



ESTHER MARINHO SANTANA

**O VERBO: LIMITAÇÃO E EXPANSÃO -
UMA ANÁLISE DE *TINY ALICE*, DE EDWARD ALBEE**

**CAMPINAS
2014**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ESTHER MARINHO SANTANA

**O VERBO: LIMITAÇÃO E EXPANSÃO -
UMA ANÁLISE DE *TINY ALICE*, DE EDWARD ALBEE**

Orientador: Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson

Dissertação de Mestrado apresentada para o Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Oscar Eliel - CRB 8/6934

Santana, Esther Marinho, 1987-
Sa59v O verbo: limitação e expansão - uma análise de Tiny Alice, de Edward Albee /
Esther Marinho Santana. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Eric Mitchell Sabinson.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Albee, Edward, 1928- - Crítica e interpretação. 2. Teatro americano -
História e crítica. 3. Linguagem verbal. 4. Símbolos. 5. Cristianismo. I. Sabinson,
Eric Mitchell, 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos
da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The Verb: Restriction and Expansion - an analysis of Edward Albee's
Tiny Alice.

Palavras-chave em inglês:

Albee, Edward, 1928- - Criticism and interpretation

American drama - History and criticism

Verbal language

Symbols

Christianity

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Eric Mitchell Sabinson [Orientador]

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Mayumi Denise Senoi Ilari

Data de defesa: 20-01-2014

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

FOLHA DE APROVAÇÃO

BANCA EXAMINADORA:

Eric Mitchell Sabinson



Antonio Alcir Bernárdez Pécora



Mayumi Denise Senoi Ilari



Fabio Rigatto de Souza Andrade

Carolina Duarte Damasceno Ferreira

IEL/UNICAMP
2014

RESUMO:

Considerado um dos títulos mais controversos e enigmáticos do teatro moderno norte-americano, *Tiny Alice* (1964-5) traz a jornada do irmão leigo Julian do início de seu envolvimento com Miss Alice, uma benfeitora que doará milhões para a Igreja Católica, até sua morte, um sacrifício à divindade Alice. Escrutinando as configurações da linguagem verbal e dos elementos simbólicos da peça, o presente trabalho propõe como motivos centrais da obra a demonstração da limitação da palavra para pavimentar a metafísica e a exposição da artificialidade irreversível das crenças religiosas.

A despeito do tratamento questionador conferido ao verbo, retratado, pois, como ambíguo, ineficiente e falseador, *Tiny Alice* não o desacredita e nem tampouco o invalida como mecanismo de representação ou avaliação. Ao contrário, termina por afirmar seu poder elucidador. Em via análoga, embora sugira a impossibilidade da transcendência final dos microcosmos, permite que Julian, impulsionado pela verborragia, chegue ao macrocosmo.

A investigação analisa também as personagens e suas motivações e movimentos para além do âmbito da palavra, segundo intertextualidades com sujeitos e circunstâncias de outras obras do cânone albeano, tais como *The Zoo Story* (1959-60), *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962), *Box / Quotations From Chairman Mao Tse-Tung* (1968) e *The Man Who Had Three Arms* (1983). Por fim, confere importância fundamental ao monólogo final de Julian, não raro compreendido pela crítica como ilógico e absurdo. Conquanto repleto de autorreferencialidades instáveis, menções a eventos de temporalidades díspares, interlocutores distintos e empréstimos literários diversos, tal discurso é compreendido pelo estudo como plenamente coerente, revelador e eficiente na transmissão da argumentação geral da peça, e, ainda, na celebração do ofício literário.

Palavras-chave: teatro norte-americano; Edward Albee; *Tiny Alice*; linguagem verbal; símbolo; fé; cristianismo.

ABSTRACT:

Reputed as one of the most controversial and enigmatic works in modern North American theatre, *Tiny Alice* (1964-5) comprises lay brother Julian's journey from the beginning of his involvement with Miss Alice, a benefactor who will donate millions to the Catholic Church, to his death as a sacrifice to the divinity Alice. By examining both linguistic and symbolic configurations of the play, this study identifies as its central motives the demonstration of verbal language's restrictiveness to command metaphysics, and the exposure of religious beliefs' irrevocable artificiality.

Notwithstanding the critical treatment consecrated to the linguistic system, depicted as ambiguous, inefficient and delusory, *Tiny Alice* neither discredits nor invalidates it as a mechanism for analysis and representation. In fact, the play affirms the clarifying power of verbal language. Similarly, although postulating the impossibility of transcendence in microcosms, it allows Julian to reach the macrocosm propelled by verbosity.

This investigation also examines the characters and their motivations and actions outside the linguistic domain, according to intertextualities between the play and other titles from the Albee canon, such as *The Zoo Story* (1959-60), *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962), *Box / Quotations From Chairman Mao Tse-Tung* (1968) and *The Man Who Had Three Arms* (1983). Finally, it dedicates utmost importance to Julian's final monologue, frequently labeled as illogical and absurd by critics. Replete with unstable self-reference, mentions of events based on dissimilar temporalities, different interlocutors and several literary borrowings, the final speech is nevertheless considered by the study as entirely coherent, revealing and efficient in showing the overall significance of the play, as well as in celebrating literary craft.

Keywords: North American theatre; Edward Albee; *Tiny Alice*; verbal language; symbol; faith; Christianity.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO.....	03
1: INFINITUDES E RESTRIÇÕES	21
2: AS NUANCES DAS CRENÇAS	
2.1: “Teaching emotion”.....	47
2.2: Um ataque à certeza absoluta	61
2.3: Os seis anos de Julian	63
3: UM VISLUMBRE DE TRANSCENDÊNCIA	
3.1: A aceitação dos mistérios.....	77
3.2: Falseamentos e esclarecimentos	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA GERAL	105
ANEXO	111

Para os meus pais.
Por todos os porquês que eles conhecem
(e especialmente pelos que não conhecem).

AGRADECIMENTOS:

Alguns nomes foram essenciais para a elaboração do presente trabalho, outros simplesmente tornaram o percurso, não raro tortuoso, mais agradável. Agradeço, primeiramente, ao professor Eric, por todo o conhecimento transmitido ao longo dos anos de parceria. And above all, thank you for some precious teaching emotion.

Muito obrigada à professora Mayumi Ilari e ao professor Alcir Pécora, pela leitura minuciosa e pelas críticas e sugestões na ocasião do exame de qualificação, e pelo diálogo enriquecedor durante a defesa.

Sou grata ao Mr. Jakob Holder, assistente pessoal de Edward Albee, pela permissão para o acesso aos manuscritos do autor, determinante para a configuração do estudo, e por todas as respostas prontas e solícitas.

Aos funcionários da biblioteca e da Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem, pela dedicação, imprescindível ao nosso espaço. Aos funcionários da New York Public Library (Schwarzman Building e Lincoln Center), pela presteza e pelo respeito ímpares.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento conferido ao projeto. À Vice-Reitoria Executiva de Relações Internacionais, pela oportunidade do intercâmbio acadêmico. Ao Fernando Maresma, pela gentileza e pelo auxílio prestado nos Estados Unidos.

Minha inabalável gratidão aos meus pais, por serem meu descanso e por me apoiarem com paciência e delicadeza. Ao meu irmão Thiago, por me mostrar todos os dias que algumas pessoas não perdem a graça.

Ao Assine, por nós.

Por fim, obrigada aos amigos de casa, Roberta, Thais, Sofia, Fernanda, Felipe e Abner, pelo companheirismo e pelos sorrisos. À Carolina, inesquecível até mesmo na distância. Ao Junot, à Bruna e ao Alan, pela falta de juízo e por um bom senso deliciosamente intermitente. À Fabiana e ao nosso entendimento leve e natural, a despeito de nossas diferenças. À Mariana, que em pouco tempo se tornou tão querida. À Anelise, à Fernanda, à Izabela e à Natalia, por terem transformado os meses em Albuquerque em uma das minhas experiências mais ternas. Ao Lenon e ao Rômulo, pelos olhares bem humorados para os absurdos do cotidiano.

“CATHARINE: [...] Somebody said once or wrote, once:
‘We’re all of us children in a vast kindergarten trying
to spell God’s name with the wrong alphabet blocks!’”

(Suddenly Last Summer, Tennessee Williams)

INTRODUÇÃO

“Uma peça chamada de tudo”

Quando Edward Albee teve sua primeira peça produzida em Nova York, os palcos da região careciam de vigor nacional, faltando-lhes tanto ineditismo por parte de dramaturgos norte-americanos, quanto apreço das plateias pelas atividades de seus autores mais renomados. Nos grandes circuitos, a voz de Eugene O'Neill, morto em 1953 e inativo desde meados dos anos 1940, soaria nova apenas mais duas vezes, em 1946 e 1956, nas respectivas estreias de *The Iceman Cometh* e *A Long Day's Journey Into Night*. Enfraquecido pelas perseguições macartistas, Arthur Miller freava sua produção. William Inge, após o sucesso de *The Dark At The Top of the Stairs*, em 1957, jamais alcançaria mais de quarenta sessões na Broadway com qualquer um de seus três futuros trabalhos. Por fim, Tennessee Williams teria o êxito final com as 316 exhibições de *The Night of the Iguana*, de dezembro de 1961 a setembro de 1962, sendo celebrado, até o término da carreira, em diversas remontagens de peças das décadas de 1940 e 1950, porém, falhando em atrair significativa atenção para seus títulos posteriores, rareados na proporção do agravamento de seu alcoolismo. Já na esfera independente, espaços que viriam a se tornar emblemáticos, como o Caffè Cino e o Café La Mama, estavam ainda iniciando suas atividades ou sequer existiam. O Living Theatre, por sua vez, a despeito da produção de seu primeiro título próprio em parceria com Jack Gelber, *The Connection*, em 1959, privilegiava a exploração de Bertolt Brecht.

Os ares de renovação cênica soprados pelo cenário nova-iorquino provinham das vanguardas europeias, que chegavam à cidade em expoentes como Samuel Beckett e Eugène Ionesco – por meio de produções na Broadway de *Waiting for Godot*, em 1956, e de *Rhinoceros*, em 1962; e na Off-Broadway de *Endgame*, em 1958, e *The Chairs/ The Lesson*, também em 1958. As célebres montagens na Off-Broadway de *The Balcony*, em 1960, e de *The Blacks: A Clown Show*, em 1961, de Jean Genet, são representantes emblemáticas de tal contexto: enquanto as plateias comerciais acolhiam Williams calorosamente pela derradeira vez, a cena independente abraçava o dramaturgo francês com entusiasmo, rendendo aos seus títulos 672 e 1408 sessões, respectivamente.

Estreada em janeiro de 1960, na Provincetown Playhouse, após ser inicialmente apresentada e dirigida um ano antes por Boleslaw Barlog no Schiller Theater, em Berlim, Alemanha, *The Zoo Story* conferiu a Albee 582 sessões na Off-Broadway. O número, excepcional na lógica de palcos desligados de cenários comerciais e de ampla divulgação, podia ser creditado ao programa, um *double bill* com *Krapp's Last Tape*, de Beckett. No entanto, a peça do dramaturgo debutante não foi em nada empalidecida pelo texto beckettiano, despertando sua própria fortuna de resenhas.

Em maio de 1960, *The Sandbox* foi produzida na The Jazz Gallery, também fora da Broadway, onde, embora exibida por apenas seis dias, compunha outro conjunto favorável: acompanhavam o título de Albee e de H. B. Lutz, *The Chip*, dois trabalhos de Fernando Arrabal, *Picnic on the Battlefield* e *The Two Executioners*. Com breves 14 minutos de duração, *The Sandbox* partilhava de semelhanças temáticas com outro trabalho ao qual o dramaturgo se dedicava na época, *The American Dream*. Montada em janeiro de 1961, na York Playhouse, e responsável pelo princípio da parceria que perduraria por longos anos entre Albee e o então já reputado Alan Schneider, a obra conferiu ao dramaturgo outro êxito na Off-Broadway: 370 exhibições. No decorrer de cerca de um ano e meio em cartaz, *The American Dream* recebeu um *double bill* inicial de 14 dias com a opereta de um ato *Bartleby*, adaptação da novela homônima de 1853, de Herman Melville, escrita em conjunto com William Flanagan e James Hinton Jr., sendo posteriormente encenada com *The Death of Bessie Smith*, de autoria exclusiva de Albee.

Foi com *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, seu primeiro trabalho com mais de um ato, que o dramaturgo realizou a transição para a Broadway, em outubro de 1962, novamente trabalhando com Schneider. Ao longo dos dezenove meses em cartaz no Billy Rose Theatre e em meio ao privilégio de críticas favoráveis, a obra recebeu o New York Drama Critics Circle Award, o Tony Award e o Foreign Press Association Award de melhor peça da temporada de 1962-63, além de diversas outras indicações. No mesmo período, foi também produzida em dezenas de palcos ao redor do mundo, dirigida por nomes como Ingmar Bergman, na Suécia, e por Franco Zeffirelli, na Itália e na França¹.

Em meio às considerações de *Who's Afraid of Virginia Woolf?* como um “early climax in a career that started [...] with a remarkable series of one-act plays”, conforme aponta John

¹ No Brasil, a montagem inicial de *Quem tem medo de Virginia Woolf?* foi também conceituada: dirigida por Maurice Vaneau, em 1965, teve Walmor Chagas e Cacilda Becker nos papéis de George e Martha.

Gassner (1963, p. xxiii), surgia, em outubro de 1963, a adaptação da novela de mesmo título de Carson McCullers, *The Ballad of the Sad Café*, mais uma vez por meio da direção de Schneider. Com 123 sessões – um contraste patente às 664 de sua predecessora – e recebedor de pareceres mistos, o título instaurou um desapontador anticlímax à noção reinante de Albee como incontestavelmente reservado ao sucesso, agravado com *Tiny Alice*.

Em 19 de dezembro de 1964, a revista *The New Yorker* observava que *Tiny Alice*, que apenas seria lançada dez dias mais tarde², já movimentava o Billy Rose Theatre: “the line of people waiting to buy tickets is very, very long, considering that the tickets are for a still not opened straight play”. A agitação, afinal, não era efetivamente uma surpresa: tratava-se da herdeira de um recente *blockbuster*, idealizada por um dramaturgo considerado bem sucedido desde seu primeiro trabalho³, e prematuramente apontado como a maior promessa do teatro nacional – “I became the Great White Hope of the American theatre, or some such excess”, relembra Albee⁴. Era, ainda, fruto de outra parceria com Schneider e contava com renomes teatrais como Irene Worth e John Gielgud nos papéis das personagens centrais, Miss Alice e Brother Julian. Longe de unanimamente aclamada, a peça seria, na realidade, a mais controversa de toda a carreira do autor.

Tiny Alice traz a jornada do irmão leigo Julian, encarregado pelo Cardinal de sua arquidiocese de intermediar o processo de doação de cem milhões⁵ anuais a serem disponibilizados no decorrer de duas décadas pela enigmática Miss Alice, auxiliada na manobra por seu advogado, Lawyer. Ao efetuar a primeira visita ao castelo onde vive a benfeitora, Julian é recebido pelo mordomo Butler, por meio de quem é encorajado a analisar uma miniatura abrigada na biblioteca, que poderia operar ou como perfeita cópia do cenário da mansão, ou como o

² Os *previews* restritos tiveram início em 21 de dezembro de 1963, ocorrendo todos os dias até a estreia para o público geral, em 29 de dezembro.

³ Embora *The Zoo Story* tenha sido a primeira peça de Albee a ser produzida profissionalmente, não foi a primeira escrita. Já nas décadas de 1940 e 1950, o dramaturgo devotava intenso esforço à literatura, dedicando-se especialmente à poesia, e também a *short stories*, ensaios, algumas novelas inacabadas e a um romance, *The Flesh of Unbelievers*. Houve, ainda, incursões pelo teatro com trabalhos em sua maioria não concluídos, tais como algumas operetas – entre as quais *The Actress*, (n.d.) e *The Ice Age* (n.d.) –, pequenas peças – *The City of the People* (1949); *Ye Watcher and Ye Lonely Ones* (1951); *The Invalid* (1952); *The Making of a Saint* (1953-4) e *The Recruit* (n.d.), a primeira escrita em *couplets*, a segunda, em versos livres; *The Dispossessed* (1958); *An End to Summer* (n.d., provavelmente do final da década de 1950); entre outros papéis esparsos não intitulados. Tais escritos jamais foram publicados por escolha do próprio autor, encontrando-se atualmente arquivados pela New York Public Library.

⁴ Introduction. In: ALBEE, Edward. *The Collected Plays: 1958 – 1965*. New York: The Overlook Duckworth, 2007, p. 08.

⁵ O valor de “one hundred million” aparece no texto da peça de 1965, sendo posteriormente alterado para “one billion” na edição das *Collected Plays*.

modelo que o originou. Da altura de um homem e completamente selado, tal objeto encerra em si todos os exatos cômodos da residência, incluindo outra miniatura em sua biblioteca diminuta, que possivelmente contém também mais outra miniatura, em uma sugestão de efeito infinito.

No contato inicial com a doadora, Julian é apresentado a uma senil e abatida senhora, que logo se revela, porém, nada mais que produto de uma farsa jocosa sustentada pela jovem e vigorosa Miss Alice. Não tarda para que ambos se aproximem e o irmão leigo lhe confidencie suas fantasias de sacrifício e martírio, seus desejos sexuais embebidos em imagens cristãs, e discorra sobre o período de seis anos em que voluntariamente se internara em um sanatório após julgar que sua fé o havia abandonado, causando, assim, o comprometimento de sua sanidade e o acúmulo de lembranças ao longo da estadia que falha em distinguir se efetivamente vividas ou meramente alucinadas.

A pedido de Miss Alice, Julian transfere-se permanentemente para o castelo e termina por aceitar seu pedido de casamento. Após a cerimônia de matrimônio, conduzida por Cardinal e assistida por Lawyer e Butler, todos os presentes iniciam um movimento de partida, que exclui o irmão leigo. A ele é explicado somente que sua missão seria permanecer na mansão, na companhia de sua real esposa, Alice, para quem Miss Alice havia agido somente como uma substituta, e que, em verdade, habitaria o interior da miniatura. Devido à sua perplexidade e sua recusa em aceitar a nova situação, Julian é atingido com um tiro no abdômen, disparado por Lawyer, que age em favor de um esquema arquitetado em conjunto com Miss Alice, Butler e Cardinal.

O sacrifício de Julian e o oferecimento de sua alma a Alice viabilizam a doação oficial dos milhões e concluem o intento do grupo, que parte definitivamente, abandonando-o ferido. Solitário, o irmão leigo inicia uma extensa série de questionamentos acerca do tempo em que havia se pensado insano, da natureza de Deus, de sua mansa entrega ao matrimônio e ao que supusera serem os desígnios divinos, de sua morte iminente, e de Alice. Ao longo da progressão de sua fala, as luzes da capela contida na miniatura se acendem e logo se apagam, expandindo-se para outros cômodos do objeto e, finalmente, para o ambiente da biblioteca. Na mesma medida em que o barulho de um pulsar de coração unido a ruídos de respiração nascem discretos e ignorados por Julian, uma sombra negra gradualmente se movimenta para envolvê-lo. Progredindo, os sons tornam-se ensurdecadores e a escura presença preenche a totalidade do palco, ambos finalmente sendo percebidos pelo irmão leigo, que, apoiado contra a miniatura em

uma posição de crucificação, pronuncia sua última sentença: “God, Alice... I accept thy will” (TA 65, p. 190)⁶. Após a morte de Julian, o pulsar e a respiração perduram brevemente e a tímida luz remanescente ao seu redor é engolfada por total escuridão. Fecham-se, assim, as cortinas.

No dia seguinte à estreia, Howard Taubman declarava no *New York Times* que “*Tiny Alice* oferecia “the kind of exhilarating evening that stretches the mind and sensibilities”. Para o crítico, Albee produziu uma alegoria moderna acerca de um tema que, conquanto há milênios exaustivamente explorado, mantinha-se atemporal: “He is writing about the passion of a Christ-like figure, if not of Christ himself”. Embora o dramaturgo não consagrasse um olhar necessariamente inédito à temática, suas fluências cênica e verbal a enriqueceriam: “[Albee] has conceived confrontations that tingle provocatively and images suffused in a muted religious light. His writing abounds in moments touched with pungency and irony”. As alegorias tão aguçadamente construídas ao longo dos dois primeiros atos, contudo, de súbito empalideceriam no terceiro: “the symbols become virtually the figures they were meant to represent [...] One realizes that Mr. Albee is reduced to illustrating rather than illuminating his theme”. O final desapontador, todavia, não seria suficiente para anular um percurso de ousadia e robustez.

Taubman revisitou *Tiny Alice* semanas mais tarde, comentando que “the interpretations of the symbolism and meaning of ‘Tiny Alice’ are proliferating spectacularly – in direct ratio to the number of people who are seeing Edward Albee’s new play”. Mantendo a proposta interpretativa de tratar-se de um relato acerca da paixão de Cristo – dessa vez chegando até mesmo a sugerir paralelos entre Miss Alice e Maria Madalena, e entre Butler e Judas Iscariotes -, novamente aclamava a porção inicial da ação, “rich in reverberations and overflowing with the possibilities of development”, que seria adelgada nos momentos finais: “the enigma remains, but the sense of mystery has been thinned. The action is like a ritual carried out almost casually or too quickly, except that Julian’s death scene is as extended as some in opera”. As personagens e suas motivações, de saída tão ricas em nuances e em sugestões ambivalentes, seriam, enfim, planificadas em uma resolução nebulosa e simplista.

A revista *Time* principiava seu parecer anunciando: “[*Tiny Alice*] is a delaying action of adroit theatricality designed to conceal a clutter of confused thought”, fruto de uma “post-Christian mentality” contraditória, pois os efeitos vitais da peça seriam produzidos precisamente

⁶ ALBEE, Edward. *Tiny Alice*. New York: Atheneum, 1965. Todas as futuras referências à mesma edição serão abreviadas como TA 65 e incorporadas ao texto principal. Já as advindas das *Collected Plays* constarão como TA 01.

na evocação de símbolos cristãos dos mais tradicionais, como no momento em que Julian é baleado e Miss Alice, em vestes azuis, o envolve feito uma Pietà, ou mesmo na morte do *lay brother* em posição de crucificação, semelhante ao fim encontrado por Jesus Cristo. Tais momentos, ainda que mesméricos, não impediriam que os espectadores se deparassem com um mero suspense melodramático *quasi*-metafísico, sustentado em mistificação vazia.

A resenha ainda apontava, nas inquirições propostas por Albee acerca das fronteiras flutuantes entre aparência e realidade, ecos de Luigi Pirandello, carentes, no entanto, do mesmo requinte intelectual do autor italiano. Outro instante deprovido de refinamento era identificado na cena em que Miss Alice seduz Julian - que seria semelhante ao episódio de *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (1963), de Tennessee Williams, no qual Mrs. Goforth insinua-se para Christopher Flander, cujo desdobramento se transformaria em pura paródia sexual desajeitada. Ao final, restava o lamento de que Albee, “too sure a talent for blisteringly direct statement”, tivesse desperdiçado sua aptidão em um tolo “intellectual shell game”.

Na semana seguinte, o mesmo periódico enfatizava que “everyone is trying to guess what Albee’s *Tiny Alice* is about”. Descrita como “the table talk of the town”, a peça era considerada o enigma dramático mais controverso na Broadway desde *The Cocktail Party*, de T. S. Eliot, em 1950. Propondo um jogo de “Guess the Source”, o artigo se aventurava, numa tentativa de esclarecimento aos espectadores desnorteados, em despreziosas sugestões de possíveis influências ao simbolismo adotado por Albee. De uma cena do filme *All About Eve* (1950) em que a personagem de Marilyn Monroe faz uma pequena piada inquirindo se alguém poderia chamar-se Butler teria se originado o mordomo⁷ da peça, Butler. De *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll, por sua vez, Albee não apenas emprestaria o nome da protagonista para batizar Miss Alice, mas também ecoaria um trecho específico: a partir do episódio em que a Alice de Carroll, então de pequena estatura, é sentenciada à morte a partir de um julgamento comandado por um rato que age tanto como juiz quanto como júri, a peça albeeana elaboraria a alusão à divindade Alice como um rato no interior de uma miniatura, e basearia seu desfecho. Por fim, o brinde de casamento de Julian proviria do episódio bíblico das Bodas de Caná. À lista de possíveis elementos inspiradores do autor, entretanto, seguia a abrupta conclusão que, impotente, reconhecia a própria exposição como pouco mais que palpites rotos: “that’s not the whole clue, either”.

⁷ Na língua inglesa uma das acepções do termo “butler” é mordomo.

A *The New Yorker* também diagnosticava certo caráter turvo no que considerava “an allegorical maze”. Ainda que elogiando as atuações seguras e firmes de todo o elenco e os cenários “so impressive as to be almost overpowering” projetados por William Ritman, condenava a visão de Albee. Se o dramaturgo inicialmente conduziria a plateia de maneira engenhosa, a escassez de maiores esclarecimentos acerca das motivações das personagens no decorrer do desenvolvimento da peça demonstraria a confusão do autor diante de sua própria criação, que provocaria, portanto, o desconcerto também do público: “(...) once he has got us in the middle of the thing, his sense of direction seems to fail him, and we find ourselves bewildered”.

Nas linhas inaugurais de seu parecer, a *Newsweek* era outra a detectar nas personagens de *Tiny Alice* uma natureza opaca: “[it] is a thoroughly confused play, and it is just its characters, not its ‘higher’ meanings that are the source of the confusion”. Destacando uma declaração de Albee, na qual o dramaturgo alegara que seu mais recente trabalho era uma mistura de um mistério metafísico com um suspense de fundo hitchcockiano *à la* um “conventional, ‘Dial M for Murder’”, condenava a peça por não relacionar os dois planos de maneira orgânica e natural, gerando, por conseguinte, personagens que transitariam às cegas entre ambos: “the result is that they become neither real people nor effective symbols”.

“The suspense play is full of false starts and red herrings – the mystery impedes the metaphysics instead of establishing a base for it”, sustentava a resenha, julgando inconsistente a transição repentina, no terceiro ato, de Miss Alice, Lawyer e Butler, até então típicos sujeitos de uma trama de suspense, para símbolos em uma “super-reality”. Falhando em fornecer efetiva coerência ao seu texto, o dramaturgo tentaria “cover that up by arbitrary fantasy and metaphysical gymnastics”, claramente enredado entre o desejo de propor uma peça de ideias e sua efetiva capacidade criativa, que geraria, na realidade, uma história melodramática. Embora idealizada por um autor cujas ambições excederiam as aptidões, *Tiny Alice* era aclamada como uma pretensão ainda assim respeitável e como a peça mais significativa na Broadway naquela temporada, irrigando os palcos nova-yorkinos “the way nothing else is doing these days”.

No periódico *The New Republic*, Robert Brustein alegava que na “mystery story” criada por Albee o único mistério a efetivamente intrigá-lo era descobrir se o dramaturgo enganava sua plateia ou ele mesmo: “*Tiny Alice* may well turn out to be a huge joke on the American culture industry”, defendia, qualificando a peça como uma expressão de ambição e de especiosidade

extremadas e desajeitadas. Alegando que o autor não conseguira profundidade, mas meramente tomara de empréstimo densidades alheias, identificava a ideia central da obra – “which treats religious ritual as a form of stagecraft and playacting” – como originada a partir de *The Balcony*, de Jean Genet. Já o simbolismo, sustentado sobre um castelo, e as temáticas da união do sagrado com o profano, e da agonia de figuras modernas espelhadas em Cristo teriam débito com a ilustre *A Dream Play* (1901), de August Strindberg. A doação de Miss Alice, por sua vez, concluída pelo sacrifício de Julian, viria do mote de *The Visit of the Old Lady* (1956; primeira montagem nos Estados Unidos em 1958, na Broadway), de Friedrich Dürrenmatt, na qual a abastada Claire Zachanassian retorna à sua cidade natal oferecendo dinheiro para a revitalização do vilarejo, em troca da morte do antigo namorado, que a abandonara na juventude. Finalmente, a metafísica despertada a partir de libações, litanias e cerimônias conduzidas pelo trio composto por Miss Alice, Lawyer e Butler na porção final da ação teria sido “directly stolen” das manobras conduzidas pelos Guardians em *The Cocktail Party*.

