

EDWARD ALBEE E O TEATRO DO ABSURDO: RACIONALIDADE E REALISMO

EDWARD ALBEE AND THE THEATRE OF THE ABSURD: RATIONALITY AND REALISM

Daniel Falkemback Ribeiro¹

RESUMO: A dramaturgia de Edward Albee, de *The Zoo Story* até *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, tem elementos que levaram Martin Esslin a enquadrá-la dentro do chamado Teatro do Absurdo. De acordo com conceitos dados pelo crítico, pode-se analisar o absurdo na obra de Albee pelo modo que nela se vê a racionalidade. O estudo de suas peças também auxilia a compreensão de que o realismo almejado por Albee contempla uma contestação da razão estabelecida pela burguesia.

Palavras-chave: Edward Albee; Teatro do Absurdo; racionalidade.

ABSTRACT: Edward Albee's drama, from *The Zoo Story* to *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, has elements which lead Martin Esslin to categorize it within the Theatre of the Absurd. According to concepts brought up by the critic, we can examine the absurd in Albee's works by the way rationality is seen in it. The study of his plays helps us to understand how the realism Albee looked for comprises the contestation of reason as established by the bourgeoisie.

Keywords: Edward Albee; Theatre of the Absurd; rationality.

Edward Albee, dramaturgo que estabeleceu sua carreira a partir da década de 1950, é associado por muitos ao Teatro do Absurdo a partir da obra do crítico Martin Esslin, visto que “absurdo”, segundo esse, “*originally means 'out of harmony', in a musical context*” (ESSLIN, 1968, p. 23), ou seja, é algo “ilógico”, “incongruente”. Esta falta de racionalidade — associada ao trabalho dos autores elencados em sua obra, como Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet e Samuel Beckett — parece ser o critério principal que orienta a seleção de Esslin. O teórico também afirma, é claro, que esse critério surge do grande público que, alheio às possibilidades estéticas da arte e

¹ Mestrando, USP.

condicionado pelos padrões classicistas de teatro, atribui a qualidade de “absurdo” a tudo que não entende sob seus próprios termos.

Ainda que Esslin questione essa caracterização do absurdo, trabalha com o mesmo paradigma posto pelos espectadores a fim de compreender a “absurdidade do absurdo”. Esta noção parece surgir de um conceito de racionalidade, de uma razão que se sustenta sobre algo que não tem mais valor na arte desses dramaturgos. Ao tratar do que é considerado ilógico, talvez o artista queira somente discordar do que tem a qualidade de lógico. Esslin também afirma que *“the Theatre of the Absurd has renounced arguing about the absurdity of the human condition; it merely presents it in being — that is, in terms of concrete stage images.”* (ESSLIN, 1968, p. 25) Este absurdo, portanto, vem de situações “concretas” que se pautam em imagens cuja verossimilhança persiste e nos remete a algum fato conhecido pelo público.

O crítico prossegue com sua tese ao afirmar que o Teatro do Absurdo:

(...) tends toward a radical devaluation of language, toward a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself. The element of language still plays an important part in this conception, but what happens on the stage transcends, and often contradicts, the words spoken by the characters. (ESSLIN, 1968, p. 26)

O que ele chama de *“radical devaluation of language”* leva a um teatro que se expressa por sua linguagem para, ao mesmo tempo, desvalorizar o modo de se expressar da sociedade que vai ao teatro. Trata-se, na verdade, de uma exposição da incomunicabilidade existente entre os homens que, apesar de se utilizarem de uma mesma língua, por vezes não se entendem.

