilegiada da sociedade, ou seja, da classe média alta, assim como *Peter*. A, em seu passado, quando casada, é descrita como uma mulher de posses que se valia disso para impor sua vontade. Agora, mesmo estando em decadência, continua a querer impor seu poder através do dinheiro, que paga às personagens B e C, com quem tem uma relação profissional, já descrita no Capítulo I. Além disso, seu prestígio social pode ser observado quando A descreve os campeonatos em que seus cavalos ganharam todos os prêmios, e também quando afirma que assistia às competições juntamente com os juízes, atividade não acessível aos cidadãos de poder aquisitivo baixo ou médio. Os prêmios relacionam-se com a imagem da competição, que está na raiz do sucesso e da vitória

⁹⁵ “They knew their place [...]” (p. 46).

⁹⁶ “...uppity niggers, the city ones.” (p. 46).

⁹⁷ RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 25. (Tradução nossa).

⁹⁸ *Ibidem*, p. 25-26. (Tradução nossa).

individual, ambas partes da ideologia norte-americana dominante: “Ganhávamos porque éramos os melhores”⁹⁹. As recordações da personagem A de seu casamento estão embasadas nos bens que ela e seu esposo possuíam. Suas aquisições por conta do casamento representam perfeitamente as raízes da construção de mundo para o qual a personagem A foi preparada pela mãe. O mundo afetivo e o das posses materiais e do prestígio social são muito próximos: “Todos eles me conheciam; éramos famosos; tínhamos um estábulo famoso,[...]”¹⁰⁰. Suas recordações de fama, sucesso e bens materiais são espontâneas e prazerosas, são aquilo que dá real significado à sua vida. A é vista como alguém repleta dos valores da ideologia dominante do Estado norte-americano, de sua própria classe. Sua preocupação com o que vestir — “Nunca saia a não ser que esteja adequadamente vestida, eu sempre dizia”¹⁰¹ — também denota uma necessidade de estar adequada aos moldes impostos pela sociedade norte-americana; ao descrever seu marido, compara-o a um pingüim: “[...] ele é pequeno e tem uma aparência engraçada – como um pingüim”¹⁰², o que denota a visão de um mundo masculino adequado, em uma sociedade codificada. É interessante observar também que seu marido não é referido pelo nome, mas “ele”, representando alguém completamente característico ou sem qualquer perfil que o pudesse identificar. A personagem A cita os nomes de seus empregados, como pode ser observado na seguinte passagem: “[...] Eu nunca montava nos campeonatos; Earl era quem montava; ele era nosso cavaleiro”¹⁰³, mas não o do marido. A ausência de nome é um fator relevante para a peça e para as suas personagens, pois intensifica os traços de desindividualização, já citados no início do Capítulo I. A peça desfoca os traços individuais, indicando que as personagens podem ser tão genéricas e comuns como quaisquer outras. As personagens A, B e C, que, na verdade, são uma só mulher, representam diversas outras mulheres da mesma condição social e econômica de A. Se Edward Albee tivesse dado nomes às suas personagens em *Three Tall Women*, essa diluição da individualidade não

⁹⁹ “[...] we won because we were the best.” (p. 21)

¹⁰⁰ “They all knew me; we were famous; we had a famous stable [...]” (p. 22).

¹⁰¹ “Never go out except you’re properly dressed, I always say.” (p. 26)

¹⁰² “[...] he’s little and he’s funny looking – and a little like a penguin.” (p. 82)

¹⁰³ “[...] I never rode when we were in the championships; Earl did that; he was our rider.” (p. 22)

ocorreria: a peça se limitaria à apresentação das recordações de uma individualidade ficcional, e isso diminuiria consideravelmente o relevo crítico que apresenta. A certamente se lembra do nome de seu marido, mas ela não o pronuncia nos diálogos, dando a impressão de que esse homem é alguém genérico, sem traços que o diferenciem.

Um outro dado na representação de elementos da sociedade dentro da peça é o namoro dos personagens a princípio, apresenta-se o desejo por parte de seu então marido; depois, o medo da personagem A. Essa seqüência de sensações, primeiro o desejo dele, depois o medo dela, ilustra as experiências de iniciação amorosa e sexual das mulheres da geração de A; portanto, o material dramático, nesse trecho, tem a função de realizar, através da personagem A, a representação de algo que está na memória histórico-social das mulheres de sua geração. É possível observar também a hipocrisia presente na sociedade norte-americana através do casamento falido e de aparências de A, uma vez que tanto ela quanto seu marido possuíam amantes. A unidade familiar, tão prezada pela sociedade norte-americana, nessa peça, diferentemente do que acontece em *The Zoo Story*, mais uma vez é quebrada quando A expulsa seu filho de casa por descobrir e não aceitar que ele seja homossexual.

Pode-se afirmar, então, que a peça *Three Tall Women* possui vários elementos de crítica à sociedade norte-americana em comum com a peça *The Zoo Story*, assim como com outras peças de Edward Albee, que serão analisadas. Elementos apontados por *The Zoo Story*, tais como a dificuldade de estabelecimento de comunicação entre os indivíduos, seu isolamento, o preconceito racial na sociedade norte-americana, estão também presentes em *Three Tall Women*. Essa peça, então, se analisada com o devido cuidado, seguramente não deve ser considerada como o foi por *Anna Michelle Jordan*: “uma peça sobre a idosa que se direciona a um excessivo sentimentalismo”¹⁰⁴, ou ainda como a considerou Anna Louise Plowman:

¹⁰⁴JORDAN, Anna Michelle. *Review for Theaterworld*. Disponível em: <<http://www.dailyinfo.co.uk/reviews/feature/927/Three+Tall+Women>>. Acesso em: out. 2006. (Tradução nossa).

[...]Three Tall Women é uma peça única que desnuda as verdades da nossa vida – como vivemos, amamos, nos fixamos e morremos. [...]. Considerada a peça mais autobiográfica de Albee e raramente encenada devido aos papéis desafiadores.¹⁰⁵

Em *The Death of Bessie Smith*, assim como em *Three Tall Women*, a questão do preconceito racial também é abordada pelos personagens de uma forma ainda mais contundente. Uma cantora de blues, *Bessie Smith*, na década de trinta, no estado do Tennessee, sofre um acidente de carro e, simplesmente por ser negra, não lhe dão o devido atendimento médico quando levada a um hospital para brancos. *Bessie Smith*, então, acaba morrendo:

Sua morte é apenas um símbolo de todo o problema da supremacia branca sulista, que Albee escolheu ver através dos olhos de uma enfermeira branca do sul e de seu namorado residente. A morte de Bessie torna-se um trampolim de onde ele lançará seus sentimentos em relação ao preconceito e à intolerância. Novamente, Albee escolheu as vítimas da mesquinhez de nossa sociedade e tentou aliar-se a elas como uma forma de ataque contra a corrupção que a causou. Howard Taubman escreveu: ‘Ele não está preocupado apenas com a tragédia de Bessie; ele a utiliza para revelar a tragédia de um ambiente que permite que coisas assim aconteçam’.¹⁰⁶

É possível assim estabelecer um paralelo de posturas entre *Bessie Smith* e *Jack* (seu namorado) e os negros a quem a personagem A, em *Three Tall Women*, se refere quando diz que os de *Pinehurst* “sabiam seu verdadeiro lugar”¹⁰⁷. Nessa passagem, em *Three Tall Women*, observa-se claramente a crítica ao preconceito racial já tão enraizado na sociedade norte-americana, representado nas atitudes e no comportamento da personagem A. Dizer, então, que a peça é “[...]”

¹⁰⁵ PLOWMAN, Anna-Louise. *Edward Albee's Three Tall Women*. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/oxford/content/articles/2006/03/23/three_tall_women.shtml>. Acesso em: abr. 2007. (Tradução nossa).

¹⁰⁶ RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 79. (Tradução nossa).

¹⁰⁷ “They knew their place [...]” (p. 46).

especificamente sobre a **mãe** [grifo nosso] egoísta, racista e amarga de Albee”¹⁰⁸ significa omitir ou suavizar fatos relevantes, como a séria questão social do racismo nos Estados Unidos, ou ainda tratá-los como se ocorressem de uma forma isolada.

Em *The Death of Bessie Smith*, *Jack*, negro, leva sua namorada ferida, também negra, a um hospital de brancos, e isso jamais teria acontecido se *Jack* “soubesse verdadeiramente se portar” em uma sociedade que se dizia democrática e era governada somente por brancos. O preconceito e o anti-semitismo, como em *Three Tall Women*, mais uma vez aparecem no momento em que a personagem *Nurse* se diz cansada das promessas feitas por seus governantes e recita o seguinte poema, que diz ser mencionado pelo casal *Roosevelt* no café-da-manhã: “Você beija os negros e eu beijarei os judeus, e ficaremos na Casa Branca até quando quisermos.”¹⁰⁹

Assim como a personagem A, em *Three Tall Women*, dava importância ao acúmulo de bens, ou seja, a ter para poder ser alguém na sociedade norte-americana, a *Nurse*, branca, em *The Death of Bessie Smith*, insinua-se, curiosamente, a *Orderly*, negro, pelo fato de ele estar em uma posição econômica muito melhor que a de seu namorado branco: “[...] você sabe que ele está numa posição muito melhor... realisticamente, economicamente do que você para me pedir em casamento? [...] Sabia disso? Aquele negro!”¹¹⁰. A personagem *Nurse* faz esse comentário ao seu namorado *Intern* também com o objetivo de ofendê-lo, pois como era possível para um negro estar em melhores condições financeiras do que um branco?