Para Brustein, aproximar-se da peça como um trabalho de arte coerente e organizado era já de saída um equívoco, pois, conforme sustentava, “most of it is meaningless”. Se a miniatura do castelo era um bom conceito – e, nesse sentido, os cenários elaborados por Ritman eram extremamente eficazes –, não possuía solidez o bastante para não ser enfim ofuscada e anulada por uma linguagem repetitiva, empolada e vazia. Assim como as boas atuações de Gielgud e de Worth não deixariam de sucumbir, cambaleantes, “under the ponderousness of the play”.

No *New York Review of Books*, Philip Roth seguia em direção concordante à de Brustein ao acusar *Tiny Alice* de “so unconvincing, so remote, so obviously a sham”, que ao espectador seria natural o ímpeto de saltar da cadeira “and shout, ‘Baloney’”. O tema dos conflitos entre ilusão e realidade iria, para o crítico, pouco além do tagarelar de um dramaturgo encarcerado em suas próprias mentiras: Albee alinharia situações sem relevância intelectual ou moral, deixando escapar lapsos e inconsistências, justificados na alegação de tratar-se da natureza ilusória da existência. “The world of *Tiny Alice* is mysterious because Albee cannot get it to cohere”, pontuava Roth, sugerindo, ainda, que determinados aspectos simbólicos e turvos da obra assim seriam devido não ao fato de estarem além da capacidade humana de compreensão, mas por se encontrarem além da imaginação do autor.

“The movement of the play is not towards a confrontation of ideas; it is finally concerned with evoking a single emotion – pity for poor Julian”, defendia também. *Tiny Alice* seria, nessa

perspectiva, um “homosexual day-dream” acerca da emasculação de Julian, submetido ao martírio do amor heterossexual, derrotado por uma mulher de ímpetos fortes e assassinado pela instância da lei, representada por Lawyer.

A *The Catholic World* classificava *Tiny Alice* como uma “secular mystery play” que, de acordo com diferentes interpretações, poderia ser uma exposição do embate entre as forças do bem e do mal na consciência de um homem em face da morte, Brother Julian; a trama entre três demônios, Miss Alice, Lawyer e Butler, em busca de uma alma justa; ou, enfim, a peregrinação de um inocente do mundo terreno para o espiritual. Aqui, novamente aparecia a sugestão de parentesco entre a peça e *The Cocktail Party*, dessa vez compreendendo Miss Alice, Lawyer e Butler como “minor devils”, cujas falas e atitudes operariam como inversões das palavras e condutas dos “three angelic intercessors” de Eliot, Sir Henry Harcourt-Reilly, Julia e Alex.

“One thing seems clear in Albee’s murky mystery: there’s not much point to it all”: o palco albeano seria, de certa maneira, marcado por esterilidades e pela visão de um “loveless world” no qual um servo de Deus estaria condenado a servir a um cardeal desviado, o amor entre homem e mulher apresentar-se-ia diminuído e ridicularizado, e o martírio cristão seria reduzido a um fútil exercício de masoquismo sanguinolento. Apesar da firme direção de Schneider e do fascínio provocado pelos ambientes planejados por Ritman, o efeito final sobre a plateia seria de desapontamento e confusão: “one should feel impelled to speculate about the meaning of the title character” – na resenha, considerada Alice. De tal especulação, o espectador sairia como se tivesse depositado a última peça de um quebra-cabeça sem que diante de seus olhos fosse revelada qualquer imagem completa e distinguível, contudo.

“Edward Albee’s *Tiny Alice* never gained popular support, but it was the most discussed play of the season”, destacou, enfim, Otis L. Guernsey Jr. em seu resumo da temporada de 1964-1965 na Broadway (1987, p. 12). Até mesmo as tiras cômicas da *The New Yorker*, características pelo olhar irônico dedicado a questões do cotidiano nova-iorquino, contribuíram para o burburinho: em um dos *cartoons* de Whitney Darrow Jr., uma mulher despertava exaltada, de súbito, no meio da noite, cutucando o esposo adormecido para comentar: “Hayden, wake up! The meaning of *Tiny Alice* just came to me!” (GUSSOW, 2001, p. 222).

“[It] has been called everything from a hoax to a masterpiece” (*ibid.*, p. 221), concluía o próprio Albee durante uma coletiva de imprensa oferecida no final de janeiro de 1965. Os comentários sobre a peça, que permaneceu no Billy Rose Theatre até 22 de maio do mesmo ano,

estenderam-se até as premiações do Tony Award daquela temporada, quando Worth venceu o prêmio de Melhor Atriz, tendo Gielgud sido indicado à categoria de Melhor Ator; Albee à de Melhor Autor (Dramático); Schneider à de Melhor Direção e Richard Barr e Clinton Wilder à de Melhor Produção.

As alterações ao monólogo final de Julian

Os desconfortos da mídia e dos espectadores não eram as primeiras demonstrações de desorientação em face da obra com as quais Albee se deparava. Em seus escritos autobiográficos, Schneider revela que Gielgud enfrentou sérios obstáculos em sua preparação para o papel de Julian: “Gielgud wanted to withdraw almost every day [...] Pleas to Edward to rewrite and clear up at least some of the confusion went unanswered.” (MORLEY, 2002, p. 354).

Conforme Mel Gussow relata, “Albee’s first choice (a reasonable one) for the role of Brother Julian was Albert Finney” (2001, p. 215), na época com 28 anos. Para o autor, era de vital importância que o irmão leigo fosse jovem e possuísse energia sexual. A oferta do papel a Gielgud partiu de Barr, que após a leitura dos dois primeiros atos, estando o terceiro ainda em desenvolvimento, telefonou-lhe na Inglaterra. Ao ler o manuscrito parcial, o ator aceitou integrar-se ao projeto, a despeito de nada ter compreendido da ação: “I don’t understand it at all, but it’s very interesting” (*ibid.*), revelou a Worth durante um jantar, quando a atriz, tendo a sua curiosidade despertada, pediu ao amigo que sugerisse seu nome a Barr para o posto de Miss Alice. A oportunidade de trabalhar com Worth, que seja dito de passagem, era almejada por Albee desde que a havia visto como Celia Copplestone na montagem original de *The Cocktail Party* (*ibid.*, p. 88), na Broadway. Tal correspondência pode explicar a relação imediata estabelecida entre os dois títulos por parcelas da crítica.

O interesse de Gielgud por *Tiny Alice* ancorava-se em um desejo de renovação e ampliação, nutrido há tempos. Célebre como um intérprete essencialmente shakesperiano, e aclamado ao lado de Sir Laurence Olivier e de Sir Ralph Richardson como uma das três maiores personalidades dos palcos em língua inglesa, o ator sentia-se limitado à tradição clássica e deslocado diante das vanguardas contemporâneas. Nas décadas de 1920, 1930 e 1940, Gielgud já havia se aventurado nas montagens de *The Vortex*, de Noël Coward, de *Noah*, de André Obey e

de *The Lady's Not for Burning*, de Christopher Fry; porém, seu emblemático desgosto por Samuel Beckett⁸, possivelmente o dramaturgo de maior relevância do teatro moderno e declarada influência sobre Albee, escancarava seu desconforto com produções *avant-garde*. Em entrevista registrada por R. S. Stewart, confessava conceber os produtos dramáticos de seu tempo como inférteis e melancólicos:

I suppose I am used to climaxes and effective curtains and action and vivid and glamorous characters. To me it's very depressing to go to the theatre and see completely gloomy and subhuman characters in despair, but I suppose this has something to do with the reactions after the last war and the feeling of the world being in a terrible state... (BIGBSY, 1975, p. 114)

O trabalho em *Tiny Alice* evidenciava não apenas sua dessincronização intelectual, mas especialmente sua inaptidão física para o papel: Gielgud possuía sessenta anos. Embora Albee não tenha abertamente recusado a escalção, a escolha não lhe agradou de fato – tampouco contentou a Schneider, que defendia conceber Julian como adequado para intérpretes como Marlon Brando ou Montgomery Cliff. “What thirty-five-year-old playwright is going to turn down John Gielgud for a leading role?” (GUSSOW, 2001, p. 215), reconhecia Albee, porém. Ainda, de acordo com o dramaturgo, a prosódia e a eloquência tão peculiares de Gielgud eram de uma grandeza e de um toque clássico que poderiam enriquecer as últimas falas de Julian.

O monólogo final, entretanto, terminou por se revelar o maior obstáculo para todos os envolvidos na produção. Gielgud somente teve acesso ao terceiro ato ao chegar aos Estados Unidos para os ensaios, e, se a porção inicial do manuscrito já o havia deixado confuso, o restante do material apenas expandiu sua perplexidade. Os pedidos de elucidação ao autor, bem como a indagação básica acerca do significado central da peça, eram ignorados. Schneider, por sua vez, ele próprio com problemas interpretativos, oferecia pouco auxílio: “Alan Schneider agreed to direct the play although he, too, had serious reservations about it and felt that it became ‘murkier and murkier...’” (*ibid.*, p. 216).

⁸ Sobre *Waiting for Godot*, o ator declarou tê-la detestado tanto, que jamais se interessou verdadeiramente por qualquer outro título que Beckett tivesse produzido. Conquanto tenha tomado parte na adaptação fílmica de *Catastrophe*, dirigida por David Mamet, em 2000, a aversão ao dramaturgo confirmou-se ao longo de sua carreira, carente de atuações em peças de autoria do irlandês, sendo célebre a sua recusa do papel de Hamm, em *Endgame*, na montagem de 1957, no Royal Court Theatre (MORLEY, 2002, p. 311).

Em face das extensas últimas linhas do texto, Gielgud suplicou a Albee, inicialmente sem sucesso, que as reduzisse. Para o ator, a apresentação de mais de dez minutos ininterruptos era inverossímil, uma vez que o discurso deveria ser proferido por um Julian ferido mortalmente, além de ser excessivamente longa e enfadonha. Após tentativas infrutíferas de Schneider e de Worth para conciliar os interesses antagônicos, e de Gielgud, durante os ensaios, eventualmente passar a eliminar partes do monólogo de forma arbitrária e por iniciativa própria, Albee enfim reelaborou e editou as falas do irmão leigo de maneira a deixá-las mais breves. Durante as 167 sessões de *Tiny Alice* os espectadores assistiram a aproximadamente seis minutos dos cerca de dez originais, no que o autor ironicamente denominou de “monologue’s greatest hits”⁹.

Quando da publicação impressa da peça em 1965, porém, as alterações foram invalidadas e o conteúdo integralmente restaurado. Em sua Author’s Note para a edição, Albee explicava:

[...] this printed text of *Tiny Alice* represents the complete play. Some deletions - mainly in the final act - were made for the New York production; and while I made the deletions myself, and quite cheerfully, realizing their wisdom in the particular situation, I restore them here with even greater enthusiasm.

No mesmo prefácio, o dramaturgo ainda expressava estar a par da esperança corrente de que escrevesse uma introdução explicativa que finalmente sanasse tantas polêmicas e remediasse a ausência de esclarecimentos a *Tiny Alice*, afirmando, todavia, acreditar tratar-se de um trabalho claro – especialmente na forma impressa –, não sendo necessários quaisquer esclarecimentos:

It has been the expressed hope of many that I would write a preface to the published text of *Tiny Alice*, clarifying obscure points in the play – explaining my intention, in other words. I have decided against creating such a guide [...] the play is quite clear. I will confess, though, that *Tiny Alice* is less opaque in reading than it would be in any single viewing.

⁹ A tensão entre Gielgud e Albee originada durante os ensaios perdurou durante cerca de cinco anos, sendo subitamente encerrada, contudo, quando o dramaturgo convidou o ator para dirigir *All Over*, estreada em março de 1971, na Broadway, onde sobreviveu a apenas quarenta sessões. A peça precederia um longo período durante as décadas de 1970 e 1980, quando o autor enfrentaria rejeições pela crítica, problemas com álcool e escassez de produção. Sobre ela, Gielgud revelou vê-la como “so continually fascinating and stimulating to work on” (GUSSOW, 2001, p. 285). Sua satisfação com a história de uma família reunida em torno do leito de morte do patriarca pode ser explicada pela estrutura e pelo conteúdo, claramente comportados e até mesmo demasiadamente usuais quando comparados às obras albeeanas anteriores.

Quando *Tiny Alice* foi revisitada pelo autor quatro décadas mais tarde para a publicação de suas *Collected Plays*, o excerto em sua nota acerca das alterações no texto havia sido retirado, já que ali o monólogo final do terceiro ato aparecia novamente editado e encurtado, provavelmente tal qual nas encenações de 1964-5. A decisão evocava uma experiência de 1997, quando Albee assistiu a um *preview* de uma remontagem da peça levada por Mark Lamos ao Hartford Stage, em Hartford. Diante da última cena, o dramaturgo comentou consigo mesmo: “Come on, you childish, foolish young playwright fond of the sound of your own voice.” (GUSSOW, 2003, p. 231).

Anos mais tarde, na introdução de *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams, na qual arguia acerca de eventuais modificações realizadas por alguns dramaturgos em seus próprios trabalhos, fatalmente citou o problemático trecho final de *Tiny Alice*, concluindo: “I was sure that every word I wrote was both sacrosanct and properly so. Time and craft taught me that John Gielgud was right”¹⁰.

O manuscrito, o texto impresso em 1965 e a nova versão de 2001

O *script*¹¹ inicial da peça sofreu ainda outras alterações durante os ensaios. No final da Scene 3 do primeiro ato, havia interações simultâneas entre Julian e Cardinal, e Miss Alice e Lawyer – tendo somente a última sido mantida na montagem da Broadway e na publicação de 1965. Enquanto a benfeitora e o advogado conversam no proscênio, o irmão leigo e o cardeal, ocultos pelos bastidores, empreendem um diálogo semelhante: discutem como se deu o primeiro encontro com a milionária e revelam certa incerteza quanto ao sucesso da doação. A eliminação do breve episódio parece meramente de fundo prático, pois o que é dito por Julian e Cardinal é, de certa maneira, repetido por Miss Alice e Lawyer. Há que se considerar, ainda, que ações paralelas em porções distintas do palco poderiam atrapalhar-se mutuamente durante as encenações.

¹⁰ ALBEE, Edward. Introduction. In: WILLIAMS, Tennessee. *Cat on a Hot Tin Roof*. New York: New Directions Books, 2004, p. 08.

¹¹ *Scripts* de *Tiny Alice* mantidos na *The Billy Rose Collection*, armazenada na New York Public Library for the Performing Arts do Lincoln Center, em Nova York.

As modificações realizadas no segundo ato, por sua vez, foram consideravelmente mais significativas e, quiçá, emblemáticas de manobras de Albee para aclarar e enfatizar determinados argumentos da peça. Constam nos manuscritos quatro cenas, diferentemente das três contidas na produção e no texto de 1965. A primeira não difere daquela conhecida pelos espectadores e leitores, ou seja, nela, desenrolam-se o contato de Miss Alice e Lawyer responsável pela revelação do envolvimento sexual de ambos, e a situação na qual Julian, atentando para a presença de fogo no interior da capela da miniatura, descobre um incêndio também na capela da mansão, estimulando o ato de oração de Miss Alice a Alice.

Já a Scene 2, posteriormente eliminada tanto na Broadway quanto no material impresso, traz uma visita de Lawyer a Cardinal no mesmo jardim da cena inaugural do primeiro ato. Levando Butler consigo como testemunha e garantia de que suas palavras não seriam posteriormente distorcidas pelo clérigo, Lawyer questiona qual seria o preço da alma do irmão leigo. Embora a conclusão da conversa não seja desenvolvida, fica a sugestão de que, durante aquele encontro, o futuro matrimônio de Julian com Miss Alice como requisito para a doação dos milhões foi comunicado a Cardinal. Há também a revelação de que Butler havia queimado as mãos durante o incêndio na capela, quando salvou a cruz sobre o altar das chamas que o consumiam. Novamente, pode-se supor que a remoção da cena é majoritariamente de caráter funcional, afinal, tanto a cena anterior, quanto a que se segue, são ambientadas na biblioteca do castelo, resultando em uma transição laboriosa de cenários. Todavia, na definitiva eliminação do esforço de Butler para preservar a cruz pode estar o reconhecimento do autor de um pequeno deslize em seu texto: não existia real sentido no feito do mordomo, pois se a essência do plano do grupo é mostrar ao irmão leigo a artificialidade de uma fé sustentada sobre elementos simbólicos, seria incoerente que Butler julgasse tão fundamental a preservação de nada mais que um símbolo.

Tanto na produção da Broadway, quanto na publicação de 1965, a segunda cena do Act II é uma interação entre Lawyer e Butler, quando ambos *play-act* - primeiramente, com Lawyer encenando ser Cardinal e Butler fingindo ser o advogado, e, em um instante subsequente, na confrontação de Lawyer com um Julian interpretado por Butler. Tal episódio não existe nos manuscritos, não sendo disparatado supor que a inserção, de fundo esclarecedor, possivelmente tenha sido realizada conforme a progressão dos ensaios expunha a confusão de Gielgud e de Schneider. É evidente que, sobretudo o que é dito ao irmão leigo personificado pelo mordomo, obedece a uma natureza quase didática, com frases breves e períodos curtos. Nas diretrizes

explicativas do advogado de “Don’t personify the abstraction, Julian, limit it, demean it.” (TA 65, p. 107) está uma excelente síntese do argumento geral albeano.

A Scene 3 dos *scripts*, por sua vez, opera tal qual a terceira cena revelada ao público, com o retorno de Julian e Miss Alice após uma tarde de cavalgadas e a conversa durante a qual o irmão leigo expõe suas fantasias sexuais, culminada em sua sedução pela senhorita.

Finalmente, a quarta cena, contida apenas no texto inicial, ocorre logo em seguida à entrega de Julian aos desejos de Miss Alice e previamente à cerimônia de matrimônio, no próximo ato. Grande parte de seus trechos foram deslocados para o terceiro ato das encenações e do texto publicado em 1965, tal como o discurso de Julian sobre seu contentamento em ver-se a serviço da Igreja e as reações das outras personagens à sua euforia. Apenas no manuscrito, porém, consta a primeira visita de Cardinal à mansão, durante a qual conhece a miniatura na biblioteca e solicita, de maneira propositalmente vaga, que o irmão leigo aceite a missão de servidão plena, até mesmo quando essa lhe escapar à compreensão.

Também é somente nas linhas originais, ainda, que Lawyer, antes mesmo da recusa de Julian em ser submetido a Alice, no último ato, ao sacar uma pistola de uma gaveta e deixá-la pronta para possível uso, oferece indícios a um Cardinal contrariado de que Julian poderia ser assassinado. Tanto a transferência de certos diálogos para o ato subsequente, como o abandono da indicação precoce de execução, produzem maior dinamismo, já que todos os conteúdos relativos ao casamento passam para um único momento de ápice dramático: não há intervalos ou pausas entre o inflamado discurso eufórico de Julian acerca da mansa e completa entrega a Deus e sua morte – que, por não ter sido sugerida tão previamente, abala não apenas o irmão leigo, mas também os espectadores/leitores. Por fim, é mais coerente que a apresentação de Cardinal à miniatura jamais tenha ocorrido: o clérigo sempre esteve em posição de relativo desacordo e alheamento em relação a Miss Alice, Lawyer e Butler. Menos ciente do transcorrer do esquema seguido pela benfeitora e seus cúmplices, é natural, em consequência, que também não apresente a mesma familiaridade do grupo ao ambiente da mansão.

Há ainda outros pequenos elementos presentes nos manuscritos e eliminados quando da publicação do texto após a estreia na Broadway, bem como breves seções inseridas especialmente para a impressão. São todos de menor relevância, no entanto, atendendo a ordens de cadência linguística, de ênfase a ideias ou de mera exclusão de repetições desnecessárias.

A mesma lógica é aplicável às discretas alterações feitas no texto, em 2001, para o lançamento das *Collected Plays*, com exceção do já citado monólogo final de Julian no terceiro ato, e do papel de Miss Alice durante seu desenrolar. Tanto nos *scripts* e na montagem no Billy Rose Theatre, quanto na primeira impressão, a benfeitora parte do castelo minutos antes de Lawyer e Butler. No texto revisto, ao contrário, Miss Alice permanece, porém escondida. Presenciando em silêncio a agonia do irmão leigo, somente se retira quando as luzes no interior da miniatura se apagam.

Porque a jornada de Julian

Após *Tiny Alice*, Albee produziu mais vinte outros títulos, dentre os quais os vencedores dos Pulitzer Prize for Drama de 1967, *A Delicate Balance*, de 1975, *Seascape*, e de 1994, *Three Tall Women*, e do Tony Award for Best Play de 2002, *The Goat, or Who Is Sylvia?*. Nascido em 1928, e em 2005 consagrado com o Special Tony Award for Lifetime Achievement, o dramaturgo possivelmente encontra-se, no atual momento, no trecho final de sua carreira, cuja última peça, *Me, Myself and I*, data de 2007.

Torna-se segura, assim, a consideração de sua obra em toda a sua amplitude, firmando-se o estudo como um esquadrinhamento do conteúdo de *Tiny Alice*, aqui proposto como fundamental e ímpar no cânone. A peça não apenas detém a fortuna crítica mais controversa tanto quando de sua estreia até o presente, mas é um dos títulos mais polêmicos dos palcos norte-americanos em todo o século XX. É também a que possui os manuscritos com alterações mais drásticas. Em suas linhas, ainda, são apresentados da maneira mais eloquente, emblemática e, até mesmo atípica, temáticas e traços que perpassam diversos outros trabalhos do autor.

Quando os três volumes das *Collected Plays* foram publicados, uma nota trazia de saída o anúncio:

NOTE: The plays contained within this anthology include some changes the author has made over the years. Although he may revisit these texts again one day, he considers them to be, at this point, the definite version for both reading and performance.

Malgrado a declarada preferência do dramaturgo à versão revista de *Tiny Alice*, o trabalho fará uso primordialmente do material de 1965, aquele que possui a íntegra do monólogo final de Julian, essencial para a investigação. Também serão propostos diálogos entre a peça e outros trabalhos albeeanos, dentre os quais *The Zoo Story* (1959-60), *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962), *Box – Quotations From Chairman Mao Tse-Tung* (1968) e *The Man Who Had Three Arms* (1983) - todos provenientes de períodos anteriores às alterações realizadas no texto dos anos 2000.

Inicialmente, o estudo se concentrará, portanto, na exploração dos índices simbólicos e dos elementos alegóricos do texto e na avaliação do funcionamento da linguagem verbal em sua função de representação, bem como da relação da palavra com a religiosidade de Julian. Em um momento subsequente, investigará as concepções de fé de Lawyer, Butler, Miss Alice e Cardinal, e suas movimentações para além do domínio do verbo. Então, refletirá a respeito dos seis anos do confinamento do irmão leigo em um sanatório, debruçando-se sobre as exposições de Julian referentes a fantasias sexuais e ao desejo do martírio, produtoras de seu novo conceito para o divino. Finalmente, escrutinará o monólogo final e o desfecho da peça, resultando de tal análise a nossa sugestão para a própria noção albeeana acerca do ofício literário.

CAPÍTULO 1

INFINITUDES E RESTRIÇÕES

“Rosencrantz: What are you playing at?
Guildenstern: Words, words. They’re all we have to go on.”
(*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, T. Stoppard)

A inspiração inicial para *Tiny Alice* teria surgido a partir da leitura de um artigo jornalístico sobre uma família, na Alemanha, que mantinha o filho de trinta anos confinado em um minúsculo quarto. “Reading that story started him [Albee] thinking about the idea of someone confined in a small space, a room within a room, or a box within a box”, aponta Gussow (2003, p. 215). Não obstante carente de maiores confirmações, o argumento ecoa o encontro do dramaturgo com Worth em Londres, semanas antes do início dos ensaios para a montagem na Broadway, quando Albee explicou à atriz que sua peça tratava de mundos contidos no interior de outros mundos.

Meses mais tarde, após a estreia no Billy Rose Theatre e quando do efervescente período de atenção ao título por mídias impressas, o dramaturgo declararia que a obra era “a mystery play, a double mystery, and also a morality play” (*ibid.*, p. 218). O mistério de fundo duplo pode ser compreendido tanto como uma típica narrativa moderna de suspense embebida em momentos de tensão, cujas resoluções são propositalmente postergadas, quanto como um drama religioso medieval.

O teatro secular em língua inglesa da Idade Média possui suas origens nas *tropes*. Comuns ao longo do século X, eram adições não oficiais ao serviço tradicional das missas, de acordo com as quais dramatizavam-se elementos da liturgia católica. Enquanto algumas encenações litúrgicas continuaram restritas ao ambiente das igrejas, outras gradualmente adquiriram natureza temporal ao serem mescladas a representações vernáculas, financiadas por corporações de ofício em espaços urbanos, em especial durante os festivais de Corpus Christi e de Pentecostes de York, Chester e Wakefield, na Inglaterra (CAWLEY, 1993, p. xvi).

As diferentes designações formais atualmente aplicadas a tal teatro teriam sido cunhadas no século XVIII, apartando, assim, dramas de temáticas religiosas distintas: aquele baseado em

episódios bíblicos compreende as *mystery plays*; já o dedicado à exploração de eventos das vidas de santos corresponde às *miracle plays*. Peças centradas na abordagem de enfrentamentos de conceitos imateriais ou de virtudes e vícios, sempre personificados, são, por sua vez, denominadas *morality plays*: “they [...] are imaginatively constructed to illustrate ethical issues bearing upon conduct and salvation” (HOPER; LAHEY, 1962, p. 09). O teatro de moralidade distinguia-se por não estar fundamentado em segmentos da Bíblia ou em biografias de figuras católicas, mas por ser essencialmente uma discussão de valores a serem ponderados e respeitados por fiéis. Nesse sentido, em uma manobra didática, qualidades, falhas e concepções abstratas indispensáveis ao ideário católico – como a morte, a bondade, a ganância e a constância – eram transformadas em personagens e colocadas em conflitos, culminados na afirmação do vínculo eterno e indissociável entre o homem e Deus.

A relação entre as personagens criadas por Albee e as personificações presentes em peças de moralidade é defendida por R. Saraswathi, que propõe que “the Lawyer, the Cardinal, the Butler and Miss Alice are de-individualized and identified only by their function”, constituindo, juntos, “a *mandala* of symbolic figures as in a Morality play” (2003, p. 99). Embora seja adequado observar que as personalidades não se apresentam de maneira plenamente complexa e multifacetada, concebê-las como carentes de qualquer individualidade é equivocado.

Em comparação com outros títulos de Albee, tais personagens produzem significativamente menos relatos acerca de si mesmas e é notável que o maior teor de seus diálogos restringe-se às medidas necessárias para o cumprimento do plano de conversão de Julian. Ainda assim, porém, ao espectador/leitor são oferecidos dados desligados da temática do conluio. Sabemos, portanto, que Cardinal e Lawyer estudaram juntos e gozavam de uma satisfação das mais sádicas ao se chamarem por apelidos ofensivos; que Miss Alice possui o capricho de manter cadeiras em cada cômodo da mansão, nas quais somente ela pode sentar-se; que no caso sexual mantido com o advogado, a senhorita sente-se incomodada por sua distância emocional e não revela real atração por seu aspecto físico; que Miss Alice teve um namorado durante a adolescência que lhe feriu os pulsos; que Lawyer dedicou-se à poesia durante a juventude, sem qualquer talento¹²; e que Butler sonda as ações de Miss Alice e bisbilhota seus lençóis movido por uma mistura de amor e fetiche.