Esta incomunicabilidade apontada por Esslin em seu estudo está presente na obra de vários autores caracterizados como dramaturgos do absurdo. Em Ionesco, por exemplo, a linguagem é utilizada como instrumento de poder, como em *La leçon*, o que leva a uma desigualdade inevitável entre os interlocutores. Para tratar das limitações da linguagem, o Teatro do Absurdo também buscou formas experimentais de criação,

porém essa pesquisa não pressupõe necessariamente a abolição de todas as formas do passado. Por vezes, as unidades de tempo, espaço e ação se mantêm, sendo, em alguns casos, até justificadas por seus autores, como Friedrich Dürrenmatt ao afirmar que “a uma ação que se passa entre loucos somente convém a forma clássica” (DÜRRENMATT, 1966, p. 4). É clara a ironia do autor, mas a justificativa se mantém para a forma de *Die Physiker* e para outros textos seus.

Mesmo no caso do dramaturgo suíço, há uma subversão dos valores burgueses associados às formas tradicionais do teatro, como a comédia e o drama, já que inclusive *Die Physiker* se mantém entre esses gêneros. A experimentação parece levar o Teatro do Absurdo a novas possibilidades de visão de mundo, a um esclarecimento necessário para uma arte que se propõe como renovadora de formas clássicas como, por exemplo, a tragédia (WILLIAMS, 2002). Na *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger trata justamente desse desejo da arte, desde o século XIX, por galgar autonomia, processo que nos leva às vanguardas do século XX. O autor questiona esta suposta autonomia da arte, postulada por Theodor Adorno em seus ensaios (2003), já que ela lhe parece ser:

(...) quase que exclusivamente o lado subjetivo do processo de autonomização da arte. O objeto da tentativa de explicação são as representações que os artistas associam à sua atividade, e não o processo (de tornar-se autônoma) como um todo. Mas este compreende, ao mesmo tempo, um outro momento: o da libertação de uma capacidade de percepção (até então vinculada às finalidades de culto) da realidade e da conformação [*Gestaltung*]. (BÜRGER, 2008, p. 85)

No caso do Teatro do Absurdo, pode-se dizer que se almeja esta autonomização da arte por meio da libertação da capacidade de percepção, pois buscam-se novas maneiras de entender o mundo, visto que a linguagem por si só não o explica, apenas o representa para determinados indivíduos que detêm seu controle social. Trata-se de uma crítica direcionada à racionalidade ocidental tanto por sua constituição filosófica

quanto por seu domínio por parte das classes sociais mais altas, consumidoras e financiadoras da arte moderna.

A teoria de Esslin para estabelecer uma aproximação estética entre os dramaturgos do absurdo também se fundamenta na crítica da racionalidade ocidental como parâmetro de descrição da realidade. Em relação à essa racionalidade iluminista, quicá positivista, o realismo de Beckett ou Ionesco é ilógico. Nesse contexto, Esslin aponta a semelhança da obra de Albee com a dos precursores europeus do pós-guerra, já que vê pessimismo na sociedade americana e procura mostrar como ela é absurda em suas razões. Resta a dúvida: seria a crítica da racionalidade ocidental pautada do mesmo modo por Albee?

Segundo Esslin, Albee “comes into the category of the Theatre of the Absurd precisely because his work attacks the very foundations of American optimism” (ESSLIN, 1968, p. 302). Realmente, aborda-se a formação da sociedade americana de sua época, baseada em ideais burgueses que levaram ao chamado “sonho americano”. Isto é nítido em uma obra paradigmática de sua produção inicial, *The Zoo Story*, marcadamente relevante para o estudo de Esslin. Nesse texto, o primeiro escrito pelo autor, existe um diálogo, um confronto entre um “homem de família”, pequeno-burguês, e um *outsider*, solteiro, sem família, de residência precária.

Outras obras desse período inicial da produção de Albee, como *The Sandbox*, *The American Dream* e *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, servem como pontos de comparação. Nas duas primeiras, os estereótipos da família burguesa se repetem através das personagens sem nome próprio, chamadas apenas de Father, Mother e Grandma. Também há personagens que representam os ideais de beleza e comportamento da sociedade americana, como os rapazes chamados Young Man, no primeiro texto, e American Dream, no segundo. É importante também o fato que Esslin, em seu estudo, lhes dê especial atenção pelo único motivo de que exploram o

absurdo em termos semelhantes aos de Ionesco, algo também percebido pelo próprio Albee em sua ensaística.