Da mesma forma que para a personagem A, em *Three Tall Women*, era importante estar vinculada a pessoas que lhe trouxessem prestígio social, valor apregoado pela sociedade norte-americana, para o personagem *Father*, pai da *Nurse*, em *The Death of Bessie Smith*, esse vínculo deveria ser buscado, tanto que sua filha *Nurse* trata com ironia a amizade que seu pai tem com o prefeito da

¹⁰⁸ VINCENT, Mal. *Three Tall Women is adventurous theater*. Disponível em: <<http://home.hamptonroads.com/stories/story.cfm?story=108711&ran=170485>>. Acesso em: out. 2006. (Tradução nossa).

¹⁰⁹ ALBEE, Edward. *The death of Bessie Smith*. New York: Dramatists Play Service, 1959, p. 58. (Tradução nossa).

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 65. (Tradução nossa).

cidade, por não acreditar nela: “Só vou perguntar sobre sua ‘amizade’ com ele [...]”¹¹¹.

Ao final da peça, a *Nurse* ironiza o fato de seu namorado ter tentado tratar de *Bessie Smith*, que, na verdade, já estava morta quando chegou ao hospital. Refere-se a *Bessie Smith* como uma “negra morta”¹¹²: “Você acabou. Você teve seu último paciente aqui... uma negra...”¹¹³. Obviamente, a carreira de *Intern* não estaria encerrada simplesmente em razão da perda de um paciente qualquer, uma vez que isso é comum na medicina. A questão é que o último paciente de *Intern* era uma negra; isso, na visão não só da *Nurse*, como também da sociedade da época, depreciava-o.

Se em *Three Tall Women* a unidade de espaço era um quarto representando o microcosmo doméstico burguês, na peça de Albee *The American Dream* não será diferente: a peça se passa na sala de estar de um “apartamento mal ventilado”¹¹⁴, que representa também o microcosmo doméstico burguês norte-americano. Assim como em *Three Tall Women*, há em *The American Dream* uma crítica ferrenha à questão da unidade familiar, uma vez que é evidente o casamento de interesse da personagem *Mommy* com *Daddy*, explicitado por *Grandma*:

[...] Quando ela tinha não mais que oito anos de idade, costumava subir no meu colo e dizer com uma vozinha manhosa, ‘Quando eu crescer, vou me casar com um homem rico e velho;[...]’ [...] E eu te avisei Daddy; eu te disse para ficar longe de mulheres do tipo dela.¹¹⁵

A decadência de um dos pilares da sociedade norte-americana, tanto em *Three Tall Women* quanto em *The American Dream*, ainda pode ser observada na seguinte citação: “Evidentemente, Albee decidiu começar sua exposição do cenário

¹¹¹ ALBEE, Edward. *The death of Bessie Smith*. New York: Dramatists Play Service, 1959, p. 53. (Tradução nossa).

¹¹² *Ibidem*, p. 77. (Tradução nossa).

¹¹³ *Ibidem*, p. 77. (Tradução nossa).

¹¹⁴ RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 61. (Tradução nossa).

¹¹⁵ ALBEE, Edward. *The American dream*. New York: Dramatists Play Service, 1960, p. 13-14. (Tradução nossa).

americano a partir de suas próprias raízes: a unidade familiar. E de acordo com Albee, ela está se quebrando, precisando de reparos imediatos”¹¹⁶.

A preocupação com a admiração alheia ou o prestígio social pelo acúmulo de bens materiais está presente nas duas peças. Em *Three Tall Women*, a personagem A gaba-se de seus cavalos, de suas jóias e do dinheiro que ela e seu marido possuíam. A fazia questão de narrar as histórias que envolviam tais bens às personagens B e C. Em *The American Dream, Mommy*, que havia comprado um chapéu bege, encontra a esposa do presidente de um clube local que diz ter adorado o chapéu “cor de trigo”. *Mommy* retorna à loja para reclamar do fato, pois se sentiu ludibriada pelo vendedor. Obviamente, não há diferença entre tais cores, e o que se ironiza é a necessidade de *Mommy* de ser admirada por aqueles que a rodeavam, inclusive aqueles que, para ela, pudessem trazer prestígio.

Um outro fator comum às personagens A e *Mommy* é a necessidade que ambas possuem de manter controle sobre tudo e todos. A personagem A faz isso pela imposição de poder, através do dinheiro pago às personagens B e C, por conta de seus serviços prestados, ou ainda pelo redirecionamento dos diálogos para ela, como já foi analisado no Capítulo I. Já *Mommy* destroça *Daddy* psicologicamente, a ponto de ele, apesar de querer ir embora por se sentir infeliz, permanecer na casa por temê-la: “É através dessa invalidez emocional que *Mommy* pode agir e manipular a fim de manter o controle sobre seu ambiente”¹¹⁷. *Mommy* chega ao absurdo de achar o marido da personagem *Mrs. Barker*, sua amiga, adorável pelo fato de ele estar fadado a uma cadeira de rodas pelo resto da vida: “Ela não quer a interferência de ninguém — muito menos a de um homem”¹¹⁸.

A rejeição sexual como representação de uma instituição falida, o casamento, pelo qual normalmente se constitui a família, considerada até então, um dos pilares da sociedade norte-americana, está presente nas duas peças. Assim, em *Three Tall Women*, a personagem A narra uma passagem em que, num momento de intimidade, seu marido lhe oferece uma jóia pendurada em seu órgão sexual, em troca de sexo oral, como uma forma de recompensa caso A aceitasse o

¹¹⁶ RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 63. (Tradução nossa).

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 65. (Tradução nossa).

que havia sido proposto. De forma hipócrita, uma vez que A é muito ligada a sexo e até mesmo tem um caso com um de seus empregados, a personagem A faz jus à representação de uma mulher de classe média-alta norte-americana, branca e protestante, negando-se a tal ato, como se praticá-lo fosse um terrível pecado. Como consequência, seu marido perde a ereção: “[...] Não! Não consigo fazer isso! E ele ficou lá parado de pé... [...] e seu pênis começou a amolecer, e o bracelete escorregou, caindo no meu colo. Eu estava nua; caiu bem no meu colo. Guarde-o, ele me disse, ele me deu as costas e saiu”¹¹⁹. Assim, A pune e castra seu marido sexualmente. De acordo com *Jacquelyn Chou*, em uma das encenações de *Three Tall Women* no *Music Center’s Mark Taper Forum*, “a casa veio abaixo, em gargalhadas, no momento em que A descreveu em detalhes suas experiências sexuais,[...]”¹²⁰; essa autora ainda acrescenta que “Albee consegue captar muito do humor da falácia humana”¹²¹. É certo que a linguagem é brilhantemente trabalhada na peça e que possui um tom cômico, mas o que não pode deixar de ser analisado é o real significado dessa passagem - o abandono completo do amor, o sexo tratado como mercadoria, o casamento mantido por interesse: “[...] nossa geração não está mais tão preocupada com o amor quanto com o esperado talão de cheques do cônjuge”¹²². Em *The American Dream*, a rejeição aparece através da perda do interesse sexual de *Daddy* por *Mommy*, justificada por uma cirurgia à qual *Daddy* teve de submeter-se. Obviamente, a perda de seu interesse por *Mommy* é devido a muito mais coisas; ele está tão infeliz com a tirania de sua esposa que gostaria até mesmo de deixar a casa, mas não é corajoso o suficiente para isso: “As

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 65. (Tradução nossa).

¹¹⁹ “No! I can’t do that! And he stood there for... well, I don’t know... and his pee-pee got...well, it started to go soft, and the bracelet slid off, and fell into my lap. I was naked; deep into my lap. Keep it, he said, and he turned and he walked out of my dressing room.” (p. 56).

¹²⁰ CHOU, Jacquelyn. *Intriguing plot doesn’t fail in Three Tall Women*. Disponível em: <<http://www.usc.edu/student-affairs/dt/V127/N19/div3tall.19d.html>>. Acesso em: out. 2006. (Tradução nossa).

¹²¹ CHOU, Jacquelyn. *Intriguing plot doesn’t fail in Three Tall Women*. Disponível em: <<http://www.usc.edu/student-affairs/dt/V127/N19/div3tall.19d.html>>. Acesso em: out. 2006. (Tradução nossa).

¹²² RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 102. (Tradução nossa).

mulheres querem castrar os homens, os homens querem voltar ao conforto do útero...”¹²³.