¹² Episódio narrado pela personagem na porção final do terceiro ato, presente somente na versão de 1965. Poder-se-ia supor que tais diálogos tenham sido posteriormente eliminados para conferir ao texto maior coesão e brevidade.

Compreender tais personagens como puramente simbólicas é limitá-las às suas funções e esquecer-se de que representar um papel não é se transformar no papel representado: Miss Alice, Lawyer, Butler e Cardinal possuem encargos claros, mas não são exclusivamente tais encargos. Ainda que possuam funções específicas e ajam majoritariamente em nome de um propósito final, as personagens não raro vacilam e demonstram qualidades desligadas do intento coletivo. Entrecruzam-se ao longo do texto, dessa maneira, a esfera coletiva e simbólica e o plano individual.

A cena inicial do Act II traz um exemplo eficiente: Lawyer aborda Miss Alice, a qual pede, enquanto aponta no amante uma série de características qualificadas como repulsivas, que o advogado interrompa suas carícias, uma vez que Julian pode surpreendê-los. O envolvimento sexual entre ambos já é, de saída, irrelevante e dispensável para o cumprimento do conluio, representando uma escolha pessoal, não a execução de qualquer papel. O discurso da senhorita é outro elemento a indicar dados subjetivos: Lawyer deve ser clínico e racional em seu trabalho de assistência legal e em seu objetivo de conversão do irmão leigo; todavia, segundo Miss Alice, sua impessoalidade estende-se também para o relacionamento, “the most personal of things” (TA 65, p. 74), causando-lhe aversão.

Aqui, a hostilidade verbal de Miss Alice e Lawyer – tal qual a de Lawyer e Cardinal na cena inaugural do primeiro ato – responde à lógica do que Ruby Cohn (1971) denomina de “thrust-and-parry exchanges”, diálogos emblemáticos de relações de simultâneas fragilidade e afirmação de poder, constituídos por sentenças provocativas que visam à sujeição do interlocutor. Em toda a obra albeeana, é comum que personagens, especialmente casais, utilizem-se da articulação verbal em busca de negação das próprias vulnerabilidades: é como se, ao escarnecer a figura do outro, o falante aniquilasse quaisquer efeitos produzidos por ela, como dependência, admiração, desejo, amor ou intimidação, firmando-se ele próprio, pois, em posição de poder e superioridade. Tal estratégia facilmente evoca a porção do teatro de August Strindberg estendida até o início dos anos 1900, sendo a maneira essencial pela qual Laura e Adolf, em *The Father* (1887), o barão e a baronesa, de *The Bond* (1893), e Captain e Alice, em *Dance of Death* (1900), comunicam-se e interagem entre si. A revelação pública do apreço de Albee pela obra strindberguiana vem encorajando a crítica, desde os embates verbais de George e Martha, em *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, a frequentemente reputá-lo como uma espécie de versão do século XX do dramaturgo sueco.

Embora seja possível detectar em ambos os autores a criação de antagonismos sustentados sobre e a partir da palavra, a maneira como as falas de seus sujeitos são construídas é, porém, distinta: se a linguagem das criaturas de Strindberg é agressiva e parece almejar à destruição alheia, seu estilo é principalmente objetivo, breve e direto; já o modo como as personagens albeeanas se expressam, ainda que de caráter igualmente violento e impiedoso, constitui-se por insinuações, provocações, sugestões e comentários cautelosamente planejados para que produzam múltiplos sentidos, não raro mais comuns sob a forma do escárnio irreverente que da ofensa literal e imediata. No teatro strindberguiano classificado como naturalista, enfim, “it is the things said which are horrifying, not the way they are said”, enquanto “[...] Albee’s characters wound through wit, hyperbole, the turn of a phrase – the way they speak is wounding” (MAULKIN, 1992, p. 187). Em tal ótica, conquanto seja necessário reconhecer as diferenças entre os dois dramaturgos, é atestável, enfim, a influência da voz strindberguiana, que com Laura e Adolf, o barão e a baronesa e Captain e Alice propunha personagens individualizadas.

Ao longo da interação no início do segundo ato entre Lawyer e Miss Alice, o advogado mescla a intimidade do casal com o plano comum ao chamar a senhorita de “little playmate” (TA 65, p. 77) e ao intercalar as provocações que dela recebe sobre os pelos em suas costas, seu pênis e seu egoísmo, com afirmações de fundo dubio. Em suas ordens para que a benfeitora não se envolva romanticamente com Julian e restrinja sua participação à encenação, está primeiramente a preocupação com a eficiência do esquema geral. Contudo, na retribuição de insultos em um típico “thrust-and-parry exchange” residem o receio velado da ameaça de perda do afeto de Miss Alice e uma expressão de ciúmes. Com voz alterada, empenha-se tanto em zelar pelo plano coletivo, quanto em salvaguardar a sua posição de amante: ora, ao “play-act” e somente fingir estar atraída pelo irmão leigo, a benfeitora não apenas cumpre seu papel com rigor, mas não coloca em risco o interesse por Lawyer.

LAWYER (*Shoves her*): Are you playing it straight, huhn? Or do you like your work a little bit, huhn? (*Again*) Do you enjoy spreading your legs for the clergy? [...] Don’t you dare mess this thing up. You behave the way I’ve told you; you PLAY-ACT. You do your part; STRAIGHT. (TA 65, p. 77)

Em outro instante, na segunda cena do Act II, Lawyer queixa-se a Butler que Miss Alice estaria permitindo que sua missão fosse contaminada pelo afeto inapropriado por Julian. Na

acusação são dispostas em contraste ideias paradoxais como humanidade e frio engodo, assim como função metódica e prazer. A reclamação é, ainda, mais fruto da possessividade do que efetiva preocupação com o progresso da maquinação, culminando no reconhecimento em si mesmo do que acabara de condenar na senhorita:

LAWYER: You should watch them. We don't want... error. She *is*...

BUTLER: Human? Yes, and clever too... isn't she. *Good* at it, wrapping around fingers, enticing. I recall.

LAWYER: *Too human*; not **playing** it straight.

BUTLER: **Enjoying** her **work** a little? They're not sleeping together yet. [...] Well, it won't bother you when they do... will it.

LAWYER (*Matter-of-factly*): I, too: human. (TA 65, p. 98) [ênfases nossas]

Em tal âmbito, compreender que as personagens aqui apresentadas tratam-se de figuras integralmente alegóricas é anestesiar-se a parcelas significativas do texto: personificações e símbolos não apresentam traços humanos tão explícitos. Para Saraswathi, a proposição de um fundo alegórico pleno explicaria o fato das personagens não possuírem nomes próprios. O advogado, o cardeal, o mordomo e até mesmo Miss Alice – a imagem de Alice – seriam denominados genericamente de acordo com suas respectivas posições de estritos instrumentos:

The characters have chosen to think of themselves, and of others, as objects or things. They exist not in accordance with the human way of being [...] [they] are objects and tools having no purpose or significance beyond the immediate function that defines them. (2003, p. 99)

A sentença de Butler ao advogado de que “you’ve let your feelings loose lately, too much” (TA 65, p. 99), ou mesmo a ponderação quando Miss Alice queixa-se de sua condição de constante substituta - “We live *something*” (TA 65, p. 180) -, no entanto, parecem responder à inadequação de tal hipótese, dando conta de toda a essência de tais sujeitos. É imperativo que ajam com a racionalidade e a precisão de quem executa uma mera função, entretanto, os papéis a serem desempenhados são inundados, vez ou outra, por relances de emoções que evocam planos inteiramente particulares. A *mandala* de figuras simbólicas proposta por Saraswathi é, pois, em verdade, repleta de discretas rachaduras através das quais podem ser vistas imposições de unicidade.

Stanley Romaine Hopper também identifica em *Tiny Alice* recursos advindos de *morality plays*. Atentando-se para dois títulos anglófonos do século XV, *Everyman* e *The Castle of Perseverance*, sugere haver nas linhas albeeanas elementos de ambos. Na primeira peça, um homem comum (Everyman), representativo de toda a humanidade, é arrebatado pela Morte (Death), anunciando que o levará até Deus para que preste contas de seus atos. Almejando à redenção, o homem então reúne uma série de virtudes que lhe eram valiosas e pede que lhe façam companhia: Amizade (Fellowship), Família (Kindred), Bens Materiais (Material Goods), Bons Feitos (Good Deeds) e Conhecimento (Knowledge). Apenas as boas qualidades, originadas de suas ações positivas, Beauty, Strength, Discretion e Five Wits – na cultura medieval, as chamadas *inward wits: common wit, imagination, fantasy, estimation e memory* –, acompanham-no até o paraíso. Na segunda, o herói central, a Humanidade (Mankind), depositada no Castelo da Perseverança, é tentada pelos inimigos corruptores, Mundo (World), Corpo (Flesh) e Diabo (Devil), mas é salva pela fé em Cristo. Novamente seduzida, dessa vez pela Ganância (Covetousness), e na iminência de sucumbir à tentação, é por fim subitamente atingida pela Morte (Death). Deus, aliado à Piedade (Mercy) e à Paz (Peace), termina por conferir-lhe o perdão.

Sugere Hopper, em tal ótica, que Julian operaria como um Everyman contemporâneo. Manipulado por uma Igreja ambiciosa, personificada na figura de Cardinal, e por uma instância da lei degradada, representada por Lawyer, seria conduzido tanto pela morte quanto pelo vigor espiritual, simultaneamente ilustrados por Butler, enquanto, enfim, rumaria para a descoberta da Verdade, residida em Miss Alice e Alice¹³. Também a mansão e sua miniatura possuiriam vínculos com o Castelo da Perseverança. Novamente, tal qual no debate de Saraswathi, a consideração resvala no equívoco da excessiva atenção à faceta simbólica de tais personagens, que não é, porém, a única que possuem.

A declaração de Albee que compara a peça a uma *morality play* pode ser compreendida de maneira mais ampla: poderia tratar-se não da produção de um trabalho dramático em pleno século XX nos perfeitos moldes medievais, mas do empréstimo de um recurso técnico característico de tal teatro – o uso de alegorias e de símbolos para a figuração religiosa –, expandido e redesignado. O que o dramaturgo parece aventar é uma reflexão acerca da

¹³ O crítico não é o primeiro a apontar que *Alice* teria origem no termo grego “*aletheia*”, cujo significado é “verdade”. Albee, todavia, afirma não ter utilizado tal simbolismo de maneira consciente, tendo aprendido sobre a correspondência somente após a estreia de *Tiny Alice* (GARDNER, “*Tiny Alice Mystifies Albee, Too*”, 1965).

religiosidade como indispensavelmente atrelada a mecanismos simbólicos para que possa ser analisada e cultivada, e sobre qual seria a essência dos atos de simbolização. A discussão, assim, assume várias formas, entre elas a do próprio símbolo.

Em *Tiny Alice* não apenas são constantemente entremeadas as dimensões alegórica e individual, mas cada alegoria é permeada por outras alegorias, em sugestões de referências incontáveis. Atenta Howard Livingston que:

[...] when we meet the Cardinal, Tiny Alice, and Alice's lawyer, we are not encountering symbols, but symbols of symbols. In other words, we meet representations of symbols that we as a culture have created. For if the Cardinal is to represent the Church or religion, the Church or religion are only representations of Christ's words and actions. (1967, p. 03)

É como se o texto albeano produzisse uma série de espelhos que, refletindo a si mesmos, têm suas imagens cruzadas em um todo que não se impõe como uma figura completa e total, mas como fragmentos de fragmentos, aparentados com frações de frações. A noção não apenas é observável em Cardinal, que embora aja como um representante da Igreja Católica - ela, por sua vez, organizadora do que crê terem sido os princípios fornecidos por Jesus Cristo -, trai diversos dos preceitos que deveria incorporar e propagar, mas é patente de maneira mais elaborada em Butler. Ao exercer a função de mordomo, ou seja, de um administrador, desempenha-a tanto aparente quanto efetivamente: em medidas iguais, encena exercer as tarefas cabíveis a um serviçal de uma milionária – representada por meio de Miss Alice -, e é verdadeiramente um gerenciador para o grupo, apaziguando os frequentes embates entre a senhorita e Lawyer.

Mais: originalmente o termo *butler* refere-se a “a servant who has charge of the wine-cellar and dispenses the liquor. Formerly also, one who hands round wine, a cup-bearer”¹⁴. É curioso, em tal perspectiva, que quando Julian realiza sua primeira visita à mansão, Butler ofereça-lhe água, chá e café, sendo o vinho, “port”, apenas mencionado posteriormente... E por Lawyer. É também Butler quem revela que a adega do castelo está há tempos abandonada. Se o funcionário não se ocupa especificamente dela, delineia-se a insinuação de que tampouco se dedica ou mesmo é familiarizado a outras porções do castelo. Assim, quando, na Scene 1 do segundo ato, o irmão leigo detecta fogo no interior da miniatura contida na biblioteca, Butler, em

¹⁴ *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press, 2009 (CD-ROM Edition).

um “*urgent dropping of butlerish attitudes*” (TA 65, p. 90) visivelmente demonstra dificuldade em identificar o cômodo correspondente na residência onde se encontram, tendo que agitadamente analisar diversas seções para finalmente concluir tratar-se de um incêndio na capela: “*Where, for Christ’s sake!*” (TA 65, p. 90).

Finalmente, possuindo a função de *butler* e também o nome próprio Butler, a personagem reúne em si a ideia e sua ilustração, ou seja, Albee “merges the word with the thing so that the symbol and its referent are one” (LIVINGSTON, 1967, p. 03). Nesse sentido, Butler é um multifacetado amálgama onde se convergem engano e verdade, função e indivíduo, uma noção e sua representação.

Outro elemento a reunir em si dimensões de variadas essências é a miniatura que ocupa a biblioteca. Quando de sua visita à mansão de Miss Alice, Julian dedica-se a analisá-la na companhia de Butler, que frisa o fato do objeto não apenas ser exteriormente idêntico ao ambiente onde se encontram, mas de haver, em seu interior, a exata reprodução de todos os cômodos em cada um de seus detalhes, insinuando ser uma réplica criada após a construção do castelo:

BUTLER: That someone would... well, for heaven’s sake, that someone would build...
(*Refers to the set*)... *this... castle? ... and then... duplicate* it in such precise miniature, so exactly.
(TA 65, p. 24) [ênfase nossa]

Entretanto, conforme a interação progride, o termo escolhido pelo mordomo para nomear o artefato passa do pronome indistinto “it” para o substantivo “model”, jamais empregando a palavra “replica”, como seria natural, de acordo com sua colocação primordial. É também em tal momento que se delineia a insinuação de um efeito de infinidade na miniatura:

BUTLER: Look over here. There; right there.
JULIAN (*Peers*): It’s... It’s this *room!* This room we’re in!
[...]
BUTLER: Did you notice... did you notice that there is a model within that room in the castle? A model of the model?
JULIAN: I... I did. But... I didn’t register it, it seemed so... continual.
BUTLER (*A shy smile*): You don’t suppose that within that tiny model in the model there, there is... another room like this, with yet a tinier model within it, and within... (TA 65, p. 25)

Na designação “model” encontra-se a noção de um protótipo, ou seja, de um objeto preliminar, geralmente em escala diminuta, inspirador de outro, em dimensões mais amplas. Dessa forma, o material observado por Julian e Butler é que teria sido primeiramente criado, não o contrário.

Se a miniatura produz a ideia de *ad infinitum*, também o castelo maior onde transcorre a ação parece não ter fim. Quando Butler diz estar sempre ocupado, Julian deduz que o mordomo certamente não trabalha ali sozinho, já que o vasto espaço é “endless” (TA 65, p. 27). Nos manuscritos, Butler revelava que outros doze empregados estariam envolvidos em funções no interior e mais sete no exterior do castelo; porém, tal excerto é astutamente removido por Albee na versão publicada: para que a proposta de um local infinito efetivamente funcione, números e quantidades precisas – e cabíveis ao contexto de uma mansão suntuosa – não devem ser aplicados. Sobrevive no texto apenas a afirmação propositalmente vaga: “Oh, Christ, no.”

O parentesco entre a miniatura e a residência não se fundamenta somente na aparência idêntica ou nos efeitos de infinitude, mas também em suas naturezas, ambas arquitetadas sobre incertezas e supostos paradoxos. Se a princípio não é claro se o objeto que fascina Julian é a origem ou uma cópia do castelo, também este, cuja essência pode ser ou de origem ou de cópia da miniatura, é então revelado como uma remontagem de ainda outro castelo, previamente construído na Inglaterra:

JULIAN: In England I believe *you* would be referred to as solicitor.

LAWYER: No, I would not. And we are not in England... are we?

BUTLER: This *place* was... in England.

MISS ALICE (*As if suddenly remembering*): Yes, it was! Every stone, marked and shipped. (TA 65, p. 84)

Se as lembranças de Miss Alice são dignas de consideração e cada pedra da fundação da mansão na Europa foi de lá retirada e enviada para outro local, poder-se-ia supor que também outros elementos da decoração e da mobília, como a miniatura, também teriam estado primeiramente na Inglaterra. Consequentemente, a miniatura seria anterior ao castelo onde se passa a ação e, portanto, o seu modelo. Nada é elucidado, todavia, permitindo que persista ainda a possibilidade da miniatura ter sido elaborada, segundo a fala inicial de Butler, apenas quando a

residência na Europa ou a que habitam já se encontravam prontas, sendo, em tal caso, uma réplica ou uma réplica de outra réplica.

Conforme defende Lawyer, os conceitos de modelo e réplica aqui não são necessariamente antagônicos, nem tampouco se invalidam: “You needn’t accept his alternative... that since we are clearly not in a model we must be in a replica” (TA 65, p. 86). O ambiente no qual o grupo se encontra pode, dependendo da hipótese ponderada, funcionar como um ou outro, ou ainda como ambos. Na versão de *Tiny Alice* das *Collected Plays*, a fala do advogado é reforçada de forma a frisar que a questão apenas é transformada em contradição e em impossibilidade quando pensada de maneira semântica, pois, uma vez retirada do campo linguístico, é admissível: “I said he did not *need* to accept it; the problem is only semantic” (TA 01, p. 481).

O emprego de algo que guarda dentro de si cópias de si mesmo voltaria a ocorrer anos mais tarde, na remontagem dirigida por Albee das peças inter-relacionadas *Box / Quotations From Chairman Mao Tse-Tung*¹⁵, em 1979¹⁶. Na ocasião, o dramaturgo instruiu, de maneira inédita, que o intérprete de Chairman Mao - que, não sendo de fato asiático e utilizando uma máscara para aprimorar a caracterização conforme sugestão das próprias didascálias “[...] *the role can be played either with makeup or a face mask*” (p. 269) -, portasse ainda outra máscara presa a uma vareta, erguida na frente da primeira e retirada em determinados momentos:

[...] Over a mask that resembled Chairman Mao’s face, the actor held another, identical mask attached to a stick. From time to time, such as before beginning a series of addresses, Chairman Mao [...] would face or walk towards the audience, lower the outer mask and hold it behind his back. (SOLOMON, 87, p. 2004)

A tática não apenas operava como uma referência a um artefato típico da cultura do país, as caixas chinesas, que contêm, cada qual, caixinhas sucessivamente menores, como reforçava o tratamento cético e crítico conferido à personagem de Mao Tse-Tung. Na peça, suas falas, embora inteiramente retiradas de excertos do *Little Red Book* (1964), escrito pelo antigo

¹⁵ Primeira montagem dirigida por Alan Schneider e estreada em março de 1968, como parte do Buffalo’s Festival of Fine Arts, composta pela apresentação de *Box* tanto antes quanto depois de *Quotations From Chairman Mao Tse-Tung* (*Box/ Mao/ Box*). Em setembro do mesmo ano o trabalho foi levado para o Billy Rose Theatre, na Broadway, em tal ocasião contando com *Box* apenas em seu princípio, forma na qual permanece até a atualidade (*Box / Mao*).

¹⁶ Remontagem no Onondaga County Civic Center, em Syracuse.

presidente da República Popular da China, adquirem nova significação ao serem selecionadas, fragmentadas, reordenadas e mescladas às participações das outras personagens e recursos idealizados por Albee.

A encenação é principiada pelo breve segmento *Box*, no qual uma voz melancólica descreve, em tons elegíacos, cenários de destruição e extermínio, enquanto inquire acerca das funções das artes. Já em *Quotations From Chairman Mao Tse-Tung*, em porções apartadas do palco e sem interações diretas entre si, desenrolam-se as falas paralelas de uma velha senhora de aspecto frágil e empobrecido (Old Woman); de uma mulher (Long-Winded Lady); de Chairman Mao; e, finalmente, nos últimos instantes, de reprises de algumas porções de *Box*. Old Woman, ao recitar o poema “Over the Hill to the Poor-House”, de Will Carleton, não necessariamente conta sua trajetória pessoal, mas aparenta ser a personificação da voz lírica que relata o abandono e o destrato na velhice por todos os filhos¹⁷. Long-Winded Lady narra a um Minister absolutamente silencioso sua conflituosa relação com a filha, o processo de morte do marido vitimado pelo câncer, e a queda do deque de um navio que pode ou não ter sido uma tentativa de suicídio - sendo somente tais linhas de conteúdo original.

O que seria meramente a reprodução dos conteúdos de um panfleto político nas falas da personagem de Chairman Mao ganha diversos outros sentidos a partir dos textos poético, de Carleton, e dramático, de Albee. Aqui, até mesmo o título *Quotations From Chairman Mao Tse-Tung* transforma-se, da designação oficial na tradução em língua inglesa do *Little Red Book*, no nome da peça albeeana. Os diferentes discursos, conquanto ocorram separadamente, terminam por se sobrepor, contrastar-se e complementar-se, produzindo efeitos de comentários, de negação e de ridicularização uns sobre os outros. É como se os reflexos projetados por cada diálogo originassem novos textos subentendidos, fornecendo, assim, a impressão de que o que é dito desmembra-se e multiplica-se, produzindo mais materiais verbais.

Tal qual a miniatura da mansão de Miss Alice, que possui outras miniaturas, cada fala das personagens de *Box / Mao* também encerra em si outras falas ao ser combinada com os ecos alheios. É o caso, por exemplo, do instante em que Long-Winded Lady descreve sua queda no oceano como accidental, contrapondo tal incidente à noção da mortalidade como inevitável. Nas

¹⁷ Sobre a velha senhora, a personagem é e não é a voz-lírica do poema: se as didascálias determinam que “*It should be made clear, though, that while the subject of the speeches is dear to her heart, a close matter, she is reciting a poem*” (p. 269), sua aparência e sua postura são exatamente como o que descreve em seu discurso. Nesse âmbito, sua essência é semelhante ao caráter de Butler, que é e não é um mordomo.

linhas, a ideia da morte como uma espécie de ordem esperada já se revela imprópria quando há a consideração de que, anteriormente, a mesma personagem havia descrito o processo de perecimento do esposo como totalmente caótico; sendo a inadequação reforçada, pois, pela voz de *Box*, que no primeiro segmento faz o mesmo comentário para uma cena de corrupção e desumanização. Ao ser novamente repetida, então para a máxima de Chairman Mao de que o progresso chinês deve nascer da aniquilação do imperialismo, a mesma sentença de *Box* parece condenar também a “Marxist law”, que enquanto lei torna-se tão insensata, enfim, quanto as considerações feitas por Long-Winded Lady acerca da morte:

LONG-WINDED LADY: Not death: I didn't mean death. I meant... falling off. *That* isn't done too often by indirection. *Is it!* Death! Well, my God, of course; yes. Almost always, 'less you take the notion of the collective... thing, which *must allow* for it, take it into account: I mean, if all the rest is a part of a... predetermination, or something that has already happened – in principle – well, under *those* conditions *any* chaos becomes order. Any chaos at all.

VOICE, FROM *BOX*: Oh, shame!

CHAIRMAN MAO: Everything reactionary is the same; if you don't hit it, it won't fall.

VOICE, FROM *BOX*: Oh, shame! (p. 282)¹⁸

A nova máscara sugerida por Albee para o *revival* das peças no final da década de 1970, quando os efeitos negativos da Revolução Cultural conduzida pelo Partido Comunista da China passavam a ser conhecidos mundialmente, parece reforçar uma postura crítica já anteriormente demandada pelo texto de 1968. O recurso – em suas palavras, “a joke about a box-within-in-a-box and Chinese duplicity” (SOLOMON, 2004, p. 87) – desabona as promessas maoístas tão categóricas e maniqueístas de instauração de uma nação próspera. Por meio da exploração do uso de repetições semelhantes às apresentadas em *Tiny Alice*, as certezas cegas abraçadas por doutrinas políticas são alvo do mesmo questionamento ao qual a fé, quando considerada a Verdade universal, eterna e imutável, havia sido exposta na jornada de Julian.

¹⁸ *The Collected Plays of Edward Albee: 1978 – 2003.*

A relação entre as duas peças pode ser observada, ainda, na adoção de elementos cênicos com vital poder metafórico: na obra de 1968, uma grande caixa cúbica negra permanece no palco durante o desenrolar dos dois segmentos. Segundo defende Cohn (1971, p. 164), em meio a tantos relatos marcados pelo senso de catástrofe, desintegração e mortalidade, o artefato opera como uma sugestão visual de um grande caixão¹⁹. Mais: em *Quotations From Chairman Mao Tse-Tung*, ao longo dos acontecimentos, todos os sujeitos ensimesmam-se tanto em termos emocionais quanto físicos, mantendo e restringindo suas respectivas posições a pequenos espaços delimitados. É como, pois, se estivessem fechados cada qual em sua caixa pessoal. Se as descrições para a armação do cubo fornecem a imagem de um amplo espaço vazio, simbolicamente é como se houvesse outros cubos menores em seu interior, assim como efetivamente há castelos diminutos dentro da grandiosa mansão de Miss Alice.

O modelo/réplica de 1964 parece ter influenciado, conquanto de maneira mais simples, também o conteúdo de *The Man Who Had Three Arms*²⁰. Na conferência sobre como alcançou e perdeu a celebridade graças ao nascimento súbito, seguido do desaparecimento igualmente inesperado, de um terceiro braço em suas costas, a personagem Himself revela um confronto de conceitos semelhante ao presente na versão pequenina do castelo de Miss Alice. Assim como o desenvolvimento de *Tiny Alice* torna possível que a miniatura seja, simultaneamente, tanto origem quanto reprodução de um castelo em maior escala – sendo *model* e *replica* termos semanticamente antagônicos e mutuamente excludentes -, aqui, a natureza do membro é também curiosa. Já de saída, é biologicamente impossível que repentinamente um braço saudável e anatomicamente perfeito surja em um homem adulto em questão de poucas semanas, tornando-se a anomalia ainda mais absurda por subverter leis básicas de simetria:

¹⁹ Em argumentação análoga à proposta por Cohn, A. Hopkins (1973) identifica no teatro albeano a alta ocorrência do uso de caixas, literais ou figuradas, atreladas a noções de mortalidade: em *The Zoo Story*, entre as poucas posses reveladas por Jerry, está um pequeno cofre (“a small strongbox without a lock” [ênfase nossa]) com pedras recolhidas em um passado irre recuperável. Ainda, a descrição oferecida pela personagem dos quartos de seu pensionato sugere a imagem de diversos cubículos dentro dos quais se isolam sujeitos que arrastam seus desesperos por toda a vida. Finalmente, a própria dinâmica da relação de Jerry e Peter, que evoca animais e gaiolas de um zoológico, revela-se mortal. Em *The American Dream*, Grandma retira objetos do ambiente para colocá-los em suas caixas pessoais quando é expulsa de casa e forçada a viver os seus últimos dias afastada da família. Em *The Sandbox*, outra Grandma brinca em uma caixa de areia enquanto é abraçada pelo Angel of Death. Em *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, a sala de estar de George e Martha é uma caixa dentro da qual o filho imaginário é negado e, conseqüentemente, aniquilado. Nesse âmbito, podemos propor a miniatura de *Tiny Alice* como mais outro caixão simbólico: é, afinal, o instrumento ao redor do qual o grupo organiza suas atividades, resultantes na destruição de determinados conceitos da fé de Julian, e onde, ainda, o irmão leigo se encosta ao ser ferido mortalmente.