Desde *The Zoo Story*, podemos notar o reforço na caracterização do indivíduo adequado e do inadequado aos padrões sociais da burguesia dos Estados Unidos no teatro de Albee. Jerry, por exemplo, representa a todo tempo o questionamento do *establishment* ao tomar estereótipos da família burguesa e atribuí-los por dedução a Peter:

JERRY — *On a sun-drenched Sunday afternoon like this? Who better than a nice married man with two daughters and... uh... a dog? (PETER shakes his head) No? Two dogs. (PETER shakes his head again) Hm. No dogs? (PETER shakes his head again, sadly) Oh, that's a shame. But you look like an animal man. CATS? (PETER nods his head, ruefully) Cats! But, that can't be your idea. No, sir. Your wife and daughters? (PETER nods his head) Is there anything else I should know? (ALBEE, 2004, p. 19)*

Depois disso, ao enfrentar Peter a fim de retirá-lo de seu banco no parque, Jerry se vale novamente de um ideal de vida atribuído ao outro para convencê-lo de que ao menos o banco ele deveria lhe ceder:

JERRY — *Why? You have everything in the world you want; you've told me about your home, and your family, and your own little zoo. You have everything and now you want this bench. Are these the things men fight for? Tell me, Peter, is this bench, this iron and this wood, is this your honor? Is this the thing in the world you'd fight for? Can you think of anything more absurd? (ALBEE, 2004, p. 37)*

Percebe-se que Jerry, como questionador que leva Peter a uma situação sem saída, continua a qualificar sua própria vida de acordo com os parâmetros da classe superior a sua, porém se vê desacreditado por Peter. Ele insiste em mostrar sua visão de mundo para que Peter observe que as suas realidades entram em contradição, ainda que habitem a mesma cidade e se utilizem dos mesmos meios de comunicação e expressão. Embora Jerry, a princípio, pareça ser o contestador da situação, não deixa de falar que Peter “tem tudo na vida”, a partir de padrões dados pela classe social de

Peter. Jerry somente vê que não tem “nada” se atribui “tudo” ao outro, no caso, Peter, sendo que “tudo” seria o que já listou como estereótipos prováveis para aquele com quem dialoga. Nesse sentido, pode-se dizer que:

The Zoo Story creates a dialectic through the seemingly polar opposites of character, geography, fictionalities and even props — Jerry versus Peter; the rooming-house versus Central Park; animal versus man; freedom versus imprisonment; conformity versus confrontation. (KOLIN, 2005, p. 18)

No caso, não haveria “síntese” nessa dialética, apenas o confronto estabelecido por uma das partes, a “antítese”. É notável, ainda assim, a dicotomia estabelecida por Jerry ao expor suas diferenças em relação a Peter e sua agonia psicológica advinda dessa desigualdade, o que os leva à frustração pela falta de intercompreensão e, no caso do morador da *rooming-house*, ao descrédito das formas humanas de sociabilidade.

A partir dessa posição de Jerry, delinea-se o “absurdo” definido por Esslin no caso de Albee: a incomunicabilidade dos indivíduos leva a uma disputa de posições e posses — já que Jerry quer o banco em que Peter está sentado — e ao apelo ao sensível, quando Jerry faz cócegas em Peter, mesmo não sendo íntimos um do outro. A todo momento, fica claro que o *outsider* é o responsável pela desestabilização da situação pelos motivos que ele mesmo coloca desde o início, citando sua angústia existencial enquanto homem entre homens, especialmente diante de um homem considerado “superior”.

JERRY (*Contemptuously*) — *You don't even know what you're saying, do you? This is probably the first time in your life you've had anything more trying to face than changing your cats' toilet box. Stupid! Don't you have any idea, not even the slightest, what other people need?* (ALBEE, 2004, p. 37)

Em seus próprios termos, Jerry seria um “*permanent transient*”, um marginal para a sociedade americana e para aqueles incluídos por ela, fato esse que lhe permite enxergar para além da visão estabelecida pela coletividade e se apropriar de meios

para sua sobrevivência em relação aos outros. Devido a essa situação, a personagem insiste em se fazer entender sob pressão de histórias e mais histórias até chegar na *zoo story*, presente no título da obra.