Em outra peça de Edward Albee, *The Sandbox*, a proximidade entre as condições de um idoso e a de uma criança é retratada através da personagem *Grandma*: “ambos são incapazes de cuidar de si próprios; ambos requerem muita paciência de quem quer que seja responsável por eles”¹²⁴. *Mommy and Daddy* aguardam por sua morte, pois agora *Grandma* já está com oitenta e seis anos e não tem mais utilidade alguma. Eles a carregam, já que a personagem não consegue mais mover-se de forma independente, pois suas pernas estão rígidas, e a “depositam” em uma caixa de areia onde se encontra uma pá de brinquedo. Então, *Grandma* aparece enterrando a si própria, como que cavando sua própria sepultura. Comparativamente, a personagem A, em *Three Tall Women*, também espera por sua morte; afinal, nas palavras da personagem B, as crianças deveriam saber que “já estão morrendo a partir do momento em que nascem”¹²⁵. A está numa situação de decadência, principalmente física, e depende exclusivamente dos cuidados de B, contratada como sua dama de companhia e enfermeira. B é paga para cuidar de A, ou seja, sua relação com A é estritamente profissional. Em *The Sandbox* não há nenhuma relação profissional entre os personagens *Mommy*, *Daddy* e *Grandma*, mas somente de parentesco, determinada pelos próprios nomes dos personagens. Não há, então, “nenhum motivo aparente” para que *Daddy* e *Mommy* cuidem de *Grandma*. Novamente, é muito clara a crítica à forma como a sociedade norte-americana trata os idosos:

O dilema da *Grandma* é muito mais comum nos Estados Unidos do que ela possa imaginar. [...] elas são obsoletas... avós são como emblemas de quão pouco alguém pode aprender com um idoso sobre as coisas que realmente importam.¹²⁶

¹²³ RUTENBERG, M. E. *op. cit.*, p. 74. (Tradução nossa).

¹²⁴ *Ibidem*, p. 45. (Tradução nossa).

¹²⁵ “[...] they’re dying from the minute they’re alive.” (p. 14).

¹²⁶ RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 47. (Tradução nossa).

Na peça *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, a questão do casamento como uma instituição falida e mantida simplesmente por conta de um jogo de interesses, assim como ocorre em *Three Tall Women*, reaparece no decorrer da visita do casal *Nick* e *Honey*, durante a madrugada, a *Martha* e *George*, na cidade de Nova Cartago. Ao final do primeiro ato, *Martha* relata a *Nick* e a *Honey* como veio a se casar com *George*:

Ele era o noivo e deveria ser preparado... algum dia seria o diretor... primeiro começaria pelo Departamento de História e depois, quando papai se aposentasse, passaria a dirigir a universidade... compreenderam? Assim foi tudo planejado. [...]. Assim foi tudo planejado. Muito simples. E papai tinha a impressão de que ia dar certo. Por algum tempo, deu. Mas, depois os anos foram passando. [...]. Até que depois de uns anos de observação, ele começou a pensar que, talvez, não tivesse sido uma idéia tão brilhante assim...¹²⁷

Em *Three Tall Women*, a personagem A também narra claramente a aquisição de bens e o prestígio social alcançados por meio de seu casamento. É possível observar, ao longo da peça, a importância dada pela personagem a sua fama e *status*, independentemente da situação de decadência em que seu casamento se encontrava. Ambas as peças retratam o declínio da sociedade norte-americana: “de um início promissor como uma sociedade democrática que valorizava o individualismo e a liberdade acima de tudo para uma sociedade materialista e conformista que valoriza o ‘sucesso’ acima de tudo”¹²⁸. A idéia do “desaparecimento do amor em favor daquilo que é mais vantajoso é um tema recorrente em todas as peças de Albee”¹²⁹.

A questão da infidelidade como consequência de um casamento baseado em aparências, como foi observado em *Three Tall Women*, reaparece em *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. *Martha*, esposa de *George*, comete adultério ao se

¹²⁷ ALBEE, Edward. *Quem tem medo de Virginia Woolf?* São Paulo: Abril, 1977, p. 89-90.

¹²⁸ KONKLE, Lincoln. Good, Better, Best, Bested: the failure of American typology in *Who's Afraid of Virginia Woolf?* In: MANN, Bruce J. *Edward Albee: a casebook*. New York: Routledge, 2003, p. 42. Disponível em: <www. questia.com>. Acesso em: abr. 2006. (Tradução nossa).

¹²⁹ RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 102. (Tradução nossa).

relacionar com *Nick*, marido de *Honey*, que também admitiu ter-se casado por interesse: “É visível que Albee quer provar que a sociedade mais provinciana sexualmente do mundo não é, na realidade, tão pura como seus cidadãos uma vez pensaram. A promiscuidade é a prática na Nova Cartago”¹³⁰.

Em *Three Tall Women*, a personagem A, confinada em seu quarto, representante do microcosmo doméstico burguês, é forçada “por fatores externos a voltar ao dialogismo da relação intersubjetiva”¹³¹. Dessa forma, como mencionado anteriormente, a saída que a personagem A encontra é travar um diálogo com sua própria consciência, representada pelas personagens B e C, como uma tentativa de amenizar sua solidão e seu isolamento: “Ilusões, negações e traições são as coisas utilizadas para a reconstituição de seu mundo anteriormente árido”¹³². Seu filão de memórias, narrado às personagens B e C, ajuda-a sobreviver em meio a um presente que não tem mais nada a lhe oferecer. Por sua vez, em *Who’s Afraid of Virginia Woolf*, *George* e *Martha* criam um filho imaginário para tentar amenizar a solidão que sentem: “[...] uma ilusão que une duas pessoas — utilizada para aliviar a solidão dessas pessoas”¹³³, ou ainda “a criança representa as ilusões que criamos para tornar a vida suportável...”¹³⁴. Em *Three Tall Women*, o filão de memórias de A, responsável por mantê-la em seu presente e torná-lo mais suportável, encerra-se praticamente com a tão esperada chegada de seu filho e, conseqüentemente, com a sua morte. A ainda revela, no final da peça, que o momento mais feliz é quando se chega ao fim, obviamente, pelo fato de o sofrimento e a angústia causados por essa realidade acabarem. Em *Who’s Afraid of Virginia Woolf*, *George* “destrói” seu filho ao revelar a inexistência dele a *Nick* e a *Honey*, o que, na verdade, representa o fim de qualquer ilusão que pudesse amenizar a solidão e o isolamento que *George* e *Martha* sentiam. Então, *Martha* admite ter medo de viver sozinha e de sentir-se abandonada, “teme de tal forma a

¹³⁰ RUTENBERG, M. E. *op. cit.*, p. 95. (Tradução nossa).

¹³¹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880 – 1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 113.

¹³² BOTTOMS, Stephen. *The Cambridge companion to Edward Albee*. New York: Cambridge University Press, 2005, p. 48. (Tradução nossa).

¹³³ RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 98. (Tradução nossa).

¹³⁴ *Ibidem*, p. 106. (Tradução nossa).

própria vida que construiu, junto com seu marido, um complicado conjunto de falsas ilusões”¹³⁵.

Assim como a questão da dificuldade de comunicação entre a personagem A e seu filho aparece em *Three Tall Women* como representação da mesma dificuldade existente entre os indivíduos na sociedade norte-americana, em *A Delicate Balance*, de Edward Albee, isso é observado através de *Tobias* e sua filha *Julia*, que retorna à casa dos pais depois do fracasso de seu quarto casamento: “[...] *Julia* já amou seu pai e já se relacionou bem com ele, mas apesar da tentativa de *Tobias* de oferecer-lhe um lar, ela inexplicavelmente afastou-se dele até não se comunicarem mais”¹³⁶. *Tobias*, a princípio, menciona querer tentar aconselhar sua filha *Julia* a dissolver seu casamento, mas depois nega-se a fazê-lo: “Se eu visse que adiantaria alguma coisa eu poderia -- se eu visse algum motivo, alguma oportunidade. Se eu achasse que iria poder... me aproximar dela e dizer ‘*Júlia...*’, mas depois, o que é que eu ia dizer? ‘*Júlia...*’. Depois, nada.”¹³⁷. Essa falta de comunicação também está muito presente no casamento de *Tobias* e *Agnes*, tendo como conseqüência, assim como em *Three Tall Women*, a infidelidade:

Claire: O que é que você tem mesmo em comum com o seu melhor amigo... a não ser a coincidência de terem traído suas respectivas caras-metades com a mesma mulher, no mesmo verão...garota...ou mulher... hein? [...] Eu acho que ela ficou de pernas pro ar durante aquele mês de julho todinho.¹³⁸

“[...] *Claire* não deixará *Tobias* esquecer. *Claire* lembrará *Tobias* da época em que foi infiel a *Agnes*, [...]”¹³⁹. É notória, então, da mesma forma como em *Three Tall Women*, a dissolução de um dos pilares da sociedade norte-americana, a família:

¹³⁵ BOTTOMS, Stephen. *The Cambridge companion to Edward Albee*. New York: Cambridge University Press, 2005, p. 54. (Tradução nossa).

¹³⁶ RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 140. (Tradução nossa).

¹³⁷ ALBEE, Edward. *Um equilíbrio delicado*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1969, p. 45.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 30.

¹³⁹ RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 137. (Tradução nossa).