²⁰ Estreia no Lyceum Theatre, em Nova York, em 1983.

WOMAN: Well, is it a right arm or a left arm?

HIMSELF: It's a *middle* arm.

WOMAN: Don't be ridiculous.

HIMSELF: Well... which arm does it look like?

WOMAN (*Peering*): That's why I asked. Every time I look at it, it seems to be different.

Right now it looks like a *left* arm, but when I was tickling it, before, I could swear it was a *right* arm. (p. 180)²¹

Originado entre os membros direito e esquerdo, é um braço *do meio*, sendo admissível, portanto, que, em tal caso, o que em termos lógicos e linguísticos seria insustentável - ou seja, direito e esquerdo ao mesmo tempo idênticos – termine por constituir uma mesma coisa. Conforme descreve Himself, o membro, de acordo com seus próprios caprichos, possuía, afinal, “[...] by I know not what gymnastics, what leverage, the ability to be whichever arm, right or left, it needed or wanted to be” (p. 180). Ambos os textos demonstram, portanto, como noções verbalmente incompatíveis podem compor uma mesma essência no mundo extralinguístico, onde “modelo” e “réplica”, e “direito” e “esquerdo”, não necessariamente se invalidam.

Especialmente em *Tiny Alice*, a questão da linguagem como um universo que por vezes assume facetas redutoras permeia a totalidade das linhas. Nela, a representação verbal aparece também como um processo manco e arbitrário, produtor do efeito aberrante da sugestão de sinonímia entre seres e objetos que não poderiam ser mais distintos. O fato é patente na figura de Cardinal: em seu jardim, a personagem possui uma gaiola onde vivem dois “cardinals”. Ora, a gama de diferenças biológicas, sociais, visuais e comportamentais entre uma ave e um clérigo não poderia ser mais flagrante, porém, os seres são denominados da exata mesma maneira. Os pássaros, dotados de penas de coloração vermelha, como o aspecto das vestes formais de um Príncipe da Igreja, foram assim batizados por uma débil relação de semelhança plástica. Quando o substantivo *cardinal* é pronunciado fora de um contexto específico, na mente de um indivíduo podem surgir imagens das mais discrepantes: uma dignidade eclesiástica, uma ave e/ou – embora tais possibilidades não tenham sido diretamente contempladas nas linhas da peça – uma capa feminina, “a short cloak worn by ladies, originally with scarlet cloth with a hood”²². *Cardinal*

²¹ *The Collected Plays of Edward Albee: 1978 – 2003*.

²² *Oxford English Dictionary*. Todas as demais referências ao vocábulo no parágrafo são extraídas da mesma fonte.

pode também operar como adjetivo, referindo-se a números, pontos do horizonte, vogais, virtudes – “in scholastic philosophy, justice, prudence, temperance, and fortitude” -, a uma variedade específica de maçãs – uso até o século XVII, atualmente obsoleto: “Cardinal apples” -, e, finalmente, em um âmbito geral, qualificar aquilo que possui caráter primordial e fundamental.

O próprio estatuto de poder de Cardinal é mantido e manifestado por meio de uma prática verbal das mais frágeis: quando fala como um cardeal, é necessário que empregue o pronome “we”, e não “I”, em reconhecimento de humildade e de elo com a Cúria Romana. Não é incomum, contudo, que Cardinal vacile na adoção da convenção, utilizando-se do pronome pessoal no singular quando deveria, na realidade, aplicar o plural, dando margem, assim, para que uma alteração tão branda permita que sua figura alcance outro estado, sendo compreendida como primeiramente ordinária e mundana.

Parece haver, aqui, a consideração da realidade como escorregadiça. Mais do que único e regido por um mesmo e constante conjunto de normas lógicas e irrefutáveis, o real torna-se passível de desmembramento em diversas possibilidades, as quais, variando de acordo com diferentes situações, ora coexistiriam de maneira autônoma, ora interpenetrar-se-iam, ora somar-se-iam em um conglomerado sem que obrigatoriamente houvesse anulação de qualquer parcela ou versão. Se tanto a miniatura, que dentro de si engloba uma miniatura e mais outras miniaturas tais quais caixas chinesas infinitas, quanto a mansão, que em seu porte tão vasto parece infindável, produzem efeitos de infinitude, haveria uma evocação, afinal, do que o texto postula como uma abordagem para a própria realidade: algo tão vasto, que pode conter possibilidades sem fim.

Na conversa inconclusa entre Lawyer, Butler e Julian sobre se a miniatura seria uma réplica ou um modelo, o advogado, ao pontuar sua fala de que não era necessário que o irmão leigo adotasse apenas uma única resposta, considera que o real aceitaria inúmeras possibilidades, e que o ímpeto de escolher uma hipótese que automaticamente desqualificaria as demais seria um mero reflexo do caráter inerentemente limitador e excludente da semântica. Que seja dito de passagem, é inegável o efeito cômico do enfado demonstrado por Miss Alice diante do entusiasmo de Lawyer para o empreendimento de uma reflexão que poderia dialogar, literalmente, com produções filosóficas ocidentais das eras antigas até a contemporaneidade. As falas podem ser compreendidas, enfim, como uma discreta sugestão do próprio autor para que seus espectadores/leitores, não obstante devidamente atentos à densa carga metafísica do texto,

não deixem de rir de um tipo de debate que facilmente resvala na presunção e revela participantes arrogantes:

LAWYER: [...] Depends, doesn't it, on your concept of reality, on the limit of possibilities...

MISS ALICE (*Genuinely put off*): Oh, Lord!

LAWYER: **There are no limits to possi...** (*Suddenly embarrassed*) I'm... I'm sorry.
(TA 65, p. 87) [ênfases nossas]

Além de baseado em pluralidades, o real é também arquitetado sobre incertezas. Mesmo dados inicialmente tidos como óbvios podem tornar-se questionáveis: o público exposto à peça em suas formas originais, por exemplo, prontamente assumirá que a doação de Miss Alice de um milhão/ bilhão anual encontra-se em dólares, já que tais sujeitos comunicam-se em língua inglesa. Como, de acordo com o que revelam, não estão na Inglaterra, há a maior probabilidade de residirem, portanto, nos Estados Unidos, submetidos a tal moeda. O texto, todavia, jamais especifica qualquer sistema monetário ou coordenada geográfica para a localização da mansão no momento da ação. A um espectador/leitor que assista/leia a peça em outro país, a impressão bem pode ser, conforme a organização da tradução, de tratar-se de um milhão/ bilhão em sua moeda local, o que revelaria toda uma série de particularidades de câmbio.

Já o encontro inaugural de Julian e Miss Alice exhibe uma realidade que não somente se torna inexata, como também contraditória. A reunião desestabiliza uma certeza simples que o irmão leigo – e, até aquela ocasião, também o público – possuía acerca da benfeitora: previamente, a senhorita havia se feito presente na ação somente por meio de descrições, que a expunham como jovem e vivaz. Quando finalmente a personagem é oferecida à vista, apresenta-se, contrariamente às expectativas, como uma mulher expressivamente abatida: “*her face is that of a withered crone, her hair gray and white and matted; she is bent; she moves with two crones*” (TA 65, p. 48). Ao aspecto físico de decadência, somam-se graves deficiências para escutar e raciocinar. Apenas quando nota que Julian, esgotado pela dificuldade de comunicação, ameaça partir sem que tenham estabelecido um contato bem sucedido, Miss Alice assume seu estado enérgico e atraente. “*It's only a little game*” (TA 65, p. 52), revela a benfeitora: um jogo banal, urdido através de artifícios singelos como uma máscara, uma peruca, bengalas e manipulações da voz e da postura corporal, potentes o suficiente, no entanto, para promover o efeito anômalo da

coexistência em um mesmo indivíduo de dois estágios imiscíveis, a idade adulta e a velhice. E capazes, ainda, de provocar a sugestão de fácil reversibilidade cronológica: Miss Alice envelhece e rejuvenece em questão de poucos minutos.

Nesse âmbito, é como se Julian e o espectador/leitor fossem já avisados que realidades supostamente translúcidas e incontestáveis podem ser colocadas em dúvida, instaurando uma aura de imprecisões: a fala de Lawyer que qualifica a benfeitora como vigorosa e ativa cai assim que a figura apresentada corresponde a uma idosa; a aparência abatida é cancelada com a mera deposição de máscaras e perucas. Como defende Anne Paolucci, tal momento é “a brutal premonition of what is in store for Julian” (2000, p. 82), ou seja, o indício de que em seu matrimônio com Miss Alice – que ao final da peça revela ter sido a união do irmão leigo, de fato, com Alice - Julian estaria desde o princípio nitidamente condenado a um capcioso engodo. Para a estudiosa, a degenerada Miss Alice da primeira aparição e o molde frenológico de uma cabeça constituem o símbolo do envolvimento das duas personagens:

The old hag and the wooden head constitute a powerful symbolic frame for the sadistic love story: one marks the initiation into the mystery, the other its resolution. They serve as [...] abstract representations of an experience which is itself an illusion. (*ibid.*)

Quando, no ato final, Julian, atingido por Lawyer, agoniza em seus derradeiros momentos de vida, é à “phrenological head”, onde o advogado depositara a peruca usada por Miss Alice, que se dirige:

[...] (*Notices the wig on the phrenological head; crawls a bit toward it; half kneels in front of it*) Thou art my bride? Thou? For thee I have done my life? Grown to love, entered in, bent... accepted? For thee? (TA 65, p. 188)

O desabafo à cabeça frenológica não é diferente do sexo e do matrimônio com Miss Alice. Ali, já de imediato, o molde apresenta-se como algo que originalmente não é: não se trata mais de um instrumento utilizado para a prática da frenologia, mas de um simples manequim que abriga uma peruca. O artefato postiço, por sua vez, previamente servira para que Miss Alice - que majoritariamente não agiu como si mesma, mas como um símbolo para a divindade Alice - representasse ser uma idosa. O irmão leigo presencia, nesse sentido, um objeto empregado em um

ato de fingimento por uma mulher que representava outro ser, colocado em um local cuja finalidade não era abrigá-lo. Todas as entidades que o cercam foram repetidamente desarticuladas e ressignificadas.

Richard Allan Davison revela um detalhe das encenações ausente, entretanto, nos textos publicados, que tornaria o aspecto movediço da realidade de *Tiny Alice* ainda mais interessante e explícito: na *mise en scène* do momento descrito, a cabeça frenológica encontrava-se disposta diagonalmente próxima de um globo terrestre. Para Davison, a aproximação dos objetos, cada qual fruto de uma dita ciência, a frenologia e a cartografia, escancararia quão incompletos e restritos são como representantes do efetivo alvo estudado: na primeira, todos os complexos processos mentais humanos são esquematizados e isolados em seções pontuais do cérebro; na segunda, toda a amplidão e a pluralidade dos territórios do planeta são reduzidas a países desenhados em pequenos mapas. Ambas as peças dialogariam, ainda, com o próprio castelo onde se passa a ação, também ele uma representação do inapreensível mistério de mundos que se multiplicariam infinitamente. O efeito final, logo, reforçaria

[...] the microcosm-macrocosm relation of the castle and its models, of Brother Julian and all men. The human brain is seen to be departmentalized, as the castle is sectioned into rooms, as the world is divided into countries. The scientific certainty of divisions makes an ironic contrast with Julian's final view of the universe as a conglomeration of uncertainties. (1968, p. 57)

Espalham-se e são repetidas, no decorrer da obra, diversas referências a sistemas organizados de representação que, para que possam operar de maneira minimamente regrada e compreensível, comprimem e, conseqüentemente, deformam as matérias representadas no interior de seus moldes restritos. O resultado de qualquer relação entre o macrocosmo, ou seja, o simbolizado, e o microcosmo, o símbolo, teria um aspecto tão infeliz quanto um molde frenológico evoca àquele que se lembra da vasta complexidade do comportamento humano. Em tal contexto, interessa-nos especialmente a posição da linguagem verbal.

Para C. W. E. Bigsby, em *Tiny Alice* seria central o reconhecimento da inadequação da palavra para comandar quaisquer investigações racionais. Sendo a realidade para além do verbo tão incerta e passível até mesmo de incontáveis facetas, sua regulação através do sistema linguístico e sua simbolização estariam sempre fadadas à inexatidão. Ao transformar o inefável e

a metafísica em artigos narráveis e representáveis, o seu caráter é adulterado para outro de pontualidade e finitude:

[...] language is a code with elements missing, less evidence of rationality than of a desire for rationality. In other words, it is itself an example of that absurdity which derives from the need to impose order on an implacable anarchy. In a sense the theme of the play becomes the need to penetrate symbols and to deal with the thing itself. (1984, p. 282).

“To deal with the thing itself” é ao que Julian mais aspira. Revoltando-se contra “God the puppet”, “God created by men”, ou seja, um Deus criado e manipulado de acordo com os desejos e necessidades dos fiéis, o irmão leigo considera que o acesso ao divino seria obrigatoriamente através do culto a “God the mover”, “God the creator”, intocado por processos de representação antropomorfizadores. “I could not reconcile myself to the chasm between the nature of God and the use to which men put... God” (TA 65, p. 44), declara acerca de sua crise de fé, um período de seis anos durante o qual revela ter se perdido entre tais divergências e, julgando-se insano, voluntariamente internado-se em um sanatório.

Ao depositar em ambigüidades imiscíveis o que visiona como a natureza divina e o tratamento humano dedicado a Deus, Julian não apenas assume como válida somente uma concepção, mas nega o próprio ato de simbolização de Deus. Ora, na consideração de determinados símbolos como falaciosos, revela-se arraigada a equiparação entre a abstração e a imagem escolhida para traduzi-la: “Men create a **false God** in their own image” (TA 65, p. 44) [ênfases nossas]. Para ele, não é simplesmente uma questão de determinada representação escolhida por certos indivíduos não lhe agradar, mas de tal representação ser falsa e, por conseguinte, falsear a Deus.

Segundo sustenta Livingston, simbolismos não apenas ocupam posição central em *Tiny Alice* ao constituírem o principal mecanismo por meio do qual Albee arquiteta sua argumentação, mas o próprio processo de simbolização é alvo de avaliação, principalmente nas motivações de Julian. Fundamental no ato da adoção de um referencial que evoque ou supra algo, está a necessidade da consciência da artificialidade de tal operação. As analogias simbólicas não se baseiam em traços inerentes, irrefutáveis ou objetivos, mas em uma série de convenções meramente subjetivas:

Implicit in the symbolic process – the creation of symbols – is the fact that there is no inherent relation between the symbol and the thing it represents. To act as if the symbol were the same as the thing it represents is to act unsanely if not insanely. (LIVINGSTON, 1967, p. 03)

Albee, portanto, problematizaria o erro da falha no discernimento de símbolos como meros substitutos, nunca sinônimos de uma determinada noção representada: “man creates symbols and behaves as if the symbol – an abstraction – were the thing it symbolizes” (LIVINGSTON, 1967, p. 03). Em sua ânsia de desatrelar-se do Deus simbolizado por julgar o exercício como deturpador, Julian cai em tal engano. Quando, na segunda cena do Act II, Lawyer e Butler *play-act* como, respectivamente, a si mesmo em um papel de pregador e Julian, torna-se perceptível o quanto o advogado e o mordomo encontram-se radicalmente opostos ao irmão leigo:

BUTLER: Julian can't stand that; he told me so: men make God in their own image, he said. Those six years I told you about.

[...] God as older brother, scout leader, couldn't take that.

[...]

LAWYER (*Addressing JULIAN, as if he were there; some thunder in the voice*): God, Julian? Yes? God? *Whose* God? [...] Soft God? The servant? Gingerbread God with the raisin eyes?

BUTLER (*Quiet echoing answers; being JULIAN*): I cannot accept it.

LAWYER: Then don't accept it, Julian.

BUTLER: But there is *something*. There is a *true* God.

LAWYER: There is an abstraction, Julian, but it cannot be understood. You cannot worship it. [...] There is Alice, Julian. That can be understood. Only the mouse in the model. Just that. (TA 65, p. 105 – 107)

Lawyer, Butler e Miss Alice reconhecem a artificialidade e as limitações de seus instrumentos. Cientes de que os símbolos nos quais confiam são uma mera ilustração para o transcendental, e o transcendental em si é desconhecido, logram, pois, manter-se tranquilos e confortáveis. “We are surrogates” (TA 65, p. 162), reconhece Lawyer.

Ao ser considerado como uma abstração, Deus é impensável e incompreensível enquanto permanecer em tal condição. Miss Alice resume de maneira eficaz a operação que torna a Sua assimilação executável: “We must... represent, draw pictures, reduce or enlarge to... to what we

can understand.” (TA 65, p. 161). O que a senhorita parece defender é que o próprio processo de ponderação acerca de um conceito imaterial e inverificável como a ideia de Deus é uma implacável alteração da essência do inefável. Ao ser pensada, para que possa ser discutida, descrita e narrada, a abstração divina deve, necessariamente, ser transformada em material concreto: aqui, alegoria verbal. Na metáfora e no símbolo, afinal, o desconhecido se torna cognoscível.

É transmutado em Alice e/ou na figura de um pequeno rato, ambos habitantes do interior da miniatura do castelo, que Deus se torna passível de citação e entendimento. Na instrução a Julian para que confie na simbolização, está, porém, também a admissão da fragilidade e da condição de tal crença como nada mais que um produto criativo. Não há efetivamente um roedor encerrado no modelo/réplica, mas decide-se e comporta-se como se houvesse, já que dessa maneira o culto à divindade se torna acessível.

LAWYER: The mouse. Believe it. Don't personify the abstraction, Julian, **limit it, demean it.** Only the mouse, the toy. **And that does not exist...** but is all that can be worshipped.
(TA 65, p. 107) [ênfases nossas]

Torna-se perceptível, nesse âmbito, que se o texto é repleto de reverberações e de efeitos de duplicação, desdobramento e infinitude, as repetições parecem apontar primariamente para movimentos de redução. Conforme relembra Hopper, enquanto no teatro medieval de temática religiosa alegorias explicativas de conceitos teológicos eram embebidas em grandiloquência, sendo o próprio castelo de *The Castle of Perseverance* um amplo espaço dotado de diversos níveis, em *Tiny Alice*, os símbolos relativos ao divino são arquitetados sobre sugestões de pequenez.

Nas *morality plays*, as metáforas são expansivas e baseadas na defesa da transcendência; já no texto albeano, parece haver uma condenação ao encolhimento e à imanência: o castelo onde residiria Alice é uma miniatura dentro da qual há ainda outras e outras miniaturas gradativamente menores. As personagens elaboradas por Albee, ao invés de transitarem no plano mundano mirando e dirigindo-se para os céus, são enclausuradas no cenário terreno, na companhia de um mero vislumbre de transcendência condenado a refletir a si mesmo repetidamente, cada vez de forma mais ínfima.

[...] Instead of an allegory of medieval transcendence, moving hierarchically between two planes, we have an attempted allegory of radical immanence – the model within the model within the model. (HOPPER, 1973, p. 36)

Aqui, a linguagem serve como um mecanismo de dupla função, simultaneamente permitindo o desvelar e a exploração de aspectos extralinguísticos, porém, exatamente para que possa fazê-lo, tudo adaptando e convertendo em restritos modelos verbais. A palavra possibilita a investigação do universo, terminando, todavia, por transformar o universo em verbo.

Na afirmação de Miss Alice de que a fé deve adaptar e modelar a ideia do divino, “reduce or enlarge”, torna-se patente o privilégio da redução, como atestado por Lawyer: “limit it, demean it”. É coerente, por conseguinte, que um dos símbolos elaborados pelo grupo para Deus seja um pequeno rato. Nem o tamanho reduzido, nem o animal visto pelo senso comum com conotações de repugnância, indicam, no entanto, um aviltamento da figura divina. Acerca de Deus, as linhas albeeanas não elaboram quaisquer definições ou maiores argumentações assertivas: o texto jamais postula o que seria o divino, apenas que *não* seria os símbolos que o substituem, uma vez que o processo de simbolização não poderia ser mais humano. O roedor, nessa ótica, mais do que uma alegoria para a divindade, apresenta-se como uma representação da crença.

Precisamente onde estaria o rato? Se estabelecido na miniatura abrigada na biblioteca, aquela analisada pelas personagens, logo também estaria na outra miniatura contida dentro dela, pois esta é idêntica a sua cópia em escala maior e mantém com ela uma relação de ressonância. Se existe um animal na maior miniatura e em todas as infinitas outras nela encerradas, haveria, conseqüentemente, também incontáveis ratos. Ao mesmo tempo idênticos, modelos/réplicas e roedores são distintos. Em cada repetição está afirmada a condição essencial do ato da duplicação como paradoxal diferenciação, já que o duplo, conquanto derivado e igual àquilo que o originou, é também apartado e autônomo. Repetir é simultaneamente fazer o mesmo e fazer o novo.

Tem-se, portanto, infinitos e plurais roedores – criaturas notórias por sua destreza e inquietude – forçados ao cárcere em minúsculos castelos que jamais desembocarão em lugar algum. A proposta, aqui, é a de que a fé produz símbolos dos mais variados, perpetuadores de outros símbolos, que florescerão em incontáveis interpretações e modelos de crença, mas que jamais conduzirão a qualquer conclusão infalível ou à revelação da Verdade final. A própria

combinação “**m**ouse in the **m**odel” reflete o efeito estilístico de uma aliteração, evocando um senso de repetição.

Ainda a diretriz fornecida por Lawyer é pautada na diminuição: “Cut off from it, Julian, ease yourself, ease off. No trouble now; accept it” (TA 65, p. 107). Ao instruir o irmão leigo *play-acted* por Butler a se desatrelar de sua antiga obsessão com o descobrimento de uma essência divina intocada pela humanidade, o advogado pede para que Julian alivie a si mesmo de tal fardo e “ease off”, ou seja, que se torne menos intenso em tal intuito. Ao afirmar não exergar a situação como problemática, Lawyer também revela seu próprio conforto – e, portanto, o de Miss Alice e de Butler. Todos sabem-se, enfim, crendo na crença, ou, ainda, em um Deus criado pelo homem, não em Deus propriamente.

Antes de ser assassinado, Julian é urgido pelo grupo a aceitar o matrimônio como uma união vitalícia não com Miss Alice, mas com Alice, devendo permanecer na companhia da miniatura, onde residiria a sua esposa, enquanto Lawyer, Butler e a senhorita partem em mais outra trama em nome da divindade. Recusando a nova situação, Julian alega não ver nada no modelo/réplica:

JULIAN (*Refusing to accept what he is hearing*): Miss Alice... I have married you.

MISS ALICE (*Kind, still*): No, Julian; you have married *her*... through me [...] You have felt her warmth through me, touched her lips, through my lips, held hands, through mine, my breasts, hers...

[...]

JULIAN: THERE IS NO ONE THERE! (TA 65, p. 163)

O que aparta Julian de Lawyer, Butler e Miss Alice é sua incapacidade de realizar um ato de fé, ou seja, de crer que há algo na miniatura e, ainda que carente de verificações factuais, aceitar tal existência como verdadeira graças à mais absoluta confiança. O seguinte diálogo entre Cardinal e Lawyer, presente no texto de 1965, não consta na versão de 2001. Embora possua um caráter aparentemente ambíguo e de imediato forneça a sugestão de equiparação entre dois conceitos potencialmente tão apartados - fé e conhecimento, este com frequência entendido a partir de uma conotação científica -, pode-se concluir que o saber não é, aqui, atrelado a noções de certeza comprovável ou irrevogável. Contrariamente, opera como uma confirmação do que efetiva e objetivamente *não* pode ser atestado, mas torna-se real e certo para aquele que o admite.

JULIAN: WHAT AM I TO ACCEPT!

LAWYER: An act of faith. [...] Buddy?

CARDINAL: Uh... yes, Julian, an... act of faith, indeed. It is... believed.

LAWYER (*Deadly serious, but with a small smile*): Yes, it is... believed. **It is what we believe, therefore what we know**²³. Is that not right? Faith is knowledge? (TA 65, p. 165)
[ênfases nossas]

Para Lawyer, Butler e Miss Alice, sua fé não é sinonímia de um conhecimento supremo e que encerra em si a Verdade. Trata-se de uma escolha consciente, que decide apoiar-se em um determinado quadro produtor de uma verdade meramente individual: o resultado da crença é válido para o *grupo*, não um dado universalmente irrefutável. É também de Lawyer uma fala prévia na qual a substância de qualquer fé é reputada como definitivamente humana: a doação de Julian, para o irmão leigo indicativa dos desígnios de “God the mover”, o Deus autêntico e intocado por manipulações, é, para o advogado, primeiramente resultado da criatividade, a mais característica capacidade dos homens.

LAWYER (*Sarcasm is gone; all is gone, save fact*): Dear Julian; we all serve, do we not?

Each of us his own priesthood; publicly, some, others... within only; but we all do – what’s-his-

²³ A fala de Lawyer aproxima-se da cena descrita por Fitz James Stephen, e citada por William James no trecho final de *The Will to Believe* (1896): em um desfiladeiro, em meio a uma tempestade de neve e à neblina profunda, apresentam-se discretos sinais de caminhos que podem conduzir para fora do terrível cenário, ou ser meras visões enganosas. Permanecer imóvel e não se aventurar por tais trilhas é certamente perecer, assim como enveredar-se por rumos errados. O argumento de James é, nesse sentido, que é necessário acreditar na existência de um caminho para fora de tais adversidades, e caminhar para a salvação. Sobre a fé religiosa - no ensaio considerada uma opção forçosa e premente, tal qual a urgência de uma ação para deixar as montanhas - o indivíduo deve adotar a sua crença como uma verdade e baseá-la unicamente na volição, suficiente, pois, para sustentar e fundamentar tal crença, a menos que outros indícios terminem por revelá-la insustentável: “[...] we have the right to believe at our own risk any hypothesis that is live enough to tempt our will” (p. 12).

Na década de 1990, Albee revelaria, de maneira vaga, ser um leitor de James (GUSSOW, 2001, p. 17). Em *Box / Mao*, Long-Winded Lady comenta estar lendo “Trollope, **James** or sometimes Hardy” (p. 292) [ênfase nossa] enquanto descansa e observa o mar, a bordo de um transatlântico. Em tal texto, a referência a autores emblemáticos da modernidade em língua inglesa não deixa de operar como um comentário irônico à formação e à cultura típicas da classe média norte-americana; quase a totalidade das personagens albeeanas é constituída, afinal, por leitores experientes.