Albee também é conhecido por ter escrito várias peças curtas, de um único ato, como *The Zoo Story*, aqui analisada, *The Sandbox* e *The American Dream*. Em relação a elas, *Who's Afraid of Virginia Woolf?* se destaca justamente por ser uma de suas poucas produções de maior extensão, no caso, com três atos. Sobre peças curtas compostas por um único ato é preciso lembrar que elas estão ligadas à “crise do drama”, que motivou a busca de novas formas por dramaturgos finisseculares, como, por exemplo, August Strindberg. A definição de Peter Szondi para a formação da peça de um ato é essencial para se entender o motivo pelo qual Albee se utilizou dessa forma:

A peça de um só ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça de um só ato partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões das *dramatis personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao ponto final do desenlace. Visto que a peça de um só ato já não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta deve já estar ancorada na situação. E não como mera tensão virtual a ser realizada por cada fala dramática (como a tensão constituída no drama); antes, a própria situação tem de dar tudo. (SZONDI, 2001, p. 110)

Nota-se, portanto, que a peça de um ato moderna é constituída por uma situação, por uma fala da qual já se pressupõe um drama. Se pensarmos em *The Zoo Story*, é fácil observarmos que a ação dramática só se constitui quando dois elementos que se encontram naturalmente em tensão na sociedade, o burguês e o marginal, se encontram. Desse embate, surge o “absurdo” do texto, o drama que foge ao *establishment*, o distanciamento entre as realidades burguesa e não-burguesa evidenciado até mesmo por uma conversa no Central Park, algo aparentemente banal. Essa situação-limite também é descrita por Szondi:

Uma vez que a peça de um só ato não renuncia de todo à tensão, ela procura sempre a situação limite, a situação anterior à catástrofe, iminente no momento em que a cortina se levanta e inelutável na sequência. A catástrofe é o dado futuro: não se trata mais da luta trágica do homem contra o destino, a cuja objetividade ele (no sentido de Schelling) poderia opor sua liberdade subjetiva. O que separa o homem da ruína é o tempo vazio, que não pode mais ser preenchido por uma ação, em cujo espaço puro, retesado até chegar à catástrofe, ele foi condenado a viver. Desse modo, mesmo nesse ponto formal, a peça de um só ato se confirma como o drama do homem sem liberdade. (SZONDI, 2001, p. 110)

Trata-se, então, do momento em que a peça sai do particular, de uma situação dramática qualquer para a situação-limite, responsável por um estranhamento no cotidiano, também presente no “*étonnement d’être*” de Ionesco (BORNHEIM, 2007, p. 52). *The Zoo Story*, assim como outras obras de Albee, é um desses “dramas do homem sem liberdade”. O fato de Jerry, e não Peter, cometer suicídio, apenas reforça o fato de que ele, como *outsider*, deveria ser reprimido na situação para que ela fosse extinta ao menos para o opressor, no caso, Peter. É essa inabilidade de Jerry de se comunicar com outros homens que o leva a desejar a comunicação com um cão, por exemplo,

O que essa situação-limite criada pela peça de um ato realmente significa para se compreender a estética do “absurdo” em Albee? Retoma-se a ideia de que o Teatro do Absurdo é assim chamado por Esslin, porque combate a racionalidade estabelecida e busca criar um novo realismo por sua desconstrução. *The Zoo Story* parece entrar nessa definição, já que abre para seu leitor/espectador toda a problemática social que se cria se tentarmos manter uma razão burguesa. Peter não abdica de sua posição, inclusive se enfurece quando percebe que Jerry a questiona, levando o segundo a uma situação extrema, ao absurdo para se fazer entender, mesmo que sem aparente eficácia.