Tobias: 'Se não amamos alguém... se nunca amamos...'
Claire: (*Uma risada abrupta e curta*) Ora, pare com isso! 'Amor' não é o problema. Você ama Agnes e Agnes ama Júlia e Júlia me ama e eu amo você. Nós nos amamos todos; amamos sim. Nós nos amamos uns aos outros.
Tobias: Amamos?
Claire: (*Com algo de desprezo*) É; até às profundezas da piedade que temos por nós mesmos, da nossa ganância.¹⁴⁰

Essa dissolução, obviamente, é representada tanto pelo casal *Agnes e Tobias*, quanto por *Julia e Doug*. Da mesma forma como em *Three Tall Women* foi possível observar a rejeição sexual de A a seu marido, que reforça, então, o tema da dissolução da família, em *A Delicate Balance Tobias* já nem mais divide o quarto com *Agnes*, a não ser no período em que *Julia* e o casal *Harry e Edna* se hospedaram em sua casa: "Agnes: E foi por isso que você se transladou para o seu quartinho. Tobias: Foi."¹⁴¹

Assim como em *Three Tall Women* foi observada e analisada a questão do isolamento do indivíduo, na sociedade norte-americana, representado pela personagem A, em *A Delicate Balance*, *Agnes*, no início da peça, demonstra a vontade de isolar-se do mundo:

Agnes: ...Deus sabe que eu é que não quero ela aqui. Quer dizer, ela é bem-vinda, está claro... [...] esta casa é dela, nós somos os pais dela, nós, os dois, e temos certas obrigações para com ela, e eu já cheguei a uma idade, Tobias, de querer ficar sozinha, você e eu, sem... 'penstras'... sem ninguém.¹⁴²

Obviamente, esse isolamento das pessoas que a cercam, também significa isolar-se da sociedade e, inclusive, de seu marido *Tobias*, uma vez que, como já foi mencionado, ambos não dividem mais o mesmo quarto: "[...] o casamento nunca é uma união de amor, mas sempre um isolamento mútuo [...]"¹⁴³; "O sonho americano

¹⁴⁰ ALBEE, Edward. *Um equilíbrio delicado*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1969, p. 50.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 160.

¹⁴² ALBEE, E., *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁴³ BOTTOMS, Stephen. *The Cambridge companion to Edward Albee*. New York: Cambridge University Press, 2005, p. 65. (Tradução nossa).

tornou-se real: Mamãe e Papai têm dinheiro suficiente agora para se isolar das pessoas e evitar qualquer comprometimento com a sociedade.”¹⁴⁴

Assim como a personagem A, em *Three Tall Women*, enxerga a morte como sua tábua de salvação, pois a considera como “[...] o momento mais feliz”¹⁴⁵ de sua vida, Agnes, em *A Delicate Balance*, deseja-a ardentemente, mesmo que de forma inconsciente, pois morrer, mais uma vez, significa isolar-se por completo da sociedade à qual pertence: “Agnes: Estou pensando em paz... não estou pensando apenas em alívio.”¹⁴⁶. Significa também a “[...] liberdade da carga que se tem de carregar e do peso do irracional.”¹⁴⁷.

Um outro elemento comum às duas peças é a relação de amizade que as personagens A, Agnes e Tobias estabeleciam. Em *Three Tall Women*, como foi analisado anteriormente, A mantinha relações que lhe trouxessem prestígio e status. Em *A Delicate Balance*, Agnes e Tobias mantêm uma relação de amizade superficial e de conveniência com Harry e Edna, apesar dos quarenta anos de “convívio”:

Claire força Tobias, agora aposentado, a examinar a genuinidade e a duração das suas relações passadas:

Claire: ...Com seus amigos de negócios, [...] o que você tinha em comum com eles?

Tobias: Bem, uh... bem, tudo. (Talvez na defensiva, mas mais vago) Nossos negócios; nos dávamos muito bem, éramos amigos longe do escritório, também... nos clubes [...], eu acho.¹⁴⁸

Claire, irmã de Agnes, insiste por mais duas vezes em fazer sua pergunta a Tobias, que não consegue, de fato, respondê-la com a devida segurança, pois o que Tobias tem de verdadeiramente em comum com seus amigos é apenas proximidade, ou seja, não há um sentimento real e verdadeiro de amizade. Mais

¹⁴⁴ RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 132. (Tradução nossa).

¹⁴⁵ “[...] the happiest moment.” (p. 110)

¹⁴⁶ ALBEE, Edward. *Um equilíbrio delicado*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1969, p. 20.

¹⁴⁷ RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970, p. 134. (Tradução nossa).

¹⁴⁸ RUTENBERG, M. E., *op. cit.*, p. 136. (Tradução nossa).

uma vez, é possível observar uma crítica ferrenha à forma como se estabelecem as relações interpessoais na sociedade norte-americana: “É apenas um outro aspecto do tipo alienado das relações interpessoais. As amizades não são formadas com base em afeto [...], mas pela [conveniência da] localização da casa ou do apartamento de alguém.”¹⁴⁹.

As personagens em *Three Tall Women* não são identificadas por nomes, mas sim por letras (A, B e C), revelando, conseqüentemente, um relevo crítico à sociedade norte-americana, como foi observado e analisado anteriormente. O mesmo ocorre em uma outra peça de Edward Albee, *All Over*, em que os personagens são identificados apenas por sua função dentro da obra — *The Wife, The Daughter, The Mistress, The Doctor, The Son, The Best Friend, The Nurse, Photographers, A Reporter* —, relacionada a um homem em coma, mantido por aparelhos em seu leito de morte: “[...] Albee refere-se aos personagens apenas em termos de seu relacionamento com o homem em coma.”¹⁵⁰. Novamente, assim como em *Three Tall Women*, é possível identificar em *All Over* traços de desindividualização das personagens, pelo fato de não receberem nomes específicos. Essa desindividualização faz com que essa família seja a representação de qualquer outra que esteja nas mesmas condições, na sociedade norte-americana. Em *Three Tall Women*, o marido da personagem A não tem nome, ou, se tem, sua esposa nunca o menciona. A se refere a seu marido por “ele”. Em *All Over*, o mesmo fato ocorre com o marido, em coma, da personagem *The Wife*, fazendo com que ele seja alguém genérico, sem nenhum traço específico que o diferencie de outros homens. Em *Three Tall Women*, as personagens B e C estão reunidas, aguardando a morte de A, como se fossem membros de sua família e não a mesma personagem, já analisada no Capítulo I. Com o decorrer dos diálogos entre as personagens A, B e C, que são mero pretexto para a passagem do tempo, uma vez que não há verdadeiramente uma ação desenvolvida pelas personagens nos moldes do drama, vai ficando clara a história de vida da personagem A. Essa

¹⁴⁹ Ibidem, p. 143. (Tradução nossa).

¹⁵⁰ WELTER, Barbara. The mistress in *All Over*. In: MANN, Bruce J. *Edward Albee: a casebook*. New York: Routledge, 2003, p. 85. In: <<http://www.questia.com>>. Acesso em: set. 2006. (Tradução nossa).

mesma construção de diálogos ocorre em *All Over*, e é através dela que os fatos da vida da família, reunida ao redor do paciente, vão-se tornando conhecidos. Não há ação e o diálogo em *All Over* também tem a função de amenizar essa espera constante pela passagem do tempo, acalentada somente com a morte do marido da personagem *The Wife* ao final da peça:

Os personagens em *All Over* estão todos literalmente esperando pelo final. Nada acontece em termos de ação, e uma vez que não vemos nada com relação ao homem, foco da preocupação dos outros personagens, ou para ser mais exato, da falta de preocupação, o foco não se concentra nele, mas naqueles que o rodeiam [...]¹⁵¹.

Assim como a personagem A, em *Three Tall Women*, tenta desesperadamente impor seu domínio e poder sobre as personagens B e C através do dinheiro, para a personagem *The Wife*, em *All Over*, permanecer ao lado de seu marido no momento de sua morte, apesar de saber de suas traições e ter de lidar com a presença da amante, *The Mistress*, naquele momento, é uma forma de sentir-se no comando de tudo e de todos que a cercam:

Cuidar de doentes, em particular de homens doentes, não só fazia uma mulher se sentir útil e realizada, como também aumentava sua influência. As mulheres envolviam-se com o papel de enfermeira porque assim seriam úteis [...] e o mais importante de tudo, estariam no comando. Elas comandavam os cuidados, a morte e o luto. No começo e no fim da vida, as mulheres eram cruciais e poderosas.¹⁵²

Novamente, é possível identificar em *All Over* elementos de crítica à sociedade norte-americana — que afirma prezar a unidade familiar e considerá-la como sua base mais importante —, uma vez que a família retratada na peça em questão é composta por membros que definitivamente não se respeitam e se traem

¹⁵¹ BIGSBY, C. W. E. Modern American Drama: 1945 – 2000. In: _____. *Edward Albee: journey to apocalypse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 17. Disponível em: <<http://www.questia.com>>. Acesso em: set. 2006. (Tradução nossa).

¹⁵² WELTER, Barbara. The mistress in *All Over*. In: MANN, Bruce J. *Edward Albee: a casebook*. New York: Routledge, 2003, p. 85. Disponível em: <<http://www.questia.com>>. Acesso em: set. 2006. (Tradução nossa).

o tempo todo. Estão reunidos, nesse momento, unicamente para esperar o falecimento do enfermo: "O ritual da espera criou uma comunidade social artificial, um grupo de pessoas definidas apenas pela relação estabelecida com o homem que está morrendo [...]"¹⁵³, e não por laços de afeto, como é o que se espera de uma família comum.