Seria possível traçar paralelos diretos e mais trabalhados entre *Tiny Alice* e outros títulos da pragmática desenvolvida nos Estados Unidos nos séculos XIX e XX; todavia, para que fosse cumprida de forma esclarecida, tal argumentação provar-se-ia demasiadamente extensa, chocando-se contra o intuito do presente trabalho de ser uma análise antes literária. Porém, é determinante ressaltar que a fé de Lawyer, Butler e Miss Alice, conquanto bem semelhante àquela dos termos de James, não é exatamente idêntica: o grupo entrega-se com devoção ao culto a Alice; porém, vez ou outra, demonstra maior distanciamento da crença ao reconhecerem-na, sem embaraço e até mesmo com certo cinismo, como nada mais que um produto inventado.

name's special trumpet, or clear lonely bell. Predestination, fate, the will of God, accident... All swirled up in it, no matter the name. **And being man, we have invented choice**, and have, indeed, gone further, and have catalogued the underpinnings of choice. **But we do not know. Anything.** End prologue. (TA 65, p. 160) [ênfases nossas]

Predestinação, sorte, propósito de Deus e acidente trivial são depositados em um mesmo eixo e ganham significados cômplexos: crer é imaginar e engendrar verdades de acordo com necessidades particulares. A fé estaria presente até mesmo quando refutada e anulada em favor de um suposto ceticismo: não haveria diferenças entre creditar fatos desconhecidos e que não podem ser controlados a grandiosos projetos divinos ou ao banal acaso, pois ambas as noções seriam da ordem de escolhas conscientes, surgidas a partir da dúvida e da impotência. Diante de um mistério, a maior probabilidade não é a de que um sujeito resigne-se à incerteza insolúvel, mas que termine por adotar e crer em alguma resposta, havendo para ela verificação ou não.

O argumento do advogado é o de que se há uma Verdade única, incontestável e definitiva, não pode ser conhecida pela limitada mente humana. Nessa ótica, o conhecimento somente pode funcionar como esvaziamento e reorganização de si mesmo: se há ou não um sentido para a existência e quais poderiam ser suas regulações, se há ou não um Deus, *não* se sabe; logo, inventa-se algo de acordo com determinadas predisposições e, ao provar-se satisfatória e coerente, a substância criada passa a ser um conforto e um esclarecimento plenamente sustentáveis e reais, pois, graças à sua eficiência. Tal crença, porém, conforme as linhas de *Tiny Alice* sugerem, não deve perder de todo a perspectiva de sua obrigatória restrição, sabendo-se um produto imaginário aceitável como uma verdade individual, mas não sinônimo da Verdade final.

CAPÍTULO 2

AS NUANCES DAS CRENÇAS

2.1: “*Teaching emotion*”

Unidos pelo conforto diante da escassez de certezas absolutas, Lawyer, Butler e Miss Alice possuem em sua fé nuances distintas. O advogado, majoritariamente prático, é aquele que pouco pensa no que é deixado à sombra e opta por se concentrar no que é elucidado pela alegoria Alice. De acordo com suas alegações, acredita e pauta-se no que é capaz de saber, fazendo-o com tamanho crédito que até mesmo mata em nome da pregação dos ideais com os quais se identifica. Ao intentar demonstrar sua concepção religiosa a Julian pela sugestão, ou seja, pela alegoria do casamento com Alice por meio de Miss Alice, e encontrando resistência, não vê maiores dificuldades em fazer pelo irmão leigo o que ele próprio deveria realizar após compreender a significação do matrimônio. Quando Julian falha em aceitar sua entrega e sua imolação metafórica através da união enganosa, Lawyer o assassina e o sacrifica de fato. O advogado é também o mais dedicado e comprometido com a causa, jamais desenvolvendo qualquer simpatia por Julian, aquele com quem, desde o princípio, ninguém deveria estabelecer grau algum de companheirismo, já que o irmão leigo é uma mera oferenda.

É em tal aspecto que Butler cambaleia: o mordomo demonstra compaixão por Julian e é improvável que conseguisse executá-lo, sendo até mesmo questionável a extensão de seu conhecimento de que seria morto:

(BUTLER goes to JULIAN while the others keep their places, BUTLER bends over him, maybe pulling his head back)

BUTLER: Do you want a doctor for him?

LAWYER *(After a tiny pause)*: Why?

BUTLER *(Straightening up)*: Because...

LAWYER: Yes?

BUTLER *(Quite matter-of-fact)*: Because he will bleed to death without attention? (TA 65, p. 171) [ênfases nossas]

Em sua natureza ambivalente de um *butler* nomeado de Butler, e de um mordomo que, em diversos sentidos, é e não é um mordomo, a personagem possui também uma consideração multifacetada e confusa por Julian: se, por um lado, preocupa-se em ajeitar sua cabeça e considera salvá-lo chamando um médico, por outro, anuncia de maneira leviana e despreocupada o seu perecimento iminente; e, a despeito da empatia inicial, acaba por cumprir sem hesitação a ordem de Lawyer de que não seja proporcionado socorro: “(*Moving away*): No doctor.” (TA 65, p. 172).

Mesmo seu comprometimento com o culto a Alice é dúbio: não é patente se permanece no grupo primeiramente por dedicação à divindade, ou amor irresoluto por Miss Alice. Em tal âmbito, Saraswathi compreende Butler como incapaz de distinguir Miss Alice de Alice (2003, p. 101). Na aparente confusão feita pelo mordomo entre o símbolo divino e a senhorita que o representa não se revela, no entanto, o que seria a incapacidade de diferenciação entre um conceito e o seu significado, mas o fascínio por Miss Alice. Se o preciso Lawyer primeiramente enxerga no matrimônio simbólico o acesso a Alice, é provável que Butler, em via distinta, de imediato identifique Miss Alice, continuando a vê-la, mesmo após a correção do advogado, não como a ilustração da entidade divina, mas como a mulher que ama, realizando uma tarefa de suplência:

BUTLER: [...] I think it would be a lovely touch were the Cardinal to marry them, to perform the wedding, to marry Julian to...

LAWYER: Alice.

BUTLER: Miss Alice.

LAWYER: Alice!

BUTLER: Well, all right; one through the other. But have him marry them. (TA 65, p. 104)

“I love you... not her [Alice]. Or... quite differently.” (TA 65, p. 181), revela Butler, afinal, a respeito da afeição que confunde até mesmo a si próprio, quando, em um momento posterior, Miss Alice demonstra-se abalada por sua função.

Miss Alice, por sua vez, é proprietária da fé de caráter mais complexo e instável. Diferentemente de Lawyer e de sua desembaraçada tranquilidade diante do inapreensível, a personagem angustia-se ao se deparar com o enigmático que reside além do que a fé inventada

pelo grupo pode responder e significar. Quando do fogo na capela da miniatura e, por conseguinte, também na capela da mansão, a benfeitora comunica-se com Alice e escancara sua perplexidade:

I have tried very hard to be careful, to obey, to withhold my... nature? I have tried so hard to be good, but I'm... such a stranger... here. (*Prayer*) I have to obey what I have not understood, understanding that I must obey. (TA 65, p. 92)

Embora desnorteada diante das demandas da divindade, Miss Alice talvez seja aquela a dispensar-lhe maior crédito e reverência. Se ninguém espera até que o fogo se alastre ou cesse conforme desejaria Alice, o advogado e o mordomo tomam medidas práticas para que suas vontades pessoais prevaleçam, correndo para extinguir o incêndio eles mesmos; já a senhorita permanece imóvel, contentando-se com uma prece: “Let the fire be put out. Let the chapel be saved; let the fire not spread; let us not be consumed” (TA 65, p. 91). Em tal momento, torna-se patente o temor despertado pela força divina em Miss Alice, que desconfia ter sido a responsável pela ira de Alice simplesmente por não estar sendo suficientemente competente em seu cargo. É ela, afinal, que ao ser chamada de histérica e resistir às investidas íntimas de Lawyer – rejeitando-o, segundo alega o advogado, por estar encantada por Julian – ameaça: “I’ll show you hysteria. I’ll give you *fireworks*!” (TA 65, p. 71), ênfase do próprio texto.

É também Miss Alice quem realiza o esforço mais substancial, possuindo a mais variada gama de matizes em sua função quando comparada ao restante do grupo. Não apenas sua aparência transmuta-se, em questão de poucos minutos, de uma vigorosa senhorita para uma decadente idosa, e novamente para uma bela jovem, mas ao longo de toda a experiência “she is the temptress, the spirit of love, the consoler, the virgin bride (the marriage is never actually consummated, since she is acting always as Proxy for the invisible Alice)” (PAOLUCCI, 2000, p. 85). Até mesmo seu nome, Miss Alice, que em sentido literal designa meramente uma senhorita chamada Alice, também evoca o prefixo da língua inglesa *miss*, que ao ser agregado a algum termo passa a indicar “the fact or condition of missing, having lost, or being without (a thing, a person); loss, lack, privation”²⁴. Assim, a pronúncia de Miss Alice produz a sugestão de *missAlice*, ou seja, aquela que *não* é Alice.

²⁴ *Oxford English Dictionary*.

Ainda, um dos possíveis significados do verbo *to miss* é falhar ao longo do processo para atingir algo. Frequentemente vulnerável, e contaminada de maneira gradual por sentimentalismos, na união final com Julian confunde e funde definitiva e indevidamente o êxito do conluio com seu desejo individual de possuir o irmão leigo:

At the climax of her courtship [...] the success of the plot is indistinguishable from the successful conclusion of her own loving desire to make him hers. [...] The success of the task assigned to her is also her own personal triumph. Duty and desire come together. (PAOLUCCI, 2000, p. 84)

Nesse âmbito, paradoxalmente, seu antigo receio de uma vivência pálida e insossa termina por ser concretizado: “I dreaded once, when I was in my teens, that I would grow old, look back, over the precipice, and discover that I had not lived my life” (TA 65, p. 180). A fala de Butler – “But you pass through everyone, everything... touching just briefly, lightly, passing” (TA 65, p. 182) – é o mais eloquente veredito. Verdadeiramente, Miss Alice, como ela mesma, é uma presença escorregadia e flutuante, amante de Lawyer e Butler – mais companheiros de serviço do que efetivamente vínculos substanciais –, com amizades apenas citadas brevemente, proprietária de um montante financeiro sem moeda ou cotação identificadas, residente em um castelo carente de localização geográfica estipulada, e rumando, por fim, para outra mansão de destino não revelado.

Inadequadamente apegando-se a Julian, gostaria, quiçá, em nome de sua consideração pelo irmão leigo, de abandonar por completo as implicações de seu papel de substituta de Alice. Seu vacilo na ocasião do matrimônio é, porém, temporário, tal qual seu ímpeto de ampará-lo quando de sua execução. A efetivação de seu pavor juvenil configura-se como o produto de uma preferência: tamanha é a fé da senhorita, que suas aspirações alheias ao culto a Alice são deliberadamente negligenciadas e desprezadas. Para não fracassar no cumprimento do plano coletivo, escolhe, enfim, falhar na efetivação de seus desejos pessoais.

A resenha de Brustein para a *The New Republic*, na qual relacionava e equiparava *Tiny Alice* a *A visita da velha senhora*, de Dürrenmatt, revela-se, nesse sentido, equivocada. Na peça de 1956, se a súbita oferta de um bilhão à miserável cidade de Gullen, anunciada pela misteriosa Claire Zahanassian, caso algum cidadão encarregue-se de assassinar seu namorado da juventude, em um primeiro instante parece semelhante à promessa de doação à Igreja Católica de milhões a

partir do sacrifício de um irmão leigo, realizada pela também enigmática Miss Alice, as motivações que sustentam cada uma das transações não poderiam ser mais distintas. Claire, traumatizada pela rejeição de Schill após o anúncio de sua gravidez – que não apenas a desacreditou diante de toda a população local, sugerindo ser a paternidade do bebê de ao menos dois outros homens, mas se casou com outra mulher -, age em nome de vingança pessoal. Após deixar Güllen, tornar-se prostituta e envolver-se em quase uma dezena de casamentos milionários, retorna quatro décadas mais tarde, afirmando: “[...] quem tem o meu poderio financeiro pode dar-se ao luxo de criar logo uma nova ordem mundial. O mundo fez de mim uma mulher da vida e eu quero fazer dele um bordel” (1976, p. 115).

Tornada cínica e obcecada pela possibilidade de punição de Schill, assume, assim, que deve ela própria efetuar a justiça que acredita ter-lhe sido negada, transformando todo o funcionamento do vilarejo graças a favores e mimos materiais para que seu intuito individual seja alcançado. Miss Alice, por sua vez, pauta suas ações em um plano completamente oposto: o intento é coletivo, não seu. Enquanto Claire possui um passado, pode criar e moldar as situações à sua volta conforme seus desejos e, conquistando a morte do antigo namorado, encerrará sua angústia com a construção de um mausoléu em Capri, Miss Alice tem uma origem desconhecida e é forçada, em nome do comprometimento com o grupo, a desempenhar ordens gerais que não lhe agradam de todo e compelem-na, enfim, a repetidamente prosseguir para mais outros locais não identificados. O milhão do texto de Dürrenmatt, portanto, representa um capricho, já a fortuna da personagem albeana dialoga com a abnegação e está submetida a uma missão espiritual.

A alteração realizada na versão publicada nas *Collected Plays* contribui para a demonstração da conflituosa dedicação de Miss Alice. Originalmente, a senhorita partia momentos antes de Lawyer e Butler deixarem a mansão, no texto revisto, diferentemente, permanece mesmo quando ambos já se retiraram:

MISS ALICE (*Coming to him*): Oh, my poor Julian.

JULIAN (*Surprisingly strong, angry*): LEAVE ME!

(MISS ALICE *considers a moment, turns, leaves*) (TA 65, p. 184)

MISS ALICE (*Coming to him*): Oh, my poor Julian.

JULIAN (*Surprisingly strong, angry*): LEAVE ME! All of you! Leave me!

(MISS ALICE considers a moment, moves up out of JULIAN'S sightline and stays) [...]
(As BUTLER exists, looks to MISS ALICE, who does not gesture) (TA 01, p. 544 - 545)

Miss Alice conserva-se escondida de Julian, acompanhando e velando boa parte de sua verborragia final, e finalmente abandonando-o quando a misteriosa presença que rapidamente toma o ambiente principia sua manifestação: “*(Suddenly the light in the chapel in the model goes out. MISS ALICE turns, leaves)*” (TA 01, p. 546). A modificação acentua tanto a compaixão da senhorita pelo irmão leigo, quanto a missão que decidira tomar para si: aqui, não há dúvidas de que Miss Alice, embora rejeitada por Julian – a adição da fala que explicita “All of you!” permite que a raiva de Julian não fique indistinta, mas recaia sobre todos, inclusive Miss Alice – deseja ficar ao seu lado, mas termina por conceber a si mesma primeiramente como uma substituta de Alice. Quando o divino se apresenta, pois, é como se atentasse para a tarefa e para o fato de não ser mais necessária.

Analisado em sua totalidade, o dinamismo do grupo é mais um aspecto paradoxal no texto albeano, e, ainda, outra refutação a teorias interpretativas que reputam tais personagens como figuras alegóricas. Se o que primariamente une Lawyer, Butler e Miss Alice é o senso de dever junto a Alice, existe também uma peculiar afeição mútua. Quando o advogado diz ao mordomo que jamais gostou dele, Butler replica: “I don’t mind. We get along. The three of us.” (TA 65, p. 100). Nessa ótica, é no sexo que promovem a concordância: Miss Alice alterna-se entre casos com Butler e Lawyer. E se Butler provavelmente a ama e Lawyer interessa-se por ela o suficiente para demonstrar crises de ciúmes, ela também não é indiferente a eles.

Em tal contexto, o sexo opera como contraste à essência do culto a Alice. Em sua religiosidade, Lawyer, Butler e Miss Alice, devendo aceitar como verdadeiros aspectos para os quais não possuem verificação material e, por conseguinte, contentar-se com uma realidade de contornos abstratos significados meramente a partir da imaginação e de suas determinações, no sexo, por outro lado, obtêm um quadro sólido do real. A experiência sexual em si, obtida através do corpo e nele sentida, é de atestação possível, visível e palpável. Se para cultivar sua fé terminam por materializá-la em símbolos – que desconhecem se minimamente aparentados com a substância divina -, no envolvimento carnal não necessitam realizar quaisquer adulterações: é um ato físico, efetivado fisicamente.

A movimentação para fora dos limites da linguagem verbal pode ser observada ainda no processo de morte de Julian, concluído a partir de um tiro fatal disparado por Lawyer. A manobra relembra os eventos de *The Zoo Story*: em um domingo de verão, no Central Park, o solitário Jerry aborda Peter, que lê em um banco, inicialmente empreendendo uma conversa de conteúdo banal e não tardando para descobrir no seu interlocutor um sujeito financeiramente bem sucedido e acomodado a uma rotina pálida e frustrante com “one wife, two daughters, two cats and two parakeets” (p. 23)²⁵. Ávido por comunhão, Jerry narra uma longa história, “the story of Jerry and the dog”, sobre sua relação com o cachorro da proprietária do pensionato onde vive, que passa de profundamente conflituosa devido à agressividade do animal e sua insistência em atacá-lo, a eventualmente pautada pela indiferença. Tal estado de desinteresse é instaurado a partir de uma tentativa de envenenamento da qual o cão sobrevive, acovardando-se após saber ter sido quase morto por hambúrgueres recheados de veneno, fornecidos por Jerry: “We walk past each other safely; we have an understanding. It’s very sad [...] We had made many attempts at contact, and we have failed.” (p. 35). Inesperadamente, a frieza mútua resultante do episódio desagrada Jerry ainda mais que o quadro anterior de violência, pois, conforme revela, terminou por compreender

²⁵ As referências empregadas provêm da primeira edição de *The Zoo Story* (*The American Dream and The Zoo Story*. New York: Signet Books, 1961), em coerência com a preferência da investigação pela versão de 1965 de *Tiny Alice*. Ao texto foi adicionada, em 2001, a *prequel Homelife*, centrada em Peter e em sua interação com a esposa momentos antes da ida ao Central Park, e atendendo ao que Albee defendia ser a necessidade de maior atenção à personagem, negligenciada em face de Jerry: “[...] it [*The Zoo Story*] seemed to be not quite a two-character play – Jerry being so much longer a role – but more a one-and-a-half-character one.” (ALBEE, Edward. *How The Zoo Story Became a Two-Act Play*. In: ALBEE, Edward. *At Home at the Zoo*. New York: The Overlook Duckworth, 2011). Em junho de 2004, *Homelife* e *The Zoo Story* integraram o primeiro e o segundo atos de *Peter & Jerry*, posteriormente reintitulada, em uma remontagem de 2009, de *At Home at the Zoo*, formato no qual atualmente o autor determina que seja apresentada.

Diga-se brevemente, *The Zoo Story* já havia sido retrabalhada em 1981, quando Albee escreveu uma pequena peça de um ato, *Another Part of the Zoo*, para um evento privado, que, no entanto, jamais foi publicada. Nela, apesar do início idêntico ao de *The Zoo Story*, a personagem identificada apenas como J., que posteriormente revela ser um hispânico chamado Jesus, acusa P., eventualmente indicado como Peter – embora não seja claro tratar-se ou não do mesmo Peter do texto original – de ter tido um caso com um de seus amigos, Nicky, abandonando-o subitamente e levando-o a tentar o suicídio. Ameaçando Peter com uma faca, J. escuta apenas as negações do sujeito, cuja última fala resume-se a “I’m not; I’m not gay; I am... not... gay!” (GUSSOW, 2001, p. 324). É interessante apontar que Albee, enquanto homossexual, não possui trabalhos com temáticas centradas na homossexualidade; porém, em sua obra podem ser encontradas personagens explícita ou implicitamente gays. A reabordagem a *The Zoo Story* parece ser, em tal ótica, um olhar irônico e paródico sobre temáticas gays, já que o dramaturgo posiciona-se avesso ao que considera serem “gay writers” – que opõe a “writers who happen to be gay” –, aqueles que conceberiam a si mesmos e a seus personagens como definidos estritamente pelo viés da homossexualidade: “I’m many things, and being gay is one of them. But it’s not the defining thing in my life” (Interview with Steve Capra. In: ALBEE, 2005, p. 185), revela.

que a cólera do animal era, ainda que de maneira torta, uma demonstração de amor e uma espécie de ânsia por contato.

A anedota constitui, nesse sentido, uma alegoria para a própria técnica que Jerry adota para se aproximar e se comunicar com Peter. Pavimentada principalmente sobre uma metáfora, a manobra da personagem remete-nos à escolha de Lawyer, Butler e Miss Alice pelo matrimônio simbólico de Julian como forma de transmissão de seus ideais. Peter, todavia, não compreende as motivações de Jerry, e após o relato sobre o cão, recusa-se a permitir que a interação progrida:

PETER (*Numb*): I... I don't understand what... I don't think I... (*Now, almost tearfully*)
Why did you tell all this? [...] I DON'T WANT TO HEAR ANY MORE. I don't understand you,
or your landlady, or her dog... (p. 36 - 37)

Devido à aparente ineficácia da fala de Jerry, Rose A. Zimbardo defende serem as suas ações não linguísticas aquelas efetivamente capazes de nutrir efeito sobre Peter:

[...] Peter cannot be drawn out of his tough shell with talk [...] words when they do penetrate Peter's surface, merely cause him to throw up further barriers to contact, Jerry tries to touch Peter beneath this consciously preserved surface. (1962, p. 49).

São, de fato, as cócegas feitas por Jerry logo após a fracassada parábola, que forçam Peter a admitir e expressar pela primeira vez a artificialidade de sua dinâmica familiar. No anúncio de que em breve deveria retornar para casa para o jantar, a fala, intercalada de risadas, confunde e mescla a esposa e as filhas aos periquitos e gatos: “[...] the parakeets will be getting dinner ready soon. Hee, hee. And the cats are setting the table” (p. 38). No entanto, a hipótese de Zimbardo desconsidera que a exposição da falsidade da rotina de Peter é produzida, em verdade, pela combinação das cócegas com uma operação puramente linguística, ou seja, a desajeitada troca de substantivos, que, se de imediato realizada desapercivelmente, somente vem a causar o riso por ser reconhecida em sua incoerência: “[...] the *combination* of the tickling and his own mad whimsy has PETER laughing hysterically” (p. 39) [ênfase nossa].

A união de recursos não verbais com a palavra é novamente o meio pelo qual Jerry termina por ser morto em um embate físico com Peter, enfim alcançando o intento inicial de fixar-se irrevogavelmente na memória de seu interlocutor e constituir entre ambos um vínculo

inabalável. A luta pelo banco do Central Park, tão caro a Peter por ser o local onde há anos instalava-se para ler, é principiada a partir da tomada do objeto por Jerry, que enquanto diz querer mais espaço, passa de um mero pedido a uma ordem grosseira, adotando de discretos cutucões a socos: “(*He pokes PETER on the arm*) Move over. [...] (*Punches PETER on the arm, hard*) MOVE OVER!” (p. 40). Conquanto visivelmente aborrecido, Peter reagia, até então, de maneira pacífica; todavia, não tarda para que assuma também uma postura de violência: a discussão é agravada quando mais uma vez Jerry atrela uma operação linguística a uma agressão física. Ao proclamar o banco como seu, Jerry provoca a declarada revolta de Peter, alimentada, enfim, com um empurrão que sela o furto já anunciado verbalmente:

JERRY: [...] JESUS, you make me sick... get off here and give me my bench.

PETER: MY BENCH!

JERRY (*Pushes PETER almost, but not quite, off the bench*): Get out of my sight.

PETER (*Regaining his position*): God da...mn you. That’s enough! I’ve had enough of you... (p. 42)

A tensão desenrola-se com as ordens de Jerry a Peter, alternadas a tapas, para que se imponha e lute por cada um dos aspectos de seu cotidiano que lhe eram caros:

“(*Slaps PETER with each “fight”*) You fight, you miserable bastard; fight for that bench; fight for your parakeets; fight for your cats; fight for your two daughters; fight for your wife; fight for your manhood...” (p. 47)

Em tal âmbito, a tentativa de envenenamento do cão era um plano de Jerry para “[...] kill the dog with kindness” (p. 31); assim, também a parábola que conta a Peter revela-se como outra forma de bondade. Todavia, conforme admite:

[...] I have learned that neither kindness nor cruelty by themselves, independent of each other, creates any effect beyond themselves; and I have learned that the two combined, together, at the same time, are the teaching emotion. (p. 35)

Tal como os hambúrgueres produzem um estado insatisfatório tanto para Jerry, quanto para o cachorro, o relato simbólico gera pouco além do distanciamento de Peter, sendo necessário

o reforço das cócegas e posteriormente da briga cautelosamente planejada. Delineia-se em *The Zoo Story* a proposta de um método de comunicação e comunhão pautado na paradoxal união de bondade com crueldade. Se é horrendo que Jerry se empale na faca segurada por Peter e manche o outrora agradável canto do Central Park com lembranças traumáticas, é também positivo, porém, que redima e salve Peter da tranquilidade tão nociva de sua rotina²⁶; e é, enfim, igualmente feliz que precisamente graças ao fatídico episódio as solidões de ambos sejam remediadas. Ali, Jerry finalmente encerra sua incansável busca por uma conexão duradoura - iniciada com prostitutas e “with a bed, with a cockroach [...] with pornographic playing cards [...] with God” (p. 34) – ao imprimir-se nas memórias de Peter, que, por sua vez, terá a constante companhia de Jerry ao jamais poder livrar-se dos efeitos daquela tarde de domingo.

A “teaching emotion” proposta pelo texto de 1959 parece ser o que encoraja Lawyer, Butler e Miss Alice, que, de forma semelhante a Jerry, vêem-se compelidos a empregar mais do que a matéria verbal na pregação a Julian: quando a “ceremony of Alice” e sua subsequente explicação de que a união do irmão leigo se deu com Alice, não com Miss Alice, não são compreendidas, a Lawyer só resta uma última ação não linguística: o assassinato. A negação de Julian de realizar o sacrifício simbólico de dedicar-se à sua esposa metafórica, vivendo, pois, seus próximos anos de acordo com os novos ensinamentos que lhe haviam sido transmitidos, leva o grupo a sacrificá-lo de fato, viabilizando tal compromisso forçadamente. Em tal situação, a declaração de Albee publicada na *Newsweek* de que *Tiny Alice* se apresenta como um duplo mistério – “‘a metaphysical mystery’ and a ‘conventional, *Dial M for Murder* one’” – torna-se perfeitamente coerente.

Tanto na peça inglesa *Dial M for Murder*, de Frederick Knott, de 1952²⁷, quanto no filme homônimo, de 1954, também escrito por Knott e dirigido por Alfred Hitchcock, um homem descobre o adultério da esposa e arquiteta sua morte em um esquema dos mais elaborados e sagazes, terminando, no entanto, por não efetivar o crime de maneira perfeita e ser, ao final, descoberto. Em ambos os títulos, o tom sobressalente é o de suspense. *Tiny Alice*, diferentemente,

²⁶ O tom salvador da atitude de Jerry fica ainda mais patente em *At Home at the Zoo*: no final do primeiro ato, Peter e a esposa, Ann, brincam e sonham com um terremoto ou um tornado que de súbito engula toda a casa. A frustração despertada pela lógica doméstica é expressa por Ann: “Maybe it’s just being secure; maybe *that’s* the killer.” (p. 54)

²⁷ Primeira montagem nos Estados Unidos produzida no mesmo ano, na Broadway, em um espetáculo que rendeu mais de quinhentas exhibições.

parece ir além, e em seu terceiro ato não somente possui ares de um *thriller*, como chega até mesmo a adotar convenções típicas do tradicional *noir* cinematográfico.

Quando Lawyer revela a Cardinal que a resistência de Julian pode implicar em seu assassinato, a maneira maquinal e serena como retira o revólver da escrivaninha e o analisa indica o que Raymond Borde e Etienne Chaumeton classificam como a concepção emblemática de produções *noir* para o ato criminoso, aquele “*mécanique, professionnel [...] ‘sans colère et sans haine’*” (1955, p. 11). Embora, segundo alega, jamais tenha disparado uma arma, o advogado não manifesta preocupação ou ansiedade diante da possibilidade de ter que colocá-la em funcionamento; ao contrário, investiga-a e busca compreendê-la para, se necessário, usá-la corretamente. Em contraste ao choque, à tristeza e à objeção de Cardinal, realiza até mesmo a cáustica sugestão de lubrificar o maquinário com o sangue do irmão leigo.