Há aí uma racionalidade sendo questionada, mas ainda é difícil dizer se isso é feito do mesmo modo que os outros dramaturgos listados por Esslin. Albee diz dever muito a Ionesco pelo que há em sua obra, especialmente em textos como *The Sandbox* e *The American Dream*, em relação a questões como identidade, liberdade individual e

racionalismo. Também ressalta que não faz referência ao autor somente porque as peças citadas têm uma *“Ionesco-like situation”*. Observa-se, então, que a apreensão da realidade por meio da razão está entre as preocupações da criação de Albee, bem como outros aspectos que a cerceiam, como a identidade e a individualidade, no sentido em que se tornam fatores de limitação de uma sabedoria positivista.

A situação-limite da peça de um ato parece contribuir para a contestação da razão, mesmo em obras de mais de um ato, como *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* Essa tensão dramática pressuposta se revela quando duas personagens são lembradas de suas diferenças. Nick e George, personagens dessa peça, não conseguem concordar, no primeiro ato, acerca do papel da biotecnologia no futuro. George, historiador, homem de meia-idade, começa a divagar sobre as chances de mutações genéticas alterarem os rumos da história, ao que Nick, biólogo jovem, debocha: “You... you don’t know much about science, do you?” (ALBEE, 2004, p. 200) Vê-se que a pergunta é retórica, portanto Nick acredita que George não entende de ciência. O biólogo aqui incorpora sua profissão como único meio de apreensão da realidade, única ciência possível. George responde: *“I know something about history. I know when I’m being threatened”* (ALBEE, 2004, p. 200), posicionando-se como potencial “cientista”, no sentido de alguém que compreende o mundo a ponto de estabelecer possíveis rumos para a humanidade.

Ainda em *Who’s afraid...*, Nick se mantém no primeiro ato como centro das atenções, sendo que, logo após a resposta de George a sua pergunta retórica, ele é apoiado por Martha, que diz: *“So, everyone’s going to look like you, eh?”*, ao que o jovem responde *“Oh, sure. I’m going to be a personal fucking machine!”* (ALBEE, 2004, p. 200). Aqui a ironia típica de Albee surge com toda a força. Assim como em vários de seus textos anteriores, desde *The Zoo Story* até *The American Dream*, percebe-se que o indivíduo que incorpora os ideais estadunidenses para sua juventude detém as respostas consideradas adequadas e atrai as mulheres — como ocorre com Martha em

relação a Nick, por exemplo. Ele será transformado pela ciência que defende em “*a personal fucking machine*”, ou seja, simplesmente um autômato.

A sociedade americana, alvo de Albee, é baseada em um pensamento que, segundo os absurdistas europeus, se encontra em decadência. O absurdo seria agora o único caminho para uma nova razão. A semelhança de Albee com outros dramaturgos, entretanto, parece acabar quando pensamos melhor nos meios e também nos fins exatos de sua arte. O próprio autor, em seus ensaios, parece não nos fornecer uma resposta razoável, muito menos definitiva, para a discussão.

A racionalidade, questão cara ao Teatro do Absurdo, aparece no confronto social presente nas obras de Albee, mas ainda é preciso verificar se ela seria trabalhada do mesmo modo que Ionesco prega. O teatro para ele deveria ser “novo”, no sentido de deslocar-se da realidade estabelecida e procurar sua própria linguagem:

O que Ionesco pretende é, portanto, especificar a linguagem própria e inconfundível do teatro e permanecer fiel a ela, devendo-se ainda que tal fidelidade, se coerente, só pode ser mantida pela exclusão de tudo que não é teatral: literatura, ideologia, filosofia, política, alegoria, etc. (BORNHEIM, 2007, p. 56)