Através da análise comparativa de *Three Tall Women* com outras peças de Edward Albee — *The Zoo Story*, *The Death of Bessie Smith*, *The Sandbox*, *The American Dream*, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, *A Delicate Balance* e *All Over* — estabeleceram-se elementos de crítica social comuns a todas elas. Isso prova que *Three Tall Women*, até então considerada pela crítica teatral norte-americana simplesmente como uma peça de cunho autobiográfico, "[...] parece que ao se trabalhar com material autobiográfico [...]"¹⁵⁴, que trata de questões como juventude, velhice e morte, é uma peça profunda cujo tema central é a crítica a problemas sociais existentes na sociedade norte-americana, como o preconceito e a dificuldade de comunicação, que leva ao individualismo acirrado e ao materialismo, assim como aos valores abarcados por ela: estrutura familiar e fama, *status*, sucesso, posição social, dinheiro, buscados a qualquer preço.

¹⁵³ BOTTOMS, Stephen. *The Cambridge companion to Edward Albee*. New York: Cambridge University Press, 2005, p. 95. (Tradução nossa).

CAPÍTULO III

Forma e Conteúdo em *Three Tall Women*

Como já discutido no Capítulo II, foi possível constatar, através do levantamento de diversas críticas feitas à peça *Three Tall Women* que essa obra é tratada pela crítica norte-americana tão-somente como uma peça de cunho autobiográfico — pelo fato de Edward Albee, no prefácio de sua obra, mencionar ter-se baseado em sua mãe adotiva para a composição da personagem A —, como pode ser observado no seguinte texto, escrito por Aida Edemariam:

“Há caos por trás da civilidade, claro”, lê-se na didascália da peça de Edward Albee *The Goat or Who is Sylvia?* de 2002. [...] *The Goat*, que estréia este mês no Almeida Theatre em Londres, é, de muitas formas, a essência do desconforto de Albee [...] (é sobre um celebrado arquiteto que se apaixona por um bode); experimental, muito engraçada e, contudo, muito séria em seu propósito: a confusa natureza do amor, a perda necessária da inocência, as propriedades estimulantes do perigo, o vazio obscuro que se abre nas superfícies mais polidas e privilegiadas, o problema de continuar a viver após a constatação desses fatos.

The Goat recebeu muitas críticas quando estreou nos Estados Unidos, e isso também é muito característico para essa peça que também recebeu o prêmio Tony Award, por ter sido considerada a melhor. Elysa Gardner chamou-a de “uma desordem auto-indulgente”, uma “visão cínica e desdenhosa da vida familiar”. Ben Brantley, do *New York Times*, achou que essa peça tinha “uma das cenas mais poderosas de toda a obra de Albee”, mas a “falta de credibilidade emocional é um problema do início ao fim. Há muito pouco do empolgante *momentum* dramático que sempre podemos encontrar em Albee... Temos a sensação de que a coragem de suas convicções mais obscuras está ausente”. Entretanto, Michael Billington, do *The Guardian*, acredita que seja a melhor peça de Albee. “É forte e comovente. Teve um efeito muito mais impactante em mim que *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*”, o que, incidentalmente, ressalta um

¹⁵⁴ BRANTLEY, Ben. *Edward Albee conjures up three ages of woman*. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/99/08/15/specials/albee-tall.html>>. Acesso em: ago. 2006. (Tradução nossa).

problema do qual Albee está ciente. Ele escreveu 28 peças ao longo de 44 anos, mas, como ele mesmo declarou em uma nova apresentação no Almeida Theater, em 1996, de *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, essa peça que estreou na Broadway em 1962, "está pendurada em meu pescoço como se fosse uma medalha brilhante, algo realmente bom, mas uma bugiganga onerosa". Dentre os dramaturgos americanos, ele está no mesmo patamar de Eugene O'Neill, Tennessee Williams e Arthur Miller, e, assim como eles, sofreu rejeição da crítica: *The Goat* foi o seu retorno à Broadway depois de uma ausência de 19 anos, o prosseguimento de um desabrochar tardio iniciado em 1991 com *Three Tall Women*, a primeira peça pela qual Albee, conforme se recorda, recebeu boas críticas da imprensa norte-americana, e, em 1994, quando transferida para Londres, sua primeira peça no West End em 20 anos.

Three Tall Women, essencialmente uma biografia factual de sua mãe adotiva, é a mais profundamente pessoal de suas peças. É um retrato e uma investigação de tudo que ele sempre se declarou contra e, assim, de alguma forma, uma autobiografia às avessas; no ato final ele aparece, como se fosse o retorno de um pródigo, uma presença silenciosa, zelando por sua mãe em seu leito de morte.[grifo nosso]¹⁵⁵,

¹⁵⁵ EDEMARIAM, Aida. *Whistling in the dark*. Disponível em: <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,11710,11119811,00.htm#article_continue>. Acesso em: abr. 2007. (Tradução nossa).

"There is chaos behind the civility, of course," reads a stage direction in Edward Albee's 2002 play *The Goat, or Who is Sylvia?*. (...) *The Goat*, which receives its UK premiere at the Almeida Theatre in London this month, is in many ways a distillation of Albee: discomfiting (it is about a fêted architect who falls in love with a goat); experimental; very funny, and yet utterly serious in its concerns: the confounding nature of love, the necessary breaking of innocence, the life-giving properties of danger, the dark voids that gape under the most polished, most privileged surfaces, the problem, once these have been perceived, of going on living.

The Goat received mixed reviews when it opened in the US, and that too is typical - it also received a Tony Award for Best Play. USA Today's Elysa Gardner called it a "self-indulgent mess", a "cynical, disdainful view of family life". Ben Brantley of the New York Times thought it contained "some of the most potentially powerful scenes in the Albee canon", but a "lack of emotional credibility is a problem throughout. There is too little of the breathless dramatic momentum for which Mr Albee can usually be relied on ... There is a feeling that [it] lacks the courage of its darkest convictions." The Guardian's Michael Billington, however, believes that it is Albee's best play. "It's powerful and moving. It had a much more shattering effect on me than *Who's Afraid of Virginia Woolf?*" Which, incidentally, highlights a problem for Albee, of which he is well aware. He has written 28 plays over 44 years, but as he wrote in the programme notes for the Almeida's 1996 revival of *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, that play, premiered on Broadway in 1962, has "hung about my neck like a shining medal of some sort - really nice but a trifle onerous". Among American playwrights he ranks alongside Eugene O'Neill, Tennessee Williams and Arthur Miller, and like them he has suffered critical rejection: *The Goat* was his return to Broadway after an absence of 19 years and is the continuation of a late flowering that began with 1991's *Three Tall Women*, the first play for which Albee remembers receiving nearly unanimous good notices in the American press, and, when it transferred to London in 1994, his first play in the West End for 20 years.

Three Tall Women, essentially a factual biography of his adoptive mother, is the most deeply personal of his plays. It is a portrait and exploration of everything he has always defined himself against, and thus in some ways an inverted autobiography; in the final act he himself appears as a returned prodigal, a silent presence watching over her death bed."

O fato de a crítica norte-americana em geral enfatizar a natureza autobiográfica da peça não deveria impedi-la de detectar e apontar os elementos de crítica à ideologia dominante. O cerne da questão não é o fato de a crítica levar em conta os aspectos autobiográficos, e sim o de concentrar nesses aspectos o seu olhar analítico e as considerações interpretativas, deixando de lado a discussão dos elementos contundentes de crítica social e ideológica que a peça apresenta. O fato de Edward Albee ter-se baseado em sua mãe adotiva para a composição da personagem A não pode ser negado de forma alguma, uma vez que o próprio autor declara o feito no prefácio de sua peça, mas o que deve ser esclarecido é que a fixação analítica por esse aspecto acabou servindo de pretexto para que os aspectos de crítica social e ideológica não fossem mencionados:

Críticos acadêmicos prestaram pouca atenção em *Three Tall Women*. Apenas dois artigos focam a peça, e um comentarista a menospreza. Nenhum dos críticos identifica o tipo de peça que Albee escreveu, o que é crucial para a análise da mesma. Three Tall Women pertence a uma série de dramas autobiográficos [grifo nosso], escritos por dramaturgos de meia-idade ou mais velhos...¹⁵⁶

Dessa forma, concentrar a análise no aspecto autobiográfico da peça implica desconsiderar aspectos importantes de crítica social e política presentes ao longo da obra, como faz Bruce Mann: “[...] precisamos estudar a peça de Albee, juntamente com outros dramas autobiográficos escritos por O’Neill e Williams.”¹⁵⁷; ou ainda como afirma Patrícia Miller:

Edward Albee deve ter sentido uma grande satisfação com *Three Tall Women*. Ele a chamou de sua peça mais autobiográfica [grifo nosso], e ela serve como revanche contra sua mãe adotiva que desaprovava sua homossexualidade e sua expulsão da escola ou das escolas. Ela o expulsou de casa aos 18 anos. Além disso, Albee recebeu um de seus Pulitzers, dentre tantos outros prêmios, pela peça e ganhou muito dinheiro. Ginny Davis, que dirige essa produção de Fort Lewis College, trabalhou com Albee na Universidade de Houston em 1990 e 1991. Ela também fez um estágio com ele no Alley Theater em Houston. Descreveu-o grande homem de quarta-feira à noite da seguinte forma: “brilhante, mas ele sabe disso”. Ela acrescentou:

¹⁵⁶ MANN, Bruce J. *Edward Albee: a casebook*. New York: Routledge, 2003, p. 06. Disponível em: <<http://www.questia.com>.> Acesso em: set. 2006. (Tradução nossa).

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 16. (Tradução nossa).