Aqui, as falas de Lawyer remetem à mordacidade dos diálogos de narrativas literárias *hard-boiled*, que, comuns ao final da década de 1920 e ao longo dos anos 1930 e 1940, influenciaram o *noir*. Segundo nota Paul Schrader, a personagem *hard-boiled* possuía um “‘tough’, cynic way of acting and thinking which separated one from the world of everyday emotions” (SILVER; URSINI, 1998, p. 56). O advogado não apenas demonstra em seu discurso total alheamento emocional, mas age *à la* um chefe do crime ou um *gangster*, figuras típicas de tal cinema, retratadas com ares de corrupção e de anestesiamento à violência.

LAWYER (*Looking it over carefully*): I’ve never shot one of these things... pistols. [...] I’m looking at it... to make sure the cartridges are there, to see that it is oiled, or whatever is done to it... to see how it functions.

CARDINAL: But...

LAWYER (*Calmly*): You know we may have to shoot him; you know that may be necessary.

CARDINAL (*Sadly and softly*): Dear God, no.

LAWYER (*Looking at the gun*): I suppose all you do is... pull. [...] if it needs oil... well, we lubricate it, do we not? And if blood is the only oil handy... **what is a little blood?** (TA 65, p. 147 - 148) [ênfases nossas]

Conforme defendido anteriormente, o deslocamento para o terceiro ato de uma cena semelhante, nos manuscritos inicialmente encontrada no final do Act II, provavelmente baseia-se na intenção do assassinato de Julian ser surpreendente e desnorteante tanto para o irmão leigo,

quanto para os espectadores/leitores, que só devem reconhecer a estranheza do matrimônio após a sua ocorrência. Para o público, a suspeita de um desfecho funesto para a ocasião só é erguida de forma tardia, fornecendo a impressão de uma desconfiança especialmente angustiante por ser já inútil diante de um quadro que soa irreversível. É também um lugar-comum *noir* o estabelecimento de uma narração de atmosfera insólita e incerta, que visa a “*désorienter le spectateur, qui ne retrouve plus ses points de repère coutumiers*”, tornando-o portador de uma inquietação nascida do estado de tensão produzido a partir “*de la disparition de ses repères psychologiques*” (BORDE; CHAUMETON, 1955, p. 14 – 15).

Há, ainda, uma ambivalência moral semelhante à do estilo: o assassino, Lawyer, e seus cúmplices, embora manipuladores e frios, não são sujeitos desprovidos de qualquer caráter; são meramente agentes dedicados a um intento, cuja implicação final pode ou não ser a morte. Assim, diante do assassinato – que, tal qual outra convenção *noir*, não obstante executado profissional e precisamente, apresenta-se envolvido por teores de crueldade: ora, Julian não é imediatamente morto, mas abandonado para que pereça lentamente em decorrência de seus ferimentos²⁸ –, as personagens demonstram um variado leque de emoções.

Atestam-se, pois, o desdém do advogado, que malgrado revelando certa perversidade, também representa a indiferença indispensável ao sucesso da trama; a breve compaixão demonstrada por Butler; o misto de horror que sucumbe à convivência, conforme se pode notar em Cardinal; e, por fim, a hesitação e o pesar suficientes para quase fazer ruir o cumprimento do plano coletivo, como atestável na figura de Miss Alice. Embora desde a cena inaugural sejam conferidos à figura de Lawyer óbvios contornos vilanescos devido à revelação de Cardinal de que na escola era chamado de hiena, aquela que “*devoured the wounded and the dead*” (TA 65, p. 11), e possivelmente seja até mesmo seguro supor que a personagem, que jamais simpatizou com Julian, aprecie o fato de ser preciso matá-lo, Paolucci assinala que sua crueza é, antes de uma paixão pessoal, uma força motriz para o grupo:

[...] Lawyer’s cruel efficiency is not only understandable but necessary; he compensates for what the others lack. Butler, after all, cannot get too involved in things or he loses his perspective. Miss Alice is too compassionate, too human to be objective. (2000, p. 82)

²⁸ Ao longo dos ensaios para a montagem no Billy Rose Theatre, houve a possibilidade, posteriormente descartada, de que Julian, logo após atingido, fosse ainda amarrado à miniatura (BIGSBY In BIGSBY, 1975, p. 129).

Miss Alice incorpora, ainda, outro traço típico do *noir* ao se comportar como uma *femme fatale*. Aqui, porém, o estereótipo opera de acordo com motivações e objetivos díspares: a sedução de Lawyer e Butler é uma resposta genuína a seus desejos individuais; o encanto que deve produzir sobre Julian, ao contrário, é ensaiado e encenado de acordo com sua função na lógica do conluio. A interação na qual tenta o irmão leigo é, afinal, tão repleta de clichês quanto é previsível.

Ao retornarem de um passeio a cavalo, Miss Alice astutamente responde ao relato de Julian sobre sua infância com o poema erótico “Love on the Farm”, de D. H. Lawrence. Na fala, narra as cavalgadas com um amigo, quando frequentemente recebiam os ralhos de um empregado galês. Descrevendo as mãos peludas do homem, sugere, assim, talvez ter desejado que o mero “We would be scolded – no: cursed out...” (TA 65, p. 111) tivesse gerado punições físicas administradas por aquelas mãos que tanto o intrigavam. A referência poética, na qual a voz lírica recebe carícias e sexo oral de um caçador que ainda cheira a sangue dos coelhos abatidos, instaura o início de uma longa cena de sedução, principiada pelo “sex play” mental. Nesse âmbito, o lamento de Miss Alice por ter constrangido Julian com a citação de Lawrence não poderia soar mais zombeteiro - “I’ve embarrassed you! [...] Poor Julian; I have. And you were telling me about horseback riding.” (TA 65, p. 112). Assim como é igualmente dissimulada sua queixa posterior de fantasias sexuais terem saído da ordem do desejo natural e se tornado apenas “imitation” (TA 65, p. 114), uma vez que a imitação nada mais é do que sua própria maneira de agir em tal contexto.

A técnica da senhorita segue em direção semelhante à trilhada por Jerry no Central Park, confiando primeiramente na palavra como mecanismo de aproximação de seu objetivo. Enquanto Peter é, já de saída, um mau ouvinte e um interlocutor não receptivo à anedota sobre o cão, Julian, de maneira oposta, tem a atenção despertada: “[...] yes, I suppose... those thumbs were... erotic for *me* – at that time, if you think about it; mental sex play...” (TA 65, p. 112), admite. Ao perceber que a simples sugestão do erotismo, não obstante assimilada pelo irmão leigo, não provocaria uma ação efetiva, Miss Alice compreende que sua estratégia de tentação deverá pautar-se em uma sensualidade para além da linguagem verbal. Não tarda para que, em meio à conversa, deixe um joelho à mostra, flerte, acaricie o rosto e os cabelos de Julian, e, finalmente, comportando-se feito um pássaro que faz a corte - “[...] *circle him, touch him occasionally, kiss*

the back of his neck...” (TA 65, p. 124) -, abra seu vestido como “*great wings*” (TA 65, p. 126), envolvendo-o e chamando-o para unir-se a Alice.

Conquanto Miss Alice destoe do que James Damico defende como a imagem da clássica *femme fatale*, aquela que conduz o protagonista à ruína ao encorajá-lo a agir contra outro homem, Andrew Spicer reconhece diversos títulos reputados como *noir* que não necessariamente incorporam uma mulher instigando a violência entre sua vítima e outro sujeito (CONARD, 2006). É determinante em tais produções, todavia, a presença da figura feminina ligada a alguma forma proposital de destruição, que é, pois, o intuito de Miss Alice ao seduzir Julian: naquele instante, a benfeitora desconhece que o conduzirá à morte, mas sabe que o arrebatava para uma vida de completa servidão. Mesmo compreendendo que a conquista não é para si própria, mas para a divindade, demonstra desconforto logo após o matrimônio, quando se refugia longe de todos, indicando seu ímpeto de desrespeitar o pacto em nome do afeto que sabe sentir pelo irmão leigo. Nesse sentido, novamente como uma *femme fatale*, termina “*mi-dévoureuse, mi-devorée, désinvolte et traquée [...], victime de ses propres pièges*” (BORDE; CHAUMETON, 1955, p. 10).

Por fim, um último aspecto *noir* é apresentado em Julian: na condição daquele que foi ludibriado, é moralmente tão ambíguo quanto os organizadores da maquinação, sendo, simultaneamente, inocente e culpado. Segundo o estudo posteriormente argumentará, o irmão leigo não deixa de almejar e de caminhar em direção à sua terrível sorte.

Mostra-se sustentável, assim, a proposição da existência de um caráter misterioso em *Tiny Alice* semelhante ao de uma narrativa criminal, que não obstante secundário à centralidade da discussão metafísica, é determinante: não se trata de uma história de suspense, mas primordialmente de um debate acerca da fé. Para que possa ser desenvolvida, tal argumentação é armada sobre o recurso material do crime, que será, enfim, a maneira como Julian efetivamente receberá novas concepções para o divino. Se a pregação religiosa através do assassinato pode parecer puramente cruel, é imperativo, porém, lembrar a concepção albeeana da “*teaching emotion*”, ou seja, da crueldade que, atrelada à bondade, visa à redenção.

2.2: Um ataque à certeza absoluta

Apartando-se de Lawyer, Butler e Miss Alice, Cardinal não pertence ao grupo, nem tampouco partilha de sua lógica. A convivência do cardeal com as outras personagens é de natureza apenas temporária, pois assim como a senhorita realiza uma doação à Igreja, beneficiará também outras organizações. Tratam-se de “several bequests – arrangements – she is making at the moment [...] The Protestants as well, the Jews... hospitals, universities, orchestras, revolutions here and there...” (TA 65, p. 15), relembra Lawyer.

A figura do cardeal aparece não como material para críticas à Igreja Católica Apostólica Romana em termos específicos, mas como representante de uma instituição religiosa significativa. Conforme defende Albee, “I needed a power structure, and the church is one of the few absolute powers structures available in the West. The play is not an attack on the church.” (GUSSOW, 2001, p. 218). Tomar *Tiny Alice* como um ataque frontal à Igreja é, nesse sentido, um engano do mesmo fundo repetidamente apresentado ao longo das linhas da peça: confundir um representante com a noção representada. Cardinal é apenas um e o único clérigo presente no decorrer da ação – Julian, afinal, é “*of the cloth but have not taken it*” (TA 65, p. 28) [ênfase do próprio texto] -, logo, concluir que o dramaturgo aventa que a totalidade dos membros da instituição sofre das mesmas falhas da personagem é precipitado. Julian, ávido em consagrar plena obediência e respeito a Cardinal por considerá-lo como equivalente à Cúria Romana, é, pois, advertido por Lawyer - que tanto escarnece do antigo companheiro de escola, de quem jamais gostou - do fato do cardeal ser meramente uma parcela da Sé: “I have learned... [...] Brother Julian... never to confuse the representative of a... thing with the thing itself” (TA 65, p. 39).

Cardinal guia-se essencialmente pela ganância e pela cobiça, sendo seu fascínio material tamanho, que é suficiente para até mesmo encobrir sua identidade clerical. Ao ouvir sobre o montante a ser disponibilizado por Miss Alice, não apenas gagueja de forma exagerada, como se despe do pronome distintivo de seu *status*, “we”: “Y-y-y-y-yes, b-b-but shall I just go to the house and pick it up in a truck?” (TA 65, p. 17). Semelhantemente a Butler e Miss Alice, tão conflituosos e ambíguos, Cardinal, é, em medidas iguais, capaz de facilmente entregar um homem a veleidades desconhecidas em troca de apoio financeiro, e é, também, quem demonstra autêntica comoção pelo fim a ser encontrado pelo indivíduo. Quando Lawyer ajeita a arma no

ensaio para o assassinato, Cardinal lamenta repetidas vezes com “(*Great empty quiet loss*)”: “Dear God, let that not be necessary” (TA 65, p. 148).

Na versão de 1965 da peça, a imiscibilidade de Cardinal a Lawyer, Butler e Miss Alice é mais aparente. Nela, em via distinta à revisão posterior ao texto – na qual a doação jamais é visualmente apresentada e é apenas implícito que o sacrifício de Julian a liberara -, não apenas o primeiro milhão segundo o início da vigência do acordo, mas a integralidade da quantia relativa a vinte anos de benefício é depositada diante de Cardinal. E, se outrora o cardeal perdera a fala diante da simples menção do valor, quando finalmente se depara com a possibilidade de tê-lo em mãos, fraqueja, e, tomado de contrariedade pela morte do irmão leigo, deixa a mansão sem a maleta fornecida pelo advogado.

LAWYER (*Taking the briefcase to the CARDINAL*): There it is, all of it. All legal now, the total grant: two billion, kid, twenty years of grace for no work at all, no labor... at least not yours. (*Holds the briefcase out*) There... take it.

CARDINAL: We do not... fetch and carry. And have not acquiesced... (*Indicates briefcase*) For *this*.

[...]

LAWYER: Not God's errand boy?

CARDINAL: God's; not yours. (TA 65, p. 173)

Ao ter seu caráter questionado pelo escárnio de Lawyer, Cardinal recusa a subordinação aos idealizadores da trama ou ao seu desencadeamento final. Conforme o advogado indica, é provável que o clérigo eventualmente termine por pedir a um “*new secretary*” (TA 65, p. 174) [ênfase do texto] que recolha o dinheiro. Em tal interação, contudo, consta o único instante em que o comprometimento de Cardinal à sua fé é manifestado de forma mais substancial, porquanto durante toda a ação ou age pouco segundo seu cargo religioso, ou o reveste de hipocrisia. Há que se lembrar de sua primeira cena, quando se ocupa em provocar Lawyer e em falar como um cardeal não necessariamente por tal ser o seu comportamento natural, mas por visar ao rebaixamento do colega através da ostentação de poder.

É notável, ainda, seu emprego, ao longo do terceiro ato, de um discurso cristalizado que solicita a Julian que aceite o incompreensível, podendo o pedido ser emblemático de algo em que de fato acredita, ou apenas conselhos instantâneos e fáceis para que logre obter a doação de Miss

Alice. Em tal ótica, embora os princípios da crença de Cardinal não sejam delineados de forma densa, é significativo que quando finalmente alcança o que cobiçava não reaja previsivelmente: manifesta sua oposição à cena e parte sem os milhões que tanto o encantavam.

O texto das *Collected Plays* em certa medida simplifica a personagem, eliminando o rompanete de integridade. Em 1965, a indicação cênica descrevia que Cardinal deixava a biblioteca “*looking neither left nor right*” (TA 65, p. 174), remetendo, nesse sentido, a possíveis sentimentos de vergonha e culpa. A versão mais recente, ao contrário, carente da ocasião de sua recusa em levar consigo a valiosa doação, parece mostrar nada mais que a indiferente resposta de um clérigo que até então demonstrara prevalente corrupção.

Assim, a personagem do cardeal, em termos isolados e estritos, não é de todo adequada para a função de encabeçar críticas específicas. Sua degradação moral, afinal, é primordialmente um traço de *sua* personalidade, não reflexo da classe à qual faz parte. Já seus moldes de fé não são suficientemente explicitados. Quando unida à argumentação total do texto, porém, a adoção de um membro da Igreja Católica Romana passa a sugerir um ataque a quaisquer instituições, que, em suas condições de ordens baseadas em ideais e condutas tomados como atemporal e inquestionavelmente verdadeiros, confundem seus microcosmos particulares com os macrocosmos gerais que simbolizam, ou seja, misturam e equiparam realidades que funcionam para seus adeptos com verdades finais e absolutas.

É coerente que uma peça dedicada à análise da substância da crença e do que é compreendido e aceito como verdadeiro adote uma instituição religiosa – aquela dentro da qual possivelmente ocorre, de mais maneira mais frequente e expressiva, a confusão entre o abstrato e os símbolos que o ilustram. O catolicismo romano, portanto, mais estável se comparado à variedade de manifestações cristãs protestantes, e mais popular nas sociedades ocidentais em relação ao islamismo, ao judaísmo, ao budismo ou a cultos regionais, mostra-se perfeitamente adequado.

2.3: *Os seis anos de Julian*

Embora apresentem matizes distintos em suas devoções, Lawyer, Butler e Miss Alice possuem em comum a confiança em uma fé que, conquanto sabem ser restrita, é-lhes satisfatória.

Operar com satisfação no interior de uma lógica de reduções, ou mesmo contentar-se com certezas institucionais, como teoricamente Cardinal faz, é precisamente a maior dificuldade de Julian. A incapacidade de conciliar a *sua* concepção divina com “the use to which men put... God” não é encarada como uma simples perturbação particular, mas como uma perda de juízo mental, produtora de instabilidades no mundo em si. Ao equiparar fé e sanidade - “My faith and my sanity... they are one and the same” (TA 65, p. 45) – o irmão leigo realiza uma operação semelhante ao cotejo proposto por Lawyer, que deposita crença e conhecimento em igualdade. Ora, se a fé é, para o advogado, o conjunto de uma série de suposições que, malgrado carentes de comprovação definitiva, são ainda assim pensadas como verdadeiras, para Julian é um valor primordial que quando estremecido imediatamente o mergulha em uma aura de dúvida universal. Não saber em qual Deus crer é, conseqüentemente, desconhecer o funcionamento da vida como um todo, espiritual e mundana. Logo, ao voluntariamente internar-se em um sanatório para doentes mentais, não o faz no intento de na clínica depositar-se em nova harmonia com sua espiritualidade, mas baseia-se em uma urgente conclusão: aquele seria o único local adequado para um sujeito insano. “I did not go there to *look* for my faith, but because *it* had left me” (TA 65, p. 56), revela.

[...] I... declined. I... shriveled into myself; a glass dome... descended, and it seemed I was out of reach, unreachable, finally unreaching, in this... paralysis, of sorts. I put myself in a mental home. (TA 65, p. 43)

Julian alega, ainda, ter passado de “out of reach”, dessincronizado com o que presenciava ao seu redor, para “unreachable”, inalcançável em seu absoluto ensimesmamento ao longo da internação, para, finalmente, “unreaching”, suspendendo a procura por respostas que restaurariam sua sanidade, depositando sua própria existência em uma espécie de hiato. “I was confused... *and* intimidated... by the world about me, and let slip contact with it...” (TA 65, p. 60), revela. “[...] my asylum [...] My... my refuge... in the world, from all the demons waking...” (TA 65, p. 170), diz posteriormente.

O período de internação rende-lhe uma série de recordações que desconhece se meramente imaginadas ou efetivamente vividas. A ocorrência do que denomina de alucinações é

caracterizada como precedida tanto por diversos sinais de privação dos sentidos e da consciência corporais, quanto pelo que poderiam ser sintomas de uma crise de labirintite:

The periods of hallucination would be announced by a ringing in the ears, which produced, or was accompanied by, a loss of hearing [...] And my body would feel light, and not mine, and I would float – no, glide. [...] Loss, great loss. (TA 65, p. 60)

Retraído e em meio a tantas perdas, seja das faculdades mentais, da materialidade do corpo, ou, ainda, do controle de seu equilíbrio físico, é paradoxalmente na mesma ocasião que o irmão leigo tem sua alucinação/vivência mais intensa: a primeira experiência sexual. Semelhantemente à maior parte dos eventos transcorridos durante o confinamento, o sexo é caracterizado pela incapacidade de certificação:

JULIAN: There was a period during my stay, however, when **I began to... hallucinate, and to withdraw**, to a point when I was not entirely certain when my mind was tricking me, or when it was not. I believe one would say – how is it said? – that my grasp on reality was... tenuous – occasionally. There was, at the same time, in my section, a woman who, on frequent occasions, believed that she was the Virgin Mary. (TA 65, p. 59) [ênfases nossas]

Novamente, a fala de Julian sugere um efeito de recolhimento, sendo válido defender que no ato sexual alucinado ou vivido o irmão leigo pouco atentou para a parceira, mas primeiramente respondeu às suas necessidades pessoais de, sentindo-se embotado, gerar vivacidade e, acuado com a deserção de sua fé, produzir efeitos de divindade.

Na descrição do episódio a Miss Alice, a mulher, sujeita a instabilidades mentais que a faziam crer ser a Virgem Maria – ou possivelmente o detalhe seja também fantasiado por Julian – é apontada suplicando por ajuda em um discurso de profunda ambiguidade: poderia estar clamando a Deus, solicitando Seu auxílio; poderia estar dirigindo-se a Deus, mas estendendo as mãos para Julian; poderia estar tanto falando quanto pedindo assistência ao irmão leigo; poderia, ainda, estar absolutamente imersa em um delírio particular. A maneira como Julian organiza seu discurso permite, enfim, que sua figura seja equiparada à divina, como se chamar a Deus e ao irmão leigo fossem uma mesma ação:

[...] the woman I told you about, who hallucinated, herself, that she was the Virgin [...] was... was on a grassy space by the pool – or this is what I imagined – on the ground, and she was in her... a nightdress, a... gossamer, filmy thing, or perhaps she was not, but there she was [...] and when she saw me - or sensed me – she raised her head, and put her arms... (*Demonstrates*)... out, in a... supplication, and cried, “Help me, help me... **help me, oh God, God, help me**... oh, help, help”. This, over and over... [...] I came closer, and the sounds, her sounds, her words, **the roaring in my ears**, the gossamer and the milk film, I... a **ROAR, AN OCEAN! Saliva, perfume, sweat, the taste of blood and rich earth** in the mouth... (TA 65, p. 62) [ênfases nossas]

O produto de tal interação é outro elemento a evocar capacidades divinas: segundo Julian, após o encontro, a paciente alega ter ficado grávida do filho de Deus. De acordo com a interpretação católica romana para a narrativa bíblica, Maria mantém-se virgem e imaculada ao longo de toda a vida, sendo a gestação de Jesus Cristo miraculosa, fruto da intervenção do Espírito Santo. A maneira como a fala é estruturada permite, nesse sentido, que o ato sexual origine o extraordinário sem que nem mesmo tenha propriamente ocorrido. “The Son of God” é, afinal, o filho de Julian.

[...] Shortly – several days – after the [...] encounter which did or did not happen – the woman... I do not know which word to use here, either descended or ascended into an ecstasy, the substance of which was that she was with child... that she was pregnant with the Son of God. (TA 65, p. 63)

O factual desenrolar da situação, todavia, resulta em esterilidade e morte: a possibilidade da geração de uma vida revela-se um câncer incurável. Ao relatar a situação ao seu médico, Julian recebe a informação de que a paciente sofria de um tumor no útero em estágio terminal. Malgrado o desfecho funesto, o episódio parece ter servido para que o irmão leigo, não encontrando a Deus, trouxesse o divino para próximo de si ao realizar em si mesmo evocações de divindade.

É relevante notar, ainda, que a despeito da alegação de ter mergulhado em um estado de constante retração e de desligamento do ambiente ao seu redor, Julian oferece descrições detalhadas para a circunstância da interação sexual. Os dados tão pormenorizados a respeito do cenário e do aspecto da paciente parecem até mesmo assemelhar-se a uma construção ficcional das mais planejadas. Ora, a mulher ansiosa por sexo em uma camisola transparente, deitada em

uma inclinação no espaço do jardim e das roseiras, à beira de uma piscina, remete à poesia árcade, com suas belas donzelas à espera do amado em bosques floridos e riachos. Em certa medida, tendo o episódio verdadeiramente transcorrido ou não, as falas o expressam com ares tão inverossímeis e fetichizados, que a situação adquire o aspecto de uma literatura pastoril erotizada:

[...] I was walking in the gardens – or I imagined I was walking in the gardens – walking in the gardens, and I heard a sound... sounds from near where a small pool stood, with rosebushes, rather overgrown, a formal garden once [...] [the woman] ... was was on a grassy space by the pool – or this is what I imagined – on the ground, and she was in her... nightdress, a... gossamer, filmy thing, or perhaps she was not, but there she was, on the ground, on an incline, a slight incline.... (TA 65, p. 61 – 62)

Embora não solucione suas crises de fé, Julian decide encerrar a estadia no hospício, que havia durado seis anos. O espaço de tempo é o mesmo dos estudos para o sacerdócio, de acordo com o Código de Direito Canônico da Igreja Católica²⁹. O *lay brother* permanece um leigo, pois, como alega, optara por jamais concluir a ordenação. A internação, no entanto, termina por configurar-se como uma espécie de seminário, que dessa vez não permanece inconcluso: Julian defende não ter de todo solucionado a crise de fé – suas angústias são descritas por Lawyer como ainda irresolutas: “And still not reconciled” (TA 65, p. 106) -, porém, é como se a alucinação/vivência sexual tivesse proporcionado a revisita a antigas fantasias, que respondiam a um conceito de Deus. É como, em tal perspectiva, se tivesse encontrado ali as certezas das quais se julgara privado.

Se na prática sexual descrita Julian toma o papel ativo, sendo o detentor do poder e o possuidor de sua parceira, que é assemelhada a uma fera cujos gemidos apresentam-se como “roaring” aos seus ouvidos, em seus devaneios do passado, desloca-se precisamente para o polo oposto, estando ele em passividade, indefeso, possuído por um gladiador e seu leão. Movido por leituras acerca da execução de mártires cristãos quando do surgimento do cristianismo no Império Romano, imagina-se tal qual um fiel entregue à morte em uma arena:

[...] I could entrance myself, and see the gladiator on me, his trident fork against my neck, **and hear, even hear, as much as feel**, the prongs as they entered me; the beast’s saliva dripping

²⁹ O paralelo não apenas era conhecido por Albee, como parece ter sido conscientemente utilizado (GARDNER, 1965).

from the yellow teeth, the slack sides of the mouth, the... **sweet, warm breath of the lion** [...] the fangs on my jaw and forehead, positioned... IN. And as the fangs sank in, the great tongue on my cheek and eye, the **splitting of the bone, and the blood**... [...] I could feel the blood on my robes as I went; **the smell of the blood**, as intense as paint...and warm... and painless. (TA 65, p.124) [ênfases nossas]

No relato, tecido a partir de uma linguagem que novamente descreve a cena em minúcias, envolvendo-as em uma cadência masturbatória, revela-se o inusitado entendimento do irmão leigo do martírio: o misto de tortura e sexo é qualificado em sua fala em transe, afinal, como “Oh, martyrdom”. E assim como as vestes formais cardinalícias são vermelhas, Julian também deseja o seu manto avermelhado, que não somente parece uma vagina, como resulta de um ferimento mortal, mais do que assustador, excitante, causado na arena de gladiadores:

“Here. I have come. You see my robes? They’re red, are they not? Warm? And are not the folds caught together... as the blood coagulates? [...] And there is a wound in me, the warm dark flow... runs down my belly... to... bathing my groin. You see? I have come³⁰... bloodstained and worthy.” (TA 65, p. 125)

Sugestões de sangue, suor, abuso, abandono e violência, ainda que temíveis, são, para ele, também alvo de prazer. Segundo Paolucci, a fantasia como um mártir romano remete a outras lembranças da infância da personagem, “such as the story of how, as a child, he would go off with his friend, horseback riding, and bring the animals back quite ‘lathered’” (2000, p. 93). E ainda, aventamos, ao episódio contado durante sua agonia a respeito de quando cortara a perna em um dia de verão e rogou ao avô por assistência – no monólogo, a perna lesionada no passado é confundida com a barriga, tanto o local para onde escorreria o sangue da ferida provocada pelo gladiador de sua fantasia, quanto a região onde acabara de ser atingido pelo tiro disparado por Lawyer: “[...] my leg, left, was torn... the whole thing *and* calf... down. Such... *searing*... pain? Sweet smell of blood [...] Belly... not leg. Come, grandfather! Not leg, belly!” (TA 65, p. 186)³¹.

A mistura no discurso de Julian de diferentes momentos do passado com o presente, bem como de elementos imaginados com outros experimentados, permite que prove o gozo causado

³⁰ *To come*, aqui, possui duplo sentido: indica o mártir que se apresenta prontamente para o sacrifício, e também o ato de gozar.