O problema em se analisar a obra de Ionesco a partir de seus ideais para a dramaturgia é óbvio: podemos perceber o questionamento da sociedade em suas obras. *La leçon*, *Les chaises*, *Rhinocéros* e tantas outras peças suas trabalham com alegorias e põem em xeque ideologias políticas. Ainda assim, é possível entender que Ionesco, ao afirmar que privilegiava o teatro pelo teatro, almejava distanciá-lo da arte de propaganda. Ao deslocar a realidade para o teatro e lidar com ela, visava o “*étonnement d’être*” da parte do leitor/espectador, inserindo-o na realidade do teatro. A sociedade, assim, não deveria ser questionada textualmente com base em posições políticas exteriores ao texto, mas apenas por situações-limite criadas dentro dele. Essa problemática também é apontada por Bornheim:

Se Ionesco permanece fiel a este seu ponto de vista em suas peças, é outro problema: - problema, diga-se, que deve ser respondido pela negativa, pois se há nesta obra algo como o processo da decadência burguesa, por exemplo, verifica-se, evidentemente, um compromisso com o social, com o histórico e particular. (BORNHEIM, 2007, p. 56)

A presença do histórico, do particular nas peças de Ionesco realmente aponta para um fracasso da efetivação de um ideal de “teatro puro”. Há um deslocamento da realidade para o teatro, mas, ainda assim, ele se refere à realidade conhecida pelo leitor/espectador, mantendo-se a verossimilhança necessária mesmo no “absurdo”. Novamente, verifica-se a situação-limite apontada por Szondi nas peças de um ato, como em muitos textos de Ionesco, já que ela é responsável pela evidência da “decadência burguesa” nessas peças e também pela ascensão da linguagem do teatro à elaboração de uma realidade autônoma.

Ao contrário de Dürrenmatt e Ionesco, Albee não pretende em sua dramaturgia apresentar o absurdo, o irracional como a única possibilidade. Deixa-se claro, a todo momento, que pelo menos uma das personagens tem consciência de que a lógica das outras personagens segue premissas incorretas. Em *The Zoo Story* e *The American Dream*, por exemplo, há respectivamente Jerry, o *outsider*, e a vovó como representantes dessa razão pragmática que observa a ilusão na realidade alheia. A visão de mundo da obra de Edward Albee não é fenomenológica; ela ainda se fundamenta na arte autônoma, sem deixar, entretanto, de pautar uma posição crítica baseada na historicidade de sua criação.

Albee, apesar de questionar a racionalidade ocidental em *The Zoo Story* e outras obras, não parece, portanto, apenas “apresentar o absurdo” por si só, nos termos de Esslin, mas sim apontá-lo e descrevê-lo como tal diante de outra visão, representada geralmente por uma personagem, um *outsider* em relação ao meio social que impera na cena. Seu realismo não deixa de ser crítico, a exemplo de Dürrenmatt e Ionesco, porém também se afirma como crítica social voltada para a marginalidade, para

aquele que não pode ser englobado pelo *establishment*, diferenciando-se em meios, mas talvez não em fins, de outros expoentes do Teatro do Absurdo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003. (Col. Espírito Crítico)

ALBEE, E. *Stretching my Mind*. New York: Carroll & Graf, 2005.

_____. *The Collected Plays of Edward Albee*. v. 1. London; Duckworth; New York: Overlook Press, 2004.

BENNETT, M. *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Col. Debates; 8)

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Trad. de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DÜRRENMATT, F. *Os físicos*. Trad. de João Marchner. São Paulo: Brasiliense, 1966. (Col. Teatro Universal; 25)

ESSLIN, M. *The Theatre of the Absurd*. Middlesex: Penguin, 1968.

IONESCO, E. *A lição; As cadeiras*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Col. Os grandes dramaturgos; 12)

KOLIN, P. "Albee's early one-act plays". In: BOTTOMS, Stephen (org.). *The Cambridge Companion to Edward Albee*. New York: The Cambridge University Press, 2005.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. (Col. Cinema, teatro e modernidade; 2)

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Trad. de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Col. Cinema, teatro e modernidade; 4)

Submetido em: 18/07/2014

Aceito em : 21/09/2014