“Não há nada que eu possa dizer que você poderia publicar”. Contudo, essa é a sua favorita das peças de Albee. Ela a escolheu porque a faculdade apresentará *Waiting for Godot* de Samuel Beckett, com atores homens, e queria algo com o mesmo peso para as mulheres. Assisti à peça na quarta-feira, uma espécie de estréia informal, com seis amigos e familiares. O elenco é formado por três mulheres, A, B e C e um rapaz mudo, o filho, que aparece no segundo ato. Albee prossegue com a linha autobiográfica, e é interessante notar que o eloqüente autor não deu voz ao seu *alter ego* ficcional... [grifo nosso]. Dawson J. Cole fez o papel bravamente, e talvez tenha representado com um grande esforço, levando-se em conta que estava cercado por atores que tinham diálogos lindos. E o diálogo é a glória da peça. Dei-me conta que copiava uma citação após a outra, muito mais do que posso usar aqui, simplesmente por serem fantásticas. Davis disse que Albee odiava diretores e atores porque arruinavam suas peças. Essa peça deveria ser comprada e lida. Por exemplo, o marido de A, certa vez, disse-lhe: “Você é tão alta, tão grande, que vai me custar uma fortuna. Não posso lhe dar coisas pequenas”. O único cenário é o quarto confortável de uma inválida. A personagem A, uma idosa rabugenta, e rica, e doente, de 92 anos, que se entrega às reminiscências repetitivamente ao longo do primeiro ato antes de ter um derrame. Ela retorna rejuvenescida, talvez depois de sua morte, no segundo ato. Kelleen Aragon faz esse difícil papel, o eixo da peça, de forma magnífica. Ela realiza essa difícil tarefa de representar uma mulher muito mais velha, apesar de sua idade real, com tanta habilidade que prende a atenção do público, levando-o a esquecer-se de que ela é uma estudante universitária, não uma matriarca. A personagem B, representada por Desiree Henderson, aparece no primeiro ato como a enfermeira graciosa e discreta que transforma as extravagâncias da idosa em risos. Ashli Ann Hemstreet é C, a arrogante e jovem advogada enviada para fazer com que A assine documentos, mas acaba por chamá-la de “aquela coisa” por ter ficado horrorizada com sua cliente. Essa não é uma peça charmosa e datada. É para pessoas que querem olhar a vida de forma contínua, mas geralmente dolorosa. O primeiro ato foi muito longo, em minha opinião. Eu o teria cortado um pouco, mas vale a pena prosseguir por conta das revelações do segundo ato. Há, contudo, partes cômicas nos dois atos, a ponto de o público gargalhar. [...]. A música é sutil e a iluminação não chama a atenção. Assim que se inicia o segundo ato, descobre-se que as três mulheres são a mesma pessoa aos 26, 52 e 92 anos de idade. Hemstreet faz o papel da escandalosa A, cujo futuro é amedrontador, mas apresentado de uma forma complacente. A personagem de Henderson apresenta-se de uma forma sensual e graciosa, tendo uma ou duas coisas para nos contar. E Aragon tem vitalidade e grande sabedoria. A peça tem um final esplêndido. Depois de A e B terem dado suas versões do que é melhor na vida, C debocha de ambas ingenuamente e – a partir da sua experiência depois de uma vida plena e talvez com o benefício da morte para expandir sua visão

– diz-lhes qual é o momento mais adorável de todos. Claro que eu não vou estragar tudo contando esse segredo.¹⁵⁸,

ou como declaram os críticos Roger Kershaw e Jim Lingerfelt:

Considerada pelo autor como uma peça autobiográfica que não busca vingança, *Three Tall Women* utiliza a mãe adotiva de Albee como seu eixo central, que, como a mulher exigente da peça, foi modelo. [grifo nosso]. Ela se casou com um herdeiro de uma bem-sucedida cadeia de teatros, especializada em vaudeville. Apesar de sempre se ler que ela expulsou Edward de casa por causa de sua homossexualidade, Albee disse que ele saiu de casa por sentir-se “sufocado”. Albee

¹⁵⁸ MILLER, Patrícia. *FLC's production of Albee play full of glorious dialogue*. Disponível em: <http://theatre.fortlewis.edu/news/3tall_2006_herald.asp>. Acesso em: abr. 2007. (Tradução nossa). “Edward Albee must have taken great satisfaction in “Three Tall Women.” He has called it his most autobiographical play, and in it he got even with his adoptive mother who disapproved of his homosexuality and his being expelled from school, or schools. She threw him out of the house at 18. What’s more, Albee won one of his Pulitzers, among many other prizes, for the play and made lots of money. Ginny Davis who directs this Fort Lewis College production, worked with Albee at the University of Houston in 1990 and ’91. She also did an internship with him at the Alley Theater in Houston. She described the great man Wednesday night as “brilliant but he knows it.” She added, “There’s nothing I could say that you could print.” Nonetheless, this is her favorite of Albee’s plays. She chose it because the college will present Samuel Beckett’s “Waiting for Godot” later this season with a male cast, and she wanted something equally weighty for the women. I saw the play Wednesday in a soft opening for a half dozen friends and family. The cast consists of three women known as A, B and C and a mute boy, the son, in the second act. Continuing the autobiographical thread, it’s interesting that the eloquent Albee gave his fictional alter ego no words... Dawson J. Cole played the part bravely, perhaps a strain considering that he was surrounded by actors who have beautiful dialogues. And it is the dialogue that is the glory of the play. I found myself copying down quote after quote, far more than I can use here, simply because it’s so arresting. Davis said that Albee hated directors and actors because they ruined his plays. This would be one to buy and read. For instance, A’s husband once told her, “You’re so tall, so big, you’ll cost me a fortune. I can’t give you little things.” The single set is the comfy bedroom of the invalid. A, a testy, failing, rich 92-year-old who reminisces repetitively through Act 1, then suffers a stroke. She returns rejuvenated, perhaps after her death, in Act 2. Kelleen Aragon takes on this demanding part, the fulcrum of the play, masterfully. She performs the difficult task of playing far above her age with skill, drawing the audience into her performance and dispelling any notion that she’s a college student rather than a matriarch. B, played by Desiree Henderson, plays Act 1 as the graceful, self-effacing caretaker who can turn the old lady’s crotchets to laughs. Ashli Ann Hemstreet is C, the bumptious young lawyer sent to get the old lady to sign papers, who is appalled by her client, calling her “that thing.” This is not a charming date play. It’s for people who want to take a sustained, often painful, look at the span of life. Act 1 went on too long for my taste. I would have cut a bit, but it’s worth sticking with it for the revelations of the second act. There are, however, comic pieces in both acts that had the audience chuckling. [...]. The music is minimal and the lighting doesn’t call attention to itself. As Act 2 opens, it’s revealed that all three women are the same woman at 26, 52 and 92. Hemstreet plays the shocking A, presented with a frightening future, in a sympathetic way. Henderson’s character gets to open up into a knowing, sexy, graceful presence who has a thing or two to tell us. And Aragon is given renewed vitality and great wisdom. The play ends with a splendid cliff hanger. After A and B have espoused their versions of what’s the best in life, C laughs at them as naive and - from her experience after a full life and perhaps with the benefit of death to expand her vision - she tells them what is the loveliest moment of all. Of course I won’t ruin it for you by giving away her secret.”

passou 25 anos sem falar com seus pais, e mãe e filho nunca se reconciliaram. A mídia especula se, de alguma maneira, *Three Tall Women* não é, de certo modo, uma forma de reconciliação. Embora Albee tenha declarado que não gosta mais de sua mãe agora do que quando começou a escrever a peça, ele conseguiu chegar a um acordo com a vida de sua mãe e entendê-la, assim como *Three Tall Women* gradualmente chega a um acordo com o passado, o presente e o futuro deles. Albee disse que “não gostaria de descrevê-la como uma puta. Quis apenas fazer um retrato preciso. Foi uma forma de exorcismo... Ela era destrutiva, mas tinha muitos motivos para isso. Está tudo lá no palco, as coisas boas e as coisas ruins. Só tentei examiná-las, escolhê-las e ser objetivo”.¹⁵⁹

Edward Albee não se baseou em sua mãe adotiva para a composição da personagem A por acaso. Seu principal intento foi aproximar o leitor/espectador dos elementos sociais e políticos arraigados na sociedade norte-americana, pois como o próprio autor de *Three Tall Women* afirmou:

[...] o teatro é a íntima reflexão de seu tempo para as pessoas desse tempo. A função do teatro como forma de arte é dizer-nos quem somos: essa é sua função principal; e a sobrevivência do teatro depende do grau de auto-conhecimento que desejamos ter.¹⁶⁰

O objetivo de aproximação do leitor/espectador com os elementos mencionados anteriormente seria bem mais facilmente atingido através do aproveitamento das características reais de alguém daquela sociedade e sua transposição para a personagem A. Na verdade, a utilização de sua mãe adotiva

¹⁵⁹ KERSHAW, Roger e LINGERFELT, Jim. *Pat Hamilton stands tall in grand production*. Disponível em: <<http://www.stage-door.org/reviews/grand96.htm>>. Acesso em: jun. de 2007. (Tradução nossa).