³¹ Trecho do monólogo final de Julian, removido na versão de *Tiny Alice* das *Collected Plays*.

por cada uma das situações, como se na mera enunciação – sobre a qual se debruça sempre em pormenores - fossem cumpridas ou tornassem a acontecer novamente. Conforme sustenta Paolucci, “the break in the grammatical structure of the narrative, the confusing of tenses, the hypnotic repetitions, all suggest the intensity of an immediate experience” (2008, p. 94). Mais: se durante os eventos no sanatório as capacidades sensoriais de Julian são suspensas, em suas posteriores confissões tudo parece aguçado – sobre as presas do leão quimérico que o atacaria, afirma “hear, even hear, as much as feel”.

“Is the memory of something having happened the same of it having happened?” (TA 65, p. 65), inquire Miss Alice quando Julian termina seu testemunho sobre a alucinação/experiência com a paciente. Para ele, a questão não é se uma falsa memória pode ou não ser tão semelhante a algo verdadeiramente ocorrido, que poderia ser equiparada à realidade, mas do prazer não derivar precisamente nem da lembrança em si, nem tampouco da possibilidade de atestações factíveis. É a partir da linguagem verbal, ou seja, do narrar e do contar, que logra satisfação. Nessa ótica, tanto o sexo com a mulher – seja real ou não – quanto os fetiches sobre arenas de gladiadores – no seu caso, definitivamente ilusórios – fornecem igual deleite simplesmente ao ser manifestos por meio da palavra.

As embaralhadas fronteiras entre lembranças de um evento efetivamente desenrolado e simples fantasias ou impressões solidificadas como memórias apareceriam novamente de maneira similar em outro texto albeano: *Box*. Ao descrever o medo infantil do som de gaivotas e do ruído de boias náuticas à noite, em meio à névoa, a voz admite ter passado a infância longe do mar, onde seria impossível realmente conhecer tais barulhos. Seu temor era, assim, de algo que não tinha visto ou sequer conhecia, e que apenas seria familiar anos mais tarde:

VOICE: [...] Before I had ever seen them, before I had heard them. (*Some wonder*) But I knew what they *were*... a thousand miles from the sea. Land-locked, never been, and yet the sea sounds [...] But it *couldn't* have been fog, not the sea-fog. Not way back *there*. It was the memory of it, to be seen and proved later. (p. 266)

Sua conclusão para o que seriam os barulhos amedrontadores, uma “memory of what we have not know” (p. 266), permitiu que ao episódio fossem aplicadas imagens que só seriam futuramente observadas: o que a amedrontava não eram gaivotas e boias náuticas, mas é como se fossem. A rememoração, em Albee, mais do que mera revisita a vivências ocorridas, não raro

baseia-se em índices subjetivos: para Julian, a ânsia por algo e o gozo obtido no ato de descrição já o contentam como uma memória real o faria; para a Voice, medo e fascínio interceptam-se e mesclam-se em dados que, a despeito de suas temporalidades distintas, constituem a lembrança de uma única realidade.

A narração sobre os gladiadores não apenas revela o fascínio erótico do irmão leigo pela violência e pela mistura de suor e sangue, como também evoca ideias de sacrifício e sujeição. Ora, dedicar-se inteiramente à servidão a uma causa é, afinal, sua ânsia mais substancial desde a juventude, conforme conta a Miss Alice:

I have longed... to be of **great service**. When I was young – and very prideful – I was filled with a self-importance that was... well disguised. That was the **active word**: I would **serve**! (*Clenches his fist*) I would serve, and damn anyone or anything that stood in my way. I would **shout my humility** from the roof and break whatever rules impeded my **headlong rush towards obedience**. (TA 65, p. 119)

A revelação não poderia ser mais antagônica: Julian almeja a um *grande* serviço, o que é, já de saída, contraditório às expectativas correntes de figuras religiosas, supostamente marcadas pela modéstia. A servidão, por sua vez, um ato de passividade, é caracterizada como um imperativo. Já a humildade é tida como tão intensa e valorosa, que poderia ser orgulhosamente exposta por gritos do alto de telhados. O caminho para a obediência, finalmente, se usualmente marcado pela mansidão e pela serenidade, é, para ele, uma corrida intempestiva. Faz todo sentido que o irmão leigo, aquele que obtém o gozo através do verbo, imaginasse a si mesmo como incapaz de submeter-se ao silêncio: “[...] had I joined the Trappist order, where silence is the law, I would have chattered about it endlessly” (TA 65, p. 119).

A ambição antitética de “be nothing” e de deixar “a memory – of work, of things done” (TA 65, p. 120) que Julian há tempos nutria é, quando deixa o sanatório, transmutada na servidão a Cardinal e, segundo suas instruções, na entrega aos comandos de Miss Alice. O irmão leigo facilmente realiza todas as ordens que lhe são dadas sem maiores questionamentos: vai até a mansão da senhorita para conhecer a benfeitora, tolera as provocações de Lawyer, muda-se para o castelo conforme o pedido de Miss Alice, e até mesmo une-se a ela em matrimônio. “You want to be... employed, do you not? Sacrificed, even?”, inquire a senhorita, ao que Julian responde de maneira veemente, “I have... I have dreamed of sacrifice.” (TA 65, p. 123).

Conquanto afirme desejar que os resultados de seu trabalho perdurem, mas que sua identidade seja esquecida - “I WISH TO SERVE AND... BE FORGOTTEN” (TA 65, p. 121) – a alegação é duvidosa. Conforme relembra Miss Alice, se um mártir é uma vítima, é também o causador da própria aflição:

The history of the Church shows half its saints were martyrs, martyred either for the Church, or by it. The chronology is jammed with death-seekers and hysterics: the bloodbath to immortality, Julian. Joan was only one of the suicides. (TA 65, p. 121)

Ao optar por ser martirizado em nome da defesa de sua fé, um sujeito o faz munido da percepção de ter sido, dentre todos os comuns, escolhido por Deus para a tarefa, que garantirá a salvação e a eternização de sua alma. Acreditar-se destinado ao martírio é julgar-se excepcional e eleito, enfim caminhar para a concretização é revoltar-se contra a irrevogável natureza da morte, aniquiladora de qualquer individualidade. De acordo com a visão fornecida por Lawyer, aparentada com a colocação de Miss Alice, a mortalidade é inescapável para todos os homens. O mártir é aquele, pois, que decide não aceitar a derrota para a morte, fazendo parecer, no último instante, terem prevalecido as suas vontades, e conferindo ao perecimento um significado que originalmente não lhe é próprio.

[...] Give me *any* person... a martyr, if you wish... a saint... He'll take what he gets for... what he wishes it to be. AH, it is what I have always wanted, he'll say, looking terror and betrayal straight in the eye. Why not: face the inevitable and call it what you have always wanted. How to come out on top, going under. (TA 65, p. 148)

“The... death of the saints... was always the beginning of their lives” (TA 65, p. 124), é a defesa de Julian. A morte, para o mártir, imortaliza sua excepcionalidade. Fosse um indivíduo comum, que expirasse de maneira banal, o perecimento simplesmente aniquilá-lo-ia. Ao doar-se para a Igreja, transforma-se em santo, lembrado e revitalizado a cada prece de um fiel; ao ser abatido, transmite a noção de ter *escolhido* morrer em nome de sua crença. Torna-se coerente, nesse sentido, que Julian, aquele que cobiça prestar importantíssimo serviço, tencione juntar-se aos mártires. E, conforme proposto em uma seção anterior do estudo, em tal manobra, o irmão

leigo assume o aspecto de uma vítima *noir*, aquela que é tanto a sofredora de um dano, quanto a facilitadora ou até mesmo a causadora de tal prejuízo.

“His [Julian’s] humility is the excuse for pride, his faith is the silence of doubt” (PAOLUCCI, 2000, p. 96). Anteriormente indignando-se contra “God created by men”, aqui, Julian comete exatamente o mesmo erro que tanto havia condenado: porque pretende servir, seu Deus assume as formas de uma divindade que pede a servidão; porque quer entregar-se, sua fé adquire o aspecto da doação. Se a incerteza acerca de suas vivências/alucinações tanto o consternava no período da estadia no hospício, ao deixar o local encontra-se convencido de que uma parcela delas “was inevitable, and a portion of that – even desirable” (TA 65, p. 64).

“[...] God has seen fit to let me be His instrument in this undertaking” (TA 65, p. 142), proclama Julian, em êxtase, logo após a cerimônia de matrimônio com Miss Alice, ocorrida em resposta a uma ordem de Cardinal, que imagina ser reflexo de determinações divinas. Outrora queixando-se do uso que os fiéis realizam de Deus, é curioso que, naquele instante, o irmão leigo declare com desenvoltura e convicção quais teriam sido as intenções Dele:

[...] Julian still dreams of sacrifice, of surrender to some wonderful ideal. He justifies his marriage as obedience to his religious superiors, but he is, in fact, perfectly willing to enter into it.
(PAOLUCCI, 2000, p. 93 - 96)

O movimento de Julian é análogo ao empreendido por Sebastian Venable, em *Suddenly Last Summer*, de Tennessee Williams. A peça, estreada na Off-Broadway em 1958, é apontada por Albee como “catalytic” (GUSSOW, 2001, p. 88) tanto em sua trajetória de espectador como em sua formação como dramaturgo. Nela, toda a ação concentra-se em torno de Sebastian, que embora jamais se apresente fisicamente, já que está morto, torna-se onipresente ao permear tanto os relatos de sua mãe, Mrs. Venable, e de sua prima, Catharine, quanto ao ter seu corpo evocado por suas antigas roupas, vestidas por George “from head to foot” (p. 124)³². Dessa maneira, o bizarro final de Sebastian – que, segundo defende Catharine e refuta veementemente Mrs. Venable, foi assassinado durante uma tarde enebriante em Cabeza del Lobo por um grupo de jovens nativos com quem havia se envolvido sexualmente, que o despedaça com latas cortantes,

³² WILLIAMS, Tennessee. *Plays: 1957 – 1980*. A edição reproduz a primeira versão da peça publicada. Posteriormente, na segunda impressão, o título seria revisado pelo dramaturgo, que removeria da primeira cena cerca de duas páginas do diálogo inicial de Mrs. Venable com o médico. Todas as referências à mesma edição serão incorporadas ao texto.

devorando-o em seguida – somente ocorre em um campo discursivo. Como aponta Andrew Sofer, “[...] ‘Sebastian’ is an absent signifier under which slide conflicting signifieds”; assim, o texto ergue, sem quaisquer conclusões definitivas, questões como “Is Sebastian the celibate poet dedicated to the purity of his sacred art described by his mother, or the sexual predator described by his cousin? Or both? Or neither?” (1995, p. 341).

Ainda que os contornos da sexualidade da personagem sejam turvos, sua personalidade, todavia, aparece envolta em índices de malícia e de desdém nos relatos de ambas as mulheres. A despeito de sua idealização inquebrantável e de suas opiniões sempre tão favoráveis a respeito de Sebastian, é Mrs. Venable quem revela não apenas o sadismo do filho, mas também seu conceito monstruoso do divino: o rapaz, buscando Deus, empreende uma viagem às ilhas Encantadas para testemunhar, fascinado, a corrida em direção ao mar das centenas de tartarugas saídas dos ovos, durante a qual frequentemente acabavam por ser devoradas por pássaros. Após observar o massacre, afirma, enfim, ter obtido “an equation of God”:

MRS. VENABLE: [...] my son was looking for God, I mean a clear image of him. He spent that whole blazing equatorial day in the crow’s-nest of a schooner watching this thing on the beach until it was too dark to see it, and when he came down the rigging he said, “Well, now I’ve seen Him!”, and he meant God... (p. 107)

Até mesmo o jardim de Sebastian, com cores violentas e vibrantes, formado por “[...] *massive tree-flowers that suggest organs of a body, torn out, still glistening with undried blood*” (p. 101), e repleto de espécies carnívoras, é uma materialização e uma celebração de sua concepção de um mundo visceral, regido por um Deus que atira tartarugas recém-nascidas a predadores, a quem ele próprio encarna ao alimentar as plantas com moscas e pequenos insetos. Nessa ótica, assim como Julian, que durante sua estadia no sanatório, produz referências divinas e chega até mesmo a pensar em si próprio como o Deus que concede um filho à Maria, a personagem williamsiana incorpora e transforma-se na imagem divina na qual crê. “Sebastian’s vision of evil is not an isolated act; it is the basis of his whole existence” (HURT, 1960, p. 397).

Se Julian, apaixonado por uma concepção de fé promovedora do sacrifício e da doação, entrega-se cegamente aos desígnios de Cardinal e de Miss Alice pensando agir guiado por Deus, que o teria transformado em Seu instrumento, Sebastian, de maneira similar, faz de sua participação no mundo uma ilustração de sua ideia divina. Seja na viagem às Encantadas, relatada

por Mrs. Venable, seja em seu jardim descrito pelas indicações cênicas do texto e mostrado no palco, ou mesmo nas narrativas de Catharine – as quais o reputam como um conquistador que usa a beleza da garota para atrair atenção sobre si, envolvendo-se, então, com homens que logo descarta -, o rapaz desdenha de tudo e de todos como o Deus impiedoso das ilhas. Nesse sentido, “[...] Sebastian contrives his own death much as he designed every aspect of his life” (SOFER, 1995, p. 344): almoçando em um restaurante luxuoso enquanto adolescentes famintos e banidos do lado de fora pedem pão, ignora-os deliberadamente. Segundo Catharine, tratavam-se não de meros estranhos, mas de tentativas de conquista ou de parceiros sexuais. Ainda conforme a versão da jovem, o episódio resultou em assassinato e canibalismo pelo bando, que teria, portanto, agido por vingança.

Torna-se possível, se o espectador/leitor apostar nas falas de Catharine como inteiramente confiáveis, malgrado seu ritmo desordenado, até mesmo defender que Sebastian desejou conscientemente tal fim, tendo se esforçado em transformar a si mesmo em uma oferenda à sua divindade maligna:

CATHARINE: [...] I tried to save him, Doctor.

DOCTOR: From what? Save him from what?

CATHARINE: Completing! – a sort of a! – *image!* – he had of himself as a sort of! – *sacrifice* to a! – *terrible* sort of a –

DOCTOR: - God?

CATHARINE: Yes, a – *cruel* one, Doctor! (p. 131)

São notáveis, assim, os paralelos entre a fé de Julian em um Deus que pede mártires, e sua consequente caminhada em direção ao martírio, e a crença de Sebastian em um Deus que espalha o horror, selada por seu horrendo assassinato e/ou autossacrifício. Ainda, tanto na obra de Albee quanto na peça williamsiana, a morte compreendida como uma celebração do divino é impregnada de tons sexuais: para Julian, a imagem dos mártires romanos é profundamente erótica, tal qual provavelmente a premissa da carnificina na praia, promovida por jovens por quem sentia desejo, excitava Sebastian.

Em tal panorama, ao simbolizar suas concepções na tarefa da servidão, o irmão leigo pouco difere de Lawyer, Butler e Miss Alice, que dão forma à fé por meio de Alice. As personagens apartam-se, porém, em seu conhecimento do caráter do objeto adorado: enquanto o

advogado, o mordomo e a senhorita sabem-se cultuando um mero símbolo, Julian, em via oposta, acredita ter encontrado a Verdade definitiva e o Deus autêntico. O apartamento de Julian do grupo tem o momento mais substancial após a oficialização do matrimônio, quando perambula solitário e desocupado pela mansão, ao contrário dos outros, que se recolhem em seus afazeres. “Where... I... I feel quite *lost* [...] I can’t imagine it’s usual for everyone to *disappear*” (TA 65, p. 131), revela a Butler. O isolamento é então ampliado na ocasião do brinde, quando todas as personagens se afastam fisicamente – “[...] *they will keep a distance, surrounding him, but more than at arm’s lenght* [...] *while this shift of attitude must be subtle, it must also be evident*” (TA 65, p. 151).

Atingido por Lawyer, não é surpresa que Julian, embora mortalmente ferido, principie uma série de indagações de aguda verborragia. Se a nova concepção de fé do irmão leigo havia sido construída basicamente a partir do êxtase e do frenesi verbais, seus questionamentos finais também se apresentam por meio da palavra.

Outrora, porém, o verbo servira para impulsionar a elaboração de uma crença tão artificial como quaisquer outras – talvez até mais falsa precisamente por se considerar certa de sua irrefutabilidade -, agora, diferentemente, será um mecanismo elucidador. Se até então Julian consagrara-se como mais um perpetuador de visões de “God the puppet”, finalmente logrará aproximar-se de “God the mover”.

CAPÍTULO 3

UM VISLUMBRE DE TRANSCENDÊNCIA

“[...] And the ragged rock in the restless waters,
Waves wash over it, fogs conceal it;
On a halcyon day it is merely a monument,
In navigable weather it is always a seamark
To lay a course by: but in the somber season
Or the sudden fury, is what it always was.”

(“The Dry Savages”, T. S. Eliot)

3.1: A aceitação dos mistérios

O monólogo final de Julian é repleto de irregularidades e mesclas. Nele, juntam-se e confundem-se o relato de sua primeira percepção da mortalidade com incorporações de trechos bíblicos, referências literárias e indagações de ordem pessoal, bem como são alternadas confissões angustiadas, súplicas lamuriosas e ordens estridentes. É também em tal instante que os símbolos relativos ao divino, até então representados na peça de maneira a evocar redução e limitação, passam a sugerir ampliação e crescimento.

Atingido pelo tiro disparado por Lawyer e sentindo-se enganado por um esquema que não poderia soar mais incompreensível, Julian principia seus questionamentos com um discurso emprestado: ao recitar trechos do Salmo 13 – “How long wilt thou forget me, O Lord? Forever? [...] How long wilt thou hide thy face from me?” (TA 65, p. 180) – coloca-se em posição semelhante àquela que confessou sentir ocupar quando da internação no sanatório, ou seja, desprovido de uma imagem clara de Deus. Outrora, as instabilidades em sua fé baseavam-se em sua recusa pessoal em criar e moldar um conceito antropomorfizado do divino de acordo com as suas capacidades e necessidades individuais. Agora, acreditando na tarefa de submissão a Cardinal e a Miss Alice como uma resposta aos desígnios do Deus autêntico, tem a nova fé abalada ao ver o desfecho tão inesperado e desfavorável de tal missão, julgando ter recebido a rejeição divina.

Em um primeiro momento, o estremecimento das crenças de Julian é sinalizado pela quietude e pelo recolhimento do mundo; já no instante de seu assassinato, quando confia no

típico Deus católico que santifica mártires, apresenta seu desnorteio através do empréstimo do texto da Bíblia. É contraditório, nesse sentido, que se esforçando para servir cegamente, rebele-se contra os resultados de sua doação. De certa maneira, sua ambição juvenil de “to be nothing, to be least. Most obedient, humblest” (TA 65, p. 120) foi cumprida: atingido no abdômen e entregue a uma morte comum, anônima e que beneficiará a Igreja, Julian deveria meramente aceitar e acolher o perecimento.

Na iminência de falecer, recua à infância, quando feriu a perna durante um passeio, distante de casa. Os pais encontravam-se fora e apenas o avô fazia-lhe companhia, porém, ausentara-se em um passeio com o cão. “I died once, when I was little” (TA 65, p. 186), relembra, descrevendo o pavor e a desolação de se perceber ferido, com dores, sem qualquer sinal de socorro. No relato, ao chamar o avô e queixar-se da perna fraturada, confunde-a com o abdômen baleado e termina por convocar também Lawyer, Butler, Miss Alice e/ou Cardinal e, finalmente, Deus:

Grandfather? Mousing? Come to me: Julian bleeds, leg torn, from short pants to shoe, bone, meat open to the sun; come to him. [...] Ahhhh. Will no one come? [...] (*Eyes on his leg*) Belly... not leg. Come, grandfather! Not leg, belly! [...] Grandfather? (*Cry of pain, then*) Oh... GOD! “I come to thee, in agony.” (*Cry to the void*) HELP... ME! (TA 65, p. 186)

Ao continuar desassistido, Julian pede que seu ferimento seja estancado e costurado tal qual a perna havia sido, novamente proporcionando o transpassamento e a fusão do passado com o presente ao comparar os pontos - ou a pele ferida, *skin* – seja da perna, seja do ventre, à costura de um odre de vinho (*wineskin*). O paralelo, de imediato baseado em relações de semelhança visual, contempla também uma imagem significativa para o cristianismo, e, por conseguinte, para o irmão leigo em sua formação como fiel católico, remetendo à parábola dos vinhos novos colocados em odres velhos, descrita nos evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas: “[...] No one puts new wine into old wineskins; otherwise, the wine will burst the skins, and the wine is lost, and so are the skins; but one puts new wine into fresh wineskins.” (Mark 2: 22), pontua Jesus Cristo.

Na Bíblia, a colocação é precedida pelo questionamento sobre o porquê dos fariseus e dos discípulos de João Batista jejuarem, ao contrário dos seguidores de Cristo, que naquele preciso instante encontram-se em um banquete, assim justificada: “The wedding guests cannot fast while

the bridegroom is with them, can they?” (Mark 2: 19). A noção do “bridegroom”, conquanto empregada de forma explícita somente em um contexto ulterior, aqui já se torna expressiva: longe da identificação com os apóstolos, que ceiam ao lado de seu profeta, Julian relembra as diversas tardes solitárias, deitado ao sol, quando esperava pela cicatrização de sua perna na companhia apenas do gato:

Stich it up like a wineskin! Hold the wine in. Stich it up. (*Sweet reminiscence*) And every day, put him in the sun, quarter over, for the stitched leg... to bake, in the healing sun. [...] Aching all the while, but good. The cat comes, sniffs it, won't stay. Finally... stays; lies in the bend, doubling it, purring, breathing, soaking in the sun, as the leg throbs... (TA 65, p. 186 – 187)

Em tal momento, delineia-se para o irmão leigo a compreensão de que seu desventurado fim poderia não ser exatamente fruto do abandono de “God the creator”, mas meramente o resultado da criação de uma concepção divina que terminou por não se sustentar. Recorrendo novamente aos trechos do Salmo 13 que apresentara anteriormente na forma de citações diretas e limpas, desta vez ressignifica a noção da face escondida de Deus, compondo sua fala com indagações no registro bíblico, mescladas a outros questionamentos pessoais, em linguagem coloquial. Se o texto cristão, no emprego inicial, ilustrava a fé de Julian, no segundo contexto, por sua vez, comentado de maneira irônica, passa a operar como uma observação crítica às concepções válidas até aquele instante: “How will I know thee, O Lord, when I am in thy sight? How will I know thee?’ By my *faith*. Ah, I see. (*Furious, shouting at the roof*) BY FAITH?” (TA 65, p. 187). Sendo nenhuma religiosidade a representação indefectível de Deus, como recorrer a noções de confirmação e de reconhecimento da figura divina?

“I DO NOT UNDERSTAND, O LORD, MY GOD, WHAT THOU WILT HAVE OF ME!” (TA 65, p. 187), desespera-se Julian. Se não compreende quais seriam os comandos finais de Deus, ou a Verdade, começa a entender, ao menos, que sua fé simbolizada no martírio foi apenas a fabricação de uma verdade individual. A intenção de Lawyer, Butler e Miss Alice de transmitir a Julian a lição de que um símbolo não é a ideia que representa está, aqui, quase captada pelo irmão leigo, que ainda não é capaz, porém, de aceitar a intransponibilidade dos mistérios divinos com a mesma tranquilidade do grupo. Sua exasperação ao ser abandonado em face da morte ecoa a angústia da imagem fornecida por Butler do pavor de uma criança presa em um armário escuro:

Like a little boy? When the closet door swings shut after him? Locking him in the dark?
[...] And it's always remote, an attic closet, where one should not have been, where no one can hear, and is not likely to come... for a very long time. [...] When you're locked in the attic, Julian, in the attic closet, in the dark, **do you care who comes?** (TA 65, p. 132, 139) [ênfases nossas]

No sótão, um local aonde pouco se vai e de onde quase não se escuta barulho, a possibilidade de jamais receber auxílio parece significativamente maior quando em comparação aos demais cômodos do espaço doméstico. Qualquer presença que interrompa a angústia é bem vinda, portanto, seja de alguém querido ou mesmo de um desconhecido. O mesmo é válido para a morte, a única certeza que Julian possui naquele instante. O que deseja é alguma forma de acolhimento e consolo, alguma companhia que atenuie sua fragilidade e seu desespero em face da aniquilação... Se manifestada sob a forma de Deus, dos integrantes do grupo ou de Alice, já pouco importa. “Is being afraid always the same – no matter the circumstances, the age?” (TA 65, p. 175), indaga Miss Alice, ao que o irmão leigo aponta a constância do “attic room”. A resposta ao medo é desatrelar-se do familiar e acatar a solução para o pavor em *qualquer* forma.

Nesse sentido, exasperando-se por desconhecer as motivações divinas, e incerto se o Deus do Salmo 13 o acolherá após seu perecimento, passa a chamar também Alice, um conceito absolutamente desconhecido, apresentado em sua fala por meio de interrogações: “ALICE?!”, “Alice?” (TA 65, p. 187). Todavia, embora um garotinho trancafiado no *closet* anseie por qualquer espécie de ajuda, é seguro afirmar que decerto obtém maior conforto imaginando o auxílio trazido pelos pais ou irmãos, ou seja, por figuras próximas e conhecidas. Julian, de maneira semelhante, a despeito de seus clamores a uma Alice que não compreende e ainda que receptivo ao desconhecido, continua a flertar com referências familiares. Resgatando da infância a fala do avô, que lhe pede os chinelos e o cachimbo antes de dormir, transforma-a, logo em seguida, em seu próprio discurso, que na mesma ocasião pedia biscoitos. Menciona, ainda, o vinho sacramental, emblemático da eucaristia católica. E, finalmente, emprega uma referência especialmente dúbia: “Raise high the roofbeam, for the bridegroom comes”³³ pode tanto ser uma

³³ O hino matrimonial de Sappho descreve a chegada de um noivo de grandiosidade divina, para quem os telhados devem até mesmo ser levantados: “Lift high the roofbeam,/ Hymenaeus,/lift high, you carpenters:/ Hymenaeus,/ the groom is coming, Ares’ equal,/ greater far than a mortal man.” (LP 111) (POWELL, 2007, p. 28). Na novela de Salinger, por sua vez, Boo Boo, a irmã da personagem Seymour Glass, deixa-lhe o fragmento de Sappho em uma

alusão ao fragmento de Sappho (século VII a.C.) ou ao título de J. D. Sallinger, *Raise High the Roof Beam, Carpenters* (1955).

Come bring me my slippers and my pipe, and push the dog into the room. Bring me my slippers, the sacramental wine, (*Little boy*) my cookie? (*Usual again*) ... come bring me my ease, come sit with me... and watch me as I die. **Alice? ALICE?! (To himself)** [...] Then come and talk; tell me how it goes, **Alice.** (*Laughs*) “Raise high the roofbeam, for the bridegroom comes.” Oh, what a priesthood is this! [...] **Alice?... God? SOMEONE?** (TA 65, p. 187 – 188) [ênfases nossas]

Nessa ótica, é quando a verborragia de Julian parece mais desordenada e caótica, de saída sugerindo até mesmo ser incoerente e incompreensível, que sua fé se organiza. Alice, de interrogações desesperadas, passa a uma interlocutora calmamente pontuada, logo sendo, enfim, equiparada a Deus, a “someone”, ou a uma ideia indistinta qualquer. Conforme Paolucci observa:

[...] God, for him, cannot cease to exist; but He exists as emptiness, the pumping out of all the positive attributes associated with the old belief. The necessity to believe is stronger than ever, but Julian comes to understand at last that his so-called faith was in a God created in his own image – not God the “mover”, but the creature of his spiritual needs. (2001, p. 97)

Na versão das *Collected Plays*, todas as lembranças do irmão leigo relativas à sua infância são removidas, resultando em um monólogo mais breve, regular e confortável para o ator

mensagem escrita com sabonete no espelho do banheiro, antes da ocasião do casamento do jovem. Seymour, porém, jamais comparece ao evento.