“Acknowledged by the author as autobiographical without being ‘a revenge piece’, *Three Tall Women* uses as its centerpiece Albee's adoptive mother, who, like the demanding woman in the play, was a former fashion mannequin. She married an heir to a chain of successful vaudeville houses. Although it is often printed that she drove Edward out of the house because of his homosexuality, Albee has said that he left home at 18 to avoid the "suffocation." Albee went 25 years without speaking to his parents, and mother and son never reconciled. The media have speculated that *Three Tall Women* is, in a sense, that reconciliation. Although Albee has said that he is no more fond of his mother now than when he started writing the play, he was able to come to terms with her life and understand her, much as the three tall women gradually come to terms with their past, present and future. Albee has said "I didn't want to write her as a bitch. I wanted to end up with an accurate portrait. It was a kind of exorcism.... She was destructive, but she had lots of reasons to be. It's there on stage, all the good stuff and the bad stuff. I just tried to examine it, sort it out, be objective about it."

¹⁶⁰ MCCARTHY, 1987, p. 27 *apud* GUERRA, 1988, p. 169.

para a composição de A foi uma escolha adequada para a sua peça, pois ressaltou, nos traços de concepção da personagem, os elementos mais flagrantes da mentalidade e da escala de valores típicos inerentes à classe a que ela pertence e ao sistema dominante de idéias do qual é representativa, despertando, assim, o interesse do leitor/espectador por *Three Tall Women*. Por consequência, faz com que o leitor entre em contato com os elementos sociais e políticos da sociedade norte-americana e com as questões profundas que a envolvem — tais como o fim do sonho americano, observado em *The American Dream*, o conflito entre a sociedade norte-americana e aqueles que não a aceitam, como em *Zoo Story*, e a decadência dos valores burgueses, em *Three Tall Women*: “Em suas peças, a experiência pessoal é colocada em um tal nível que sua crítica mordaz se torna quase um ataque pessoal contra a sociedade”¹⁶¹. É importante lembrar que, no caso de *Three Tall Women*, é impossível falar de sua forma separadamente de seu conteúdo, ou seja, ambos confluem, uma vez que a obra não descreve algo simplesmente utilizando-se de um determinado método; no caso da peça, sua forma e conteúdo são um único elemento e isso é concretamente apresentado sob a forma de três personagens, que na realidade são uma só, diálogos monológicos, na maioria das vezes, e narrativas que se sucedem.

Assim, por meio de uma análise minuciosa da obra *Three Tall Women* é possível identificar que A representa a típica mulher de classe média alta norte-americana, branca e protestante, ou seja, alguém pertencente ao segmento *WASP* (*white, Anglo Saxon, protestant*) da sociedade: “O grosso da população branca, [...], vinha dos chamados países anglo-saxões da Europa. Os *WASP* dominavam a sociedade norte-americana.”¹⁶² e “[...] oito em cada dez membros da igreja eram protestantes,[...]”¹⁶³. Albee, então, buscou retratar, através da personagem A, as mulheres da sociedade norte-americana da geração de A, cuja característica principal era ser matriarcal:

¹⁶¹ GUERRA, Sônia Regina Laurentiz Grossi. *Geração de 69 no teatro brasileiro: mudança de ventos*. São Paulo, 1988. 290f. Dissertação (Mestrado em Teatro Brasileiro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, p. 171.

¹⁶² DIVINE, Robert A. *et alii. América: passado e presente*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1992, p. 420.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 421.

Pelos padrões de cultura evangélica, as mulheres na esfera doméstica podiam ser consideradas superiores aos homens, já que elas estavam na boa posição de cultivar as virtudes femininas do amor e do auto-sacrifício e assim atuar como guardiãs oficiais dos valores religiosos e morais.¹⁶⁴

Além disso, a personagem A mostra-se também dominadora no seu microcosmo doméstico burguês: “As mulheres – consideradas particularmente suscetíveis a influências religiosas e morais – ficavam cada vez mais confinadas ao círculo doméstico, mas dentro dele assumiam uma postura cada vez mais importante”¹⁶⁵, ou seja, exerciam papéis cada vez mais essenciais à sobrevivência da família:

O poder que as mulheres exerciam dentro de casa derivava de sua habilidade em influenciar as decisões dos homens que tinham aprendido a respeitar suas qualidades morais e seu bom senso. O movimento evangélico encorajava esta expressão tranqüila de influência feminina. Os reavivadores religiosos não apenas davam às mulheres o papel de converter os homens, mas também fizeram de um Cristo com várias características femininas o objeto principal de sua adoração. Um Salvador cheio de substância, de amor e de compaixão, mediador entre um pai inflexível e seus filhos pecadores, era o modelo para o novo papel da mulher como líder espiritual do lar. A participação em associações com base na igreja evangélica inspirava e preparava as mulheres para seu novo papel como guardas da cultura e da moralidade domésticas. As sociedades reformistas femininas ensinavam um código ético estrito que elas, mulheres, deviam inculcar nos outros membros da família.¹⁶⁶

É muito importante acrescentar também que a crítica à sociedade norte-americana inerente à peça é identificada quando Edward Albee, retratando as mulheres da época através da personagem A, mostra, na verdade, um grande desvio de conduta em relação aos padrões institucionalizados norte-americanos de bom comportamento e de regras morais e cristãs rígidas — “[...] as mulheres eram

¹⁶⁴ DIVINE, R. A. *op.cit.*, p. 244.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 243.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 243.

consideradas particularmente bem qualificadas para transmitir piedade e moralidade para os futuros cidadãos da República, [...]”¹⁶⁷ —, pois a personagem A tinha um caso extraconjugal com o funcionário de seu marido, era preconceituosa, mantinha seu casamento por interesse, para que, na verdade, pudesse manter sua boa posição social e *status* a qualquer custo, fugindo dos padrões da “nova ética de auto-controle e auto-disciplina [...] injetada na classe média, que preparava os indivíduos para enfrentar um novo mundo de crescimento econômico e de mobilidade social sem que perdessem seus propósitos cultural e moral.”¹⁶⁸. Além disso, havia expulsado seu filho de casa ao descobrir que ele era homossexual, demonstrando, então, uma grande intolerância ao fato e, mais uma vez, fugindo dos padrões institucionalizados pela sociedade norte-americana, pois: “A família ideal descrita pelos manuais de conselhos e pela literatura sentimental era ligada por laços de afeto, mais do que pela autoridade.”¹⁶⁹. Em outras palavras, a crítica identificada na peça surge contra a hipocrisia presente no comportamento daqueles que compõem a sociedade norte-americana, em um momento em que:

O código vitoriano de conduta marcava a era. O código prescrevia padrões rígidos e recatados de vestuário, boas maneiras e comportamento sexual. Era simultaneamente obedecido e desobedecido e refletia as tensões de uma geração que atravessava mudanças de valores morais.¹⁷⁰

Desse modo, *Three Tall Women* enfatiza a incoerência da atitude das pessoas com o discurso ideológico sustentado por aquela sociedade, residindo aí a crítica do dramaturgo Edward Albee.

¹⁶⁷ DIVINE, R. A. *op.cit.*, p. 245.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 242.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 245.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 421.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cremos ter elencado, identificado e analisado os elementos representativos de crítica à ideologia da classe média alta dominante norte-americana na peça *Three Tall Women*, cujo aspecto biográfico era privilegiado pelos críticos:

Edward Albee, filho único, é adotado por um casal rico [...] cujo casamento, [...] está em crise. Eles não se divorciam; vivem em um inferno – uma cena que se repete nas histórias de seu filho. Nenhum pai poderia ficar aborrecido de passar um tempo com o filho adotado, cuja natureza rebelde e alienação se manifestam muito cedo. Albee não manteve contato com seus pais por vinte anos. Não conseguiu voltar a tempo, de uma viagem ao Brasil, para o funeral de seu pai e, apesar de visitar sua mãe regularmente nos últimos anos de sua vida, sua morte foi seguida pelo que muitos consideram a sua peça mais mordaz e autobiográfica, *Three Tall Women*. [grifo nosso]¹⁷¹,

em detrimento de aspectos relevantes de crítica social presentes no texto. São eles: a dificuldade de comunicação entre os indivíduos, que tem, como consequência o seu isolamento, o preconceito racial e sexual, a manutenção da posição social e do *status* por meio de um casamento por interesse e pelo acúmulo de bens, e a dissolução da família, considerada por essa mesma sociedade um de seus pilares. Primeiramente, tais elementos puderam ser identificados através da composição dos personagens e nos desdobramentos e entrelinhas dos diálogos apresentados pela peça. É interessante acrescentar também que o próprio dramaturgo Edward Albee afirma que sua peça não pode ser considerada simplesmente “autobiográfica e que o filho silencioso certamente não é ele, pois Albee nunca foi quieto em toda a

¹⁷¹ DAVIDSON, Susan. *Edward Albee: a singular journey*. Disponível em: <<http://curtainup.com/albeegussowbook.html>>. Acesso em: abr. 2007. (Tradução nossa).

“Edward Albee is the adopted son of an affluent and previously childless couple [...] whose marriage [...] is on the rocks. They do not divorce; theirs is a living hell – a scene played out again and again in their son’s writing. Neither parent could be bothered to spend any time with their adopted son whose rebellious nature and alienation manifests itself early in life. For twenty years, Albee had no contact with either parent. He failed to return from Brazil for his father’s funeral and, although in her later years, Albee’s mother was visited regularly by her son, her death was followed by what many consider Edward Albee’s most vitriolic and autobiographical play, *Three Tall Women*.”

sua vida”¹⁷², referindo-se ao filho da personagem A, que aparece somente no segundo ato, para visitá-la em seu leito de morte, e que muitos críticos afirmam ser a própria representação de Edward Albee quando jovem.

Como já discutido anteriormente e retomado neste momento, o dramaturgo diz ter-se baseado em sua mãe adotiva para a composição da personagem A em *Three Tall Women*, e foi a partir dessa declaração de Edward Albee que os críticos norte-americanos celebraram a peça. Os críticos enxergam, em *Three Tall Women*, um material autobiográfico que lhes dá margem para falar em conteúdos universais, em elementos em comum com o teatro grego e em aproximações com outros grandes autores, como Eugene O’Neill e Tennessee Williams, que trataram de assuntos de cunho autobiográfico em muitas de suas peças. Edward Albee, aproveitou as características de alguém real, no caso sua mãe adotiva, que fez parte de sua vida, para transpô-las à sua personagem A, como uma maneira de aproximar o leitor/espectador dos elementos embutidos na sociedade norte-americana, como visto no Capítulo III. O que pode ser afirmado, então, é que forma e conteúdo, em *Three Tall Women*, convergem, já que a forma é essa transposição de características para a personagem A e o conteúdo são os elementos da sociedade norte-americana trazidos à tona pelo dramaturgo.

A identificação de tais elementos consolidou-se pela comparação de *Three Tall Women* com outras peças de Edward Albee, brevemente analisadas no Capítulo II: *The Zoo Story*, *The Death of Bessie Smith*, *The American Dream*, *The Sandbox*, *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, *A Delicate Balance* e *All Over*. Foi possível constatar, neste trabalho, que *Three Tall Women* possui os mesmos elementos de crítica das peças anteriormente citadas, apesar de isso não ter sido percebido pela crítica. A análise comparativa das peças de Edward Albee, discutidas no Capítulo II, com *Three Tall Women* corroborou a idéia de que esta peça é, sem dúvida, mais uma obra contundente de crítica à ideologia dominante da sociedade norte-americana e aos valores determinados por essa ideologia. Finalmente, é importante acrescentar também que o fato de *Three Tall Women* efetivamente possuir uma natureza autobiográfica não diminui seu teor crítico ou

¹⁷² PRESSLEY, Nelson. Dramatist’s fame, career as exotic as his plays: mercurial Edward Albee

seu valor artístico, mas que, em razão de a crítica ter-se detido de forma quase que exclusiva nessa característica e em suas variantes existenciais, houve um silenciamento sobre as inúmeras formas pelas quais a peça fustiga de forma inequívoca a classe média ascendente, seu conservadorismo e sua ideologia dominante.

enjoys 'revival'. *The Washington Times*, New York, p. 4, December 1st, 1996.

BIBLIOGRAFIA DE EDWARD ALBEE

- ALBEE, Edward. *All over*. New York: Pocket Books, 1974.
- _____. *Box*. New York: Dramatists Play Service, 1968.
- _____. *Everything in the garden*. New York: Dramatists Play Service, 1968.
- _____. *Fam and Yam: an imaginary interview*. New York: Dramatists Play Service, 1960.
- _____. *Malcolm*. London: Lowe and Brydone Limited, 1965.
- _____. *Quem tem medo de Virginia Woolf?*. São Paulo: Abril, 1977.
- _____. *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung*. New York: Dramatists Play Service, 1968.
- _____. *The American dream*. New York: Dramatists Play Service, 1960.
- _____. *The ballad of the sad café*. New York: Dramatists Play Service, 1963.
- _____. *The death of Bessie Smith*. New York: Dramatists Play Service, 1959.
- _____. *The zoo story*. London: Samuel French, 1959.
- _____. *Three tall women: a play in two acts*. New York: A Dutton Book, 1995.
- _____. *Tiny Alice*. New York: Pocket Books, 1966.
- _____. *Um equilíbrio delicado*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1969.

BIBLIOGRAFIA SOBRE EDWARD ALBEE

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

BIGGS, Murray. *Albee applauds 'dangerous' dramas*. Disponível em: <<http://www.yale.edu/opa/v29.n10/story3.html>>. Acesso em: jan. 2006.

BIGSBY, C. W .E. *Modern American Drama: 1945 - 2000*. In: _____. *Edward Albee: journey to apocalypse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Disponível em: <<http://www.questia.com>>. Acesso em: set. 2006.

BOTTOMS, Stephen. *The Cambridge companion to Edward Albee*. New York: Cambridge University Press, 2005.

BRANTLEY, Ben. *Edward Albee conjures up three ages of woman*. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/99/08/15/specials/albee-tall.html>>. Acesso em: ago. 2006.

CANBY, Vincent. *It's Edward Albee time again*. Disponível em: <<http://www.theater2.nytimes.com>>. Acesso em: abr. 2007.

DITKOFF, Anna. *A Lofty Effort: strong acting elevates uneven Albee production*. Disponível em: <<http://www.citypaper.com/arts/story.asp?id=4463>>. Acesso em: abr. 2007.

DRUKMAN, Steven. *Won't you come home, Edward Albee?*. *American Theatre*, New York: Theatre Communication Group, v.15, n.10, p.16, Dec. 1998.

EDEMARIAM, Aida. *Whistling in the dark*. Disponível em: <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,11710,11119811,00.htm#article_continue>. Acesso em: abr. 2007.

GARCIA, John. *Dallas: Three Tall Women*. Disponível em: <<http://www.talkinbroadway.com/regional/dallas/dallas26.html>>. Acesso em: abr. 2007.

JORDAN, Anna Michelle. *Review for Theaterworld*. Disponível em: <<http://www.dailyinfo.co.uk/reviews/feature/927/Three+Tall+Women>>. Acesso em: out. 2006.

MANN, Bruce J. *Edward Albee: a casebook*. New York: Routledge, 2003. Disponível em: <<http://www.questia.com>>. Acesso em: set. 2006.

MILLER, Patrícia. *FLC's production of Albee play full of glorious dialogue*. Disponível em: <http://theatre.fortlewis.edu/news/3tall_2006_herald.asp>. Acesso em: abr. 2007.

PLOWMAN, Anna-Louise. *Edward Albee's Three Tall Women*. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/oxford/content/articles/2006/03/23/three_tall_women.shtml>. Acesso em: abr. 2007.

PRESSLEY, Nelson. Dramatist's fame, career as exotic as his plays: mercurial Edward Albee enjoys 'revival'. *The Washington Times*, New York, p. 4, Dec.1st, 1996.

RUTENBERG, Michael E. *Edward Albee: playwright in protest*. New York: Avon Books, 1970.

SIEGEL, Ed. *'Slugging', not comforting, is this master's aim*. [Artigo On-line], July 3, 2004. Disponível em: <http://www.boston.com/ae/theater_arts/articles/2004/03/07/edward_albee_still_playing_rough?mode=PF>. Acesso em: jan. 2006.

TRUDEAU, Lawrence J. *Critical Reception*. Disponível em: <<http://www.enotes.com/drama-criticism/zoo-story>>. Acesso em: out. 2006.

VINCENT, Mal. *Three Tall Women is adventurous theater*. Disponível em: <<http://home.hamptonroads.com/stories/story.cfm?story=108711&ran=170485>>. Acesso em: out. 2006.

WOMERSLEY, David. *What the Greeks would have made of the miseries endured by Edward Albee's Three Tall Women*. Disponível em: <<http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/000934.php>>. Acesso em: ago. 2006.

ZEFF, Dan. *The show gets a rating of four stars*. Disponível em: <<http://www.appletreetheatre.com/shows/200506%20season/threetallwomen/threetallwomen.htm>>. Acesso em: abr. 2007.

BIBLIOGRAFIA SOBRE HAROLD PINTER

DUKORE, Bernard F. *Macmillan Modern Dramatists: Harold Pinter*. 2nd ed. London: Macmillan Education, 1988.

GANZ, Arthur. *Pinter: a collection of critical essays*. London: A Spectrum Book, 1972.

KERR, Walter. *Harold Pinter by Walter Kerr*. New York: Columbia University Press, 1967.

SAKELLARIDOU, Elizabeth. *Pinter's female portraits: a study of female characters in the plays of Harold Pinter*. London: Macmillan Press, 1988.

BIBLIOGRAFIA DE SAMUEL BECKETT

BECKETT, Samuel. *Rockaby*. In: _____. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1986.

_____. *Ohio Impromptu*. In: _____. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1986.

BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

GUERRA, Sônia Regina Laurentiz Grossi. *Geração de 69 no teatro brasileiro: mudança de ventos*. 1988. 290f. Dissertação (Mestrado em Teatro Brasileiro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PINHEIRO, Graziela Maria L. *The show must go on: a indústria cultural como mediadora do sonho americano em The House of Blue Leaves e Six Degrees of Separation, de John Guare*. 2003. 132f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras, e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

RAMOS, Daniela T. *A desintegração da linguagem logocêntrica em The American Dream, de Edward Albee e Fat Men in Skirts, de Nicky Silver*. 2004. 173 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética de cena*. São Paulo: Fapesp, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BIBLIOGRAFIA HISTÓRICA

DIVINE, Robert A. *et alii. América: passado e presente*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1992.