É sensato defender que a referência de Julian possivelmente baseia-se mais em Salinger que estritamente em Sappho, já que aparece em um contexto no qual relembra seu passado. A ação da peça não tem sua data especificada como a da factual criação de *Tiny Alice*, logo, o irmão leigo, como grande parte da juventude norte-americana do século XX, pode ter lido as obras de Salinger centradas na família Glass durante a sua adolescência. É, ainda, somente na novela que a frase ganha tons ambíguos: representa tanto a nobreza e a distinção de sua forma original nas linhas de Sappho, como adquire ares irônicos ao ser aplicada a Seymour, uma figura decadente, que não apenas não se assemelha em nada a um “Ares’ equal”, mas sequer “is coming”, pois, afinal, não aparece em seu próprio casamento. Os desejos de Boo Boo de um matrimônio feliz tornam-se, portanto, inúteis – e Seymour não encontra outras formas de felicidade, cometendo o suicídio anos mais tarde. Por fim, conforme outros títulos dedicados às jornadas dos irmãos Glass revelam, as concepções religiosas de Seymour eram híbridas, mesclando elementos do cristianismo com outros do zen budismo. Até mesmo o hino sáfico torna-se, aqui, polissêmico: os “carpenters”, se no contexto grego inicial são apenas trabalhadores, para a família Glass e para Julian não deixam de ecoar a vida humana e o trabalho como carpinteiro de Jesus Cristo.

Nesse sentido, sendo este o momento em que Julian abandona a ânsia por um martírio glorioso e principia a aceitação de um Deus misterioso graças a ajustes promovidos por sua verborragia, é mais coerente que em sua fala seja apresentado um conteúdo no qual a noção de grandiloquência seja sufocada pela banalidade melancólica de um mero jovem suburbano, dono de uma fé multifacetada.

no momento da encenação, mais facilmente compreensível pelos espectadores/leitores, porém, precisamente por apresentar menor variedade de sentidos e um amálgama linguístico menos variado, também mais pobre. Permanece, no entanto, a intertextualidade com os textos de Sappho/ de Salinger.

Conforme as falas do irmão leigo são assentadas, as luzes no interior da miniatura acendem-se e gradativamente extinguem-se, procedidas por barulhos de uma batida de coração e ruídos de respiração. Na versão de 2001 do texto, Miss Alice, que não deixara a mansão juntamente com Lawyer e Butler, parte em tal instante, como se, segundo defendemos anteriormente, ao detectar a manifestação divina no objeto não julgasse mais necessário seu papel de substituta, concluindo que Julian não ficaria abandonado:

[...] the model, where the chapel light shines [...] Suddenly the light in the chapel in the model goes out [...] We begin to hear it now, faintly at first, slowly growing, so faintly at first it is subliminal: the heartbeat... thump thump... thump thump... And the breathing... the intake taking one thump-thump, the exhaling the next... (TA 65, p. 188)

[...] the model, where the chapel light shines [...] Suddenly the light in the chapel in the model goes out. MISS ALICE turns, leaves [...] We begin to hear it now, faintly at first... (TA 01, p. 546)

É interessante destacar que no modelo/réplica, a luz surge e principia sua expansão a partir do ambiente da capela, ou seja, precisamente o equivalente ao local onde a prática religiosa é institucionalizada, organizada e simbolizada. Nesse sentido, a vasta sombra a penetrar o palco – que em sua escuridão não é ausência, mas é, ao contrário, a manifestação de uma presença: “*it is the shadow of a great presence*” (TA 65, p. 189) – parece funcionar como a difusão do que outrora estava enclausurado no interior da miniatura. Se a divindade a quem o irmão leigo foi entregue por Lawyer, Butler e Miss Alice era concebida como limitada a infinitos castelos cada vez mais diminutos, o que o Julian finalmente encontra parece livre de qualquer confinamento e se estende por toda a sua volta.

Para Leighton M. Ballew, a presença nada mais seria do que um último engano de Julian, apenas outro produto de sua imaginação: “It is evident that ‘the shadow of a great presence’ disappears with the death of Julian” (1966, p. 297), sustenta. A hipótese apresenta-se em

concordância com uma das possíveis explicações fornecidas por Albee para o final do terceiro ato quando de uma conferência oferecida no Billy Rose Theatre, semanas após a estreia de *Tiny Alice*:

He [Julian] is left with pure abstraction – whatever it be called: God, or Alice – and in the end, according to your faith, one of two things happen: either the abstraction... is proved real, or the dying man, in the last necessary effort of self-delusion creates and believes in what he knows does not exist. (GUSSOW, 2001, p. 214)

Uma atenção maior ao texto, todavia, indica que os barulhos apenas desaparecem após a morte de Julian, tal como a sombra, que o envolve completamente depois de seu perecimento, alastrando-se pela totalidade do palco:

(Sounds continue. JULIAN dies, head bows, body relaxes some, arms stay wide in the crucifixion. Sounds continue thusly: thrice after the death... thump thump thump thump thump thump. Absolute silence for two beats. The lights on JULIAN fade slowly to black. Only then, when all is black, does the curtain slowly fall) (TA 65, p. 190)

Ainda que proponha duas possibilidades interpretativas em sua sinopse elaborada quando *Tiny Alice* já se encontrava na Broadway, Albee, originalmente, em notas soltas presentes nos manuscritos da peça, apostava em somente uma via: a de que Julian efetivamente encontrava uma presença de ordem divina. A “enormous” Alice e a “great shadow” contrapõem-se, assim, diretamente à “tiny” Alice do título.

[...] He begin [sic] to hear a heavy breathing, see one or two lights moving, going on and off in the model. The breathing is slow and enormous, filling the theatre. A great shadow begins to fall across the stage, the true Alice, enormous, transferable. Julian dies, accepting the existence [sic], accepting his crucifixion [sic]. (*Tiny Alice*'s scripts)

Somente ao escancarar e assumir a sua perplexidade Julian pode encontrar o divino. O discurso, até então um monólogo, transforma-se, aqui, em uma espécie de diálogo. A enorme presença surge não para redarguir verbalmente, mas para responder ao clamor mais desesperado

do irmão leigo, o acolhimento no instante da morte, provando-se, assim, uma interlocutora das mais benéficas e exitosas, malgrado seu silêncio.

Receptivo ao desconhecido, ao dar prosseguimento à verborragia composta por diversas vozes e significações variadas, Julian deixa patentes, no entanto, igual e contraditoriamente, tanto a compreensão do ensinamento de que Deus não pode ser representado por símbolos de forma adequada, quanto um resvalo final no vício da familiaridade. Embora compreendendo que a essência divina somente pode ser uma abstração inapreensível, insiste em pedir, uma última vez, que o inefável se faça visível:

Is that the humor? THE ABSTRACT? ... REAL? THE REST? ... FALSE? [...] SHOW THYSELF! I DEMAND THEE! (*JULIAN crawls back toward the model; faces it, back to the audience, addresses it*) SHOW THYSELF! FOR THEE I HAVE GAMBLERD... MY SOUL? I DEMAND THY PRESENCE. ALICE! (TA 65, p. 188 – 189)

A despeito da inadequação de tal clamor, o restante das falas simultaneamente representa e realiza a aniquilação definitiva da ânsia de outrora por desvendar “God the creator”. O discurso bíblico, se já trincado em suas outras citações, termina por finalmente se despedaçar: ecoando o que Jesus Cristo teria proferido do alto da cruz - “And about three o’clock Jesus cried with a loud voice, ‘Eli, Eli, lema sabachthani?’ that is, ‘My God, my God, why have you forsaken me?’” (Matthew 27:46) -, e apoiando-se contra a miniatura em uma postura de crucificação, Julian equipara-se à figura de Cristo, imediatamente apartando-se dela ao se dirigir não apenas ao Deus cristão, mas também à desconhecida Alice.

A próxima referência, não obstante aludir a noções caras ao catolicismo, inverte suas polaridades básicas: em seu “Cantico Espiritual”³⁴ (1578), San Juan de la Cruz descreve a

³⁴ O discurso de Julian não se relaciona às linhas de San Juan de la Cruz apenas devido à equiparação que a personagem faz de si mesma à Esposa abandonada por seu amante, mas também pela sensualidade. Nos versos espanhóis, permeados de diversas sugestões eróticas, interessa-nos especialmente a presença do cervo: Domingo Ynduráin (2006) destaca a constância da figura do veado na literatura ocidental ao longo dos séculos como atrelada ao erotismo e ao amor, podendo representar tanto o feminino – em tal caso, frequentemente o animal aparece ferido ou atingido por um caçador, o homem – quanto o masculino – nesses contextos, empregado de maneira direta, abundando em potência e força. É atípico, assim, que nas primeiras linhas do “Cantico Espiritual”, a Esposa revele a sensação de ter sido atacada por um cervo, que logo foge - “¿Adónde te escondiste,/ Amado, y me dexaste con gemido?/ Como el ciervo huyste/ aviéndome herido;/ sali tras ti clamando y eras ido.” (p. 249) -, pois, nos empregos de simbologia sensual, “lo que [...] no ocurre nunca es que sea el ciervo quien hiera” (p. 37), nota Ynduráin. Nos versos, o amado jamais é explicitamente equiparado a um cervo que machuca, embora sua partida repentina seja *como* a de um veado que fere. A sobreposição de diferentes imagens, ou seja, da mulher que se descreve como ferida

apaixonada súplica da alma humana mortal, a “Esposa”/ “bride”, pelo retorno de seu amado, Jesus Cristo, o “Esposo” / “bridegroom”, concluída com o reencontro e a união eterna dos amantes. Na qualificação como um “bridegroom”, o irmão leigo não está, contudo, agora comparando-se a Cristo, mas vendo-o fora de si e, portanto, tal qual a Esposa, empenhando-se para ir ao encontro Dele, que, no texto albeano, transforma-se também em uma reunião com Alice, a instância misteriosa:

[...] Alice? ALICE? MY GOD, WHY HAST THOU FORSAKEN ME? [...] The bridegroom waits for thee, my Alice... is thine. O Lord, my God, I have awaited thee, have served thee in thy... ALICE? (TA 65, p. 190)

A sugestão de Irene Worth de que *Tiny Alice* “urges us to stop using religion as an armor to protect ourselves from the abstraction which is God” (BIGSBY, 1984, p. 286) é perfeitamente válida para a conclusão da peça. Ao embeber suas linhas em herança católica, o dramaturgo subtrai de tais índices as suas significações e implicações litúrgicas, fazendo com que, no estágio derradeiro da agonia de Julian, não se refiram mais ao Deus celebrado pela cristandade em termos estritos, mas sejam direcionadas a um conceito de nenhuma assimilação imediata, tão remoto e insólito, que funciona como uma espécie de abstração.

Consciente dos sons ensurdecadores de batidas de coração e de respiração, bem como da enorme sombra que o abraça, o irmão leigo consolida mais outra nova fé, finalmente carente de certezas absolutas, com uma operação linguística: falando para Alice, de súbito funde e alterna indistintamente os substantivos God e Alice, anunciando aceitar a vontade de quaisquer das entidades. A sentença “God, Alice... I accept thy will.” (TA 65, p. 190) sela seu último respiro.

3.2: *Falseamentos e aclarações*

Encerrada com uma imagem saída de um elemento cênico puramente alegórico – sendo que, no decorrer de toda a ação, processos de simbolização são avaliados com suspeita -, *Tiny*

não por um caçador, segundo a tradição da imagem poética, mas por um cervo (que também ela própria aparentaria ser), instaura uma aura de reverberações e ambiguidades semelhantes à que envolve os fetiches de Julian, segundo os quais é simultaneamente tanto o sujeito passivo quanto ativo do sexo. Em suas fantasias, afinal, é penetrado pelo gladiador e seu leão na arena romana, e também quem penetra a paciente do sanatório, de gemidos leoninos.

Alice pode sugerir uma experiência incongruente. Ao final das anotações soltas nos manuscritos, nas quais revelava que Julian encontra “the true Alice, enourmous”, Albee concluía: “Please don’t ask me here to go into the psychological justifications or philosophical fine points. It will all be clear”. Ao analisar a obra, Bigsby comenta a observação do dramaturgo: “It was a hopeful thought. Whatever else it may have been neither actors nor critics ever found it clear” (1984, p. 281). O estudioso a qualifica, pois, exatamente como contraditória, descrevendo a perplexidade das críticas jornalísticas e acadêmicas como esperada e compreensível:

A warning against the personification of the abstraction, it nonetheless adopts precisely this process as its central strategy. An indictment of semantic and moral evasion, it employs a prose style which is itself oblique... (*ibid.*, p. 286)

Tiny Alice, todavia, não é contrária à personificação da abstração, já que é mesmo atestável que tal é a forma como a argumentação albeeana é apresentada, assim como é a natureza da decisão de Lawyer, Butler e Miss Alice, contentes com Alice. A objeção, na realidade, é à equiparação da personificação da abstração - aqui, especialmente a ideia do divino - à Verdade. Assim, desenrolada a partir de metáforas e sugestões, o faz para expor a carga tanto danosa quanto positiva dos processos de representação.

Bigsby alega ainda, que, na peça, a linguagem verbal aparece como um instrumento deturpador da realidade, servindo como matéria-prima produtora e perpetuadora de ilusões. Nesse sentido, para uma aproximação autêntica de qualquer veracidade, a reflexão religiosa apenas deve se relacionar com o campo linguístico de maneira débil. Lawyer, Butler e Miss Alice meramente circulariam ao redor do verbo indiretamente por meio de simbolismos, preferindo, todavia, se possível fosse, sequer recorrer à palavra, tão ludibriadora:

[...] In *Tiny Alice*, as in *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* and *The Zoo Story*, reality exists at the moment when language stops; **language, indeed, is seen in some ways as the pressure which prevents an implosion of the real.** [...] As Albee has said, **language ‘is imprecise, but if you ask people to pay more attention to it, it helps. Language is both the disguise and the nakedness,** written and spoken language. There is a body language and that which is not said – that is part of the language – but we communicate and fail to communicate basically by language’. And yet, in *Tiny Alice* it is the inadequacy of that language which leads the conspirators to

communicate so obliquely, to fall back on images, symbols, surrogates and parables. The mystery of religion begins where language ends... (*ibid.*, p. 282) [ênfases nossas]

Conquanto o grupo não tome Alice ou quaisquer instrumentos alegóricos como os perfeitos equivalentes da Verdade, concebe as imagens e referências simbólicas de sua preferência como meios eficientes para a criação e o estabelecimento de uma verdade coerente para aquela lógica particular, naquele determinado momento. A interpretação do teórico equivoca-se, pois, ao sugerir que Lawyer, Butler e Miss Alice tomam sua crença como um conhecimento indefectível e supremo que desejam transmitir a Julian, tropeçando ao fazê-lo, porém, devido à apresentação restrita e imprecisa do ensinamento, ou seja, representado e veiculado pela linguagem verbal. A manobra das personagens é de ordem distinta: desejam, sim, explicar ao irmão leigo sobre sua fé, reconhecida como funcional para *elas*, mas não como o sinônimo do Deus final. Sobre certezas universais, é necessário manter em mente a frase de Lawyer: “But we do not know. Anything.” (TA 65, p. 160).

Dessa forma, não existindo a consideração de somente uma religiosidade como válida, não há, por conseguinte, a noção da linguagem verbal como total e irremediavelmente inadequada para a avaliação religiosa. A despeito de suas incoerências, imprecisões e insuficiências, a palavra é, ainda assim, capaz de comandar debates dos mais elucidadores: o emprego de ilustrações, substituições e parábolas compreendido por Bigsby como uma manobra simplesmente cambaleante é, malgrado um recurso limitado, também válido e significativamente produtivo.

Em face da declaração de Albee sobre a linguagem verbal como “both the disguise and the nakedness”, o crítico parece ter se atentado somente à face dissimuladora do verbo. Para as duas principais antecessoras de *Tiny Alice*, *The Zoo Story* e *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, Bigsby propõe a presença de um movimento orientado para o real, contrário à direção da palavra:

[...] the process of both *The Zoo Story* and *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* is a slow retreat from language – a suggestion that truth is pre-linguistic, that speech is designed less to communicate than to give access to power or to articulate the need to deceive (the self and others)... (*ibid.*, p. 268)

De acordo com a teoria, Jerry falha em sua tentativa de comunicação e comunhão com Peter não apenas ao ter que recorrer a uma linguagem oblíqua – ou seja, a parábola do cão –, mas ao desembocar em um combate corporal. Ora, se a conversa direta não surte efeitos, é principalmente devido à falta de receptividade e à baixa aptidão discursiva de Peter³⁵. Já a anedota é, em medidas proporcionais, tanto a palavra disfarçada ao não apresentar um conteúdo que deve ser compreendido em sua forma literal e imediata, quanto uma espécie de nudez: a alegoria do desespero de Jerry ao perceber que o cachorro tornara-se indiferente a ele é mais poderosa e comovente que qualquer declaração clara e direta que realizasse acerca de sua carência afetiva. O relato simbólico escancara a inadequação da linguagem verbal para a descrição de determinadas situações: o isolamento, para Jerry, era tão atormentador, que nenhum quadro verbal cristalino poderia explicá-lo com exatidão, restando, assim, somente a opacidade da sugestão, da comparação e da metáfora... Que se não produzem uma qualificação precisa e plena, geram um relato inegavelmente expressivo e tocante.

Por fim, conforme mostramos anteriormente, o embate físico é indissociável de toda a armação prévia, que se dá por meio da palavra. Nesse sentido, o que Bisgby qualifica como uma peça que apresenta “an acknowledgement of the fragility of language” (*ibid.*, p. 259), termina, ao contrário, com o triunfo da linguagem verbal: Jerry, agonizando, evidencia seu sucesso ao agradecer a Peter pela resposta à sua ânsia por contato – “Peter?... Peter... thank you. I came unto you (*He laughs, so faintly*) and you have comforted me. Dear Peter.” (p. 48)³⁶.

Who's Afraid of Virginia Woolf?, por sua vez, sugere, em uma primeira análise, um recuo evidente da linguagem: Martha e George, que ao longo de toda a ação altercam-se mutuamente e com os convidados, Honey e Nick, ostentando suas articulações verbais e empregando a destreza linguística em jogos de afirmação de poder e de humilhação, culminam em períodos breves, poucos monossílabos, pausas e, por fim, no silêncio. A interpretação do estudioso de Martha e

³⁵ Jerry provavelmente se aproxima de Peter ao notar que o homem está ocupado, lendo, inferindo, consequentemente, ter encontrado um interlocutor que mantém uma relação mais criteriosa com o campo verbal. Peter, entretanto, mostra ter domínio e compreensão superficiais da palavra, a despeito de seu trabalho como editor de apostilas. É fundamental, nessa ótica, relembrar o momento quando Jerry conta ter “two picture frames, both empty” (p. 23) e recebe uma resposta confusa de Peter, que não entende a referência como uma alusão à solidão.

³⁶ No texto de *The Zoo Story*, as falas finais de Jerry são mais longas: a personagem refere-se à história do zoológico – que, embora não contada a Peter de maneira direta, é realizada no desenrolar da interação –, assume ter planejado sua própria morte, e anuncia que o caso certamente aparecerá nos telejornais daquela noite. Já em *At Home at the Zoo*, a parte final de seu monólogo é encurtada e restam apenas os agradecimentos a Peter. A alteração fatalmente remete às mudanças realizadas no último ato de *Tiny Alice*: tratam-se, enfim, de duas personagens que, agonizando, falam mais do que seus estados físicos permitiriam. É significativo, em todo caso, que Albee tenha inicialmente planejado verborragias em instantes de iminência da morte.

George como habitantes de uma cidade feita de palavras, onde, “in recoil from reality, they labouriously construct an alternative world, lovingly elaborating their illusions in an apparently concrete language” (*ibid.*, p. 267), é acertada. De fato, o casal transforma e reconstrói a realidade segundo seus desejos a partir de uma argamassa verbal, manobra especialmente evidenciada em seu filho, que embora perfeitamente crível – com detalhes contados em minúcias, como até mesmo os *banana boats* feitos de frutas que Martha lhe preparava durante a infância -, é eventualmente revelado como gerado e desenvolvido através da linguagem.

Idealizado e criado até a maioridade por meio do manejo da palavra, é, assim, destruído e morto também por uma série de golpes verbais desferidos por George. Em uma referência a *A Streetcar Named Desire*³⁷, inicia o processo de aniquilação ao trazer bocas-de-leão, anunciando “Flores; flores para los muertos. Flores.” (p. 195)³⁸. Em seguida, enquanto Martha conta sobre a infância do filho a Honey e Nick, principia a recitação de trechos do ritual litúrgico católico para os mortos, a *Missa defunctorium*, sobrepondo e intercalando o réquiem ao discurso da esposa. Finalmente, reelabora a história de um rapaz que, embriagado de “bergin”, colide o carro contra uma árvore – tal narração, em instantes anteriores da ação, era concluída com a morte do outro ocupante do veículo, o pai do garoto, sendo, sem qualquer comprovação final, tanto um dado do passado de George quanto um simples elemento ficcional de uma novela que estaria escrevendo -, e revela o desenlace como fatal para o jovem motorista.

Alegando o recebimento de um telegrama cujo conteúdo anunciava o falecimento do filho, George mata-o com poucos períodos e sentenças, que longe de ilustrarem um ato instantâneo e banal, indicam a cautela com a qual a execução é realizada. Assim como Jerry e suas diversas técnicas para o estabelecimento de contato com Peter, George percebe que um comunicado abrupto e imediato não surtiria efeito em Martha. E, novamente tal como a personagem de *The Zoo Story*, a despeito de suas boas intenções, emprega um método cruel: as frases espaçadas e permeadas por hesitações e silêncios criam um clima de tensão no qual a informação realmente relevante e legitimadora da morte do garoto é adiada de forma intencional,

³⁷ Na peça de Tennessee Williams, de 1947, a frase é dita por uma vendedora de flores enquanto Blanche DuBois confessa ter tentado, sem êxito, atenuar a frustração pela ruína de seu casamento buscando a atenção de outros homens. A fala é alternada às lembranças do período em que habitava um local que, a despeito da grande presença de viúvas, era repleto de negações da morte. George, um leitor confesso e consciente da adequação da referência literária para um momento em que ilusões estão sendo destruídas, certamente cita Williams propositalmente.

³⁸ ALBEE, Edward. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* New York: Giant Cardinal, 1963. Todas as referências à mesma edição serão diretamente incorporadas ao texto.

apenas sendo dita após os gritos e o choro de Martha. Então, é selada com uma simples onomatopeia:

GEORGE: Martha... (*Long pause*)... our son is... dead. (*Silence*) He was... killed... late in the afternoon... (*Silence*) (*A tiny chuckle*) on a country road, with his learner's permit in his pocket, he swerved, to avoid a porcupine, and drove straight into a...

MARTHA (*Rigid fury*): YOU... CAN'T... DO... THAT!

GEORGE: ... large tree.

MARTHA: YOU CANNOT DO THAT!

[...]

GEORGE: Now listen, Martha; listen carefully. We got a telegram; there was a car accident, and **he's dead. POUF! Just like that!** Now, how do you like it?" (p. 231 - 233) [ênfases nossas]

A atividade verbal do casal, até então tão intensa, decai de maneira drástica, e, em sua última cena, Martha e George encontram-se quase mudos.

Aqui, se escapismos e fantasias passam de mecanismos consoladores a engodos perigosos, assim como a fertilidade verbal é soterrada por uma linguagem esvaziada de sentido que desemboca no silêncio, é imperativo reconhecer que a peça não se organiza exatamente nem como um ataque à ilusão, nem tampouco como uma sugestão de que "truth is pre-linguistic", segundo Bigsby supõe. A recomendação trazida pela obra é de outro fundo: o filho imaginário de George e Martha, enquanto reconhecido pelo casal como um produto ficcional confortador, é aceitável; porém, quando deixa de ser assumidamente inventado e passa a operar como se de fato existisse, necessita ser destruído. Nesse âmbito, suficiente para lhe trazer à vida, a palavra poderá também extingui-lo.

Conhecido apenas por Martha e George, o garoto existia exclusivamente no interior da lógica do casal, que admitia seu caráter fantasioso ao mantê-lo em segredo: anunciar o nascimento do filho era tê-lo concebido e gestado; falar sobre ele, repetidamente inventá-lo; relatar episódios de sua vida, caracterizá-lo e dar-lhe substância como uma voz narrativa faz com suas personagens. Quando Martha conta a alguém de fora do contexto restrito sobre a vinda do garoto para casa em decorrência da comemoração de sua maioridade, a ficção particular transforma-se em uma ameaça. Durante uma conversa de toalete, ao tornar o filho público para Honey, a quem acabara de conhecer, Martha implicitamente revela acreditar tanto na existência

do menino, que pode até mesmo mencioná-lo em uma interação das mais triviais. “That Honey, an outsider, suddenly possesses knowledge of their son certifies the enormity of their illusion” (1987, p. 68), pontua Matthew C. Roudané sobre uma ilusão que cessa de funcionar como um conforto privado para se organizar como um dado real.

Mais do que alguém que conta uma mentira para a visitante, Martha é, naquele instante, aquela incapaz de assumir para si mesma o filho como imaginário, deixando, assim, de controlar e manipular a realidade em seu favor, e tornando-se uma triste vítima da confusão diante de falseamentos. Conforme George revela, ambos respeitavam uma rígida regra segundo a qual o garoto jamais deveria ser mencionado a qualquer pessoa, assegurando ao casal uma pequena brincadeira interna capaz de reverter suas esterilidades fisiológicas. A norma garantia, ainda, que existindo estritamente no interior do discurso privado daqueles que o conceberam a partir de suas articulações linguísticas, sua condição ficcional permanecesse sempre evidente. Ao desrespeitar o acordo, Martha dá substância factual a um menino inteiramente feito de palavras, acreditando na existência efetiva de um devaneio, o que remete a um desvio cometido por mentes insanas:

GEORGE: [...] you’ve moved bag and baggage into your own fantasy world now, and you’ve started playing variations on your own distortions [...] Actually, I’m rather worried about you. About your mind. (p. 155 – 156)

O verbo, uma vez sendo aquele que falseava, é reempregado por George para reestabelecer o senso de realidade do casal: “George arranges fiction to reorder reality” (ROUDANÉ, 1987, p. 80) citando Williams, entoando um réquiem e inventando o conteúdo funesto de um telegrama à medida em que o descreve e narra. É também especialmente significativo que todo o processo de destruição do filho imaginário dê-se diante de Nick e Honey, ou seja, na coletividade, onde o que é dito deixa de ser apenas da posse de George e Martha. A menção do menino em público escancara sua falsidade; já a negação, também diante de testemunhas externas, autentica e valida seu aniquilamento.

Ao final da ação, o silêncio das personagens pode ser compreendido não como o único estado no qual é possível existirem sem mentiras ou engodos, mas como uma exaustão repleta de possibilidades: conscientes dos perigos da equiparação de ilusões à realidade e desprovidos do escapismo que sustentava o matrimônio, Martha e George deverão, ao menos inicialmente, olhar

para si mesmos e para o outro em estado de coxeadura. E, se em um momento futuro optarem por adotar novas muletas reconfortantes, possivelmente não se esquecerão de jamais as confundirem com as próprias pernas. “Albee provides no promise that their marriage will be redeemed, that the illusion is inexorably shattered. But he does present the very real possibility for a truthful, loving renaissance...” (*ibid.*, p. 82). Assim como Jerry e Peter finalmente se ligam e se confortam a partir da morte, Martha e George botam um fim às suas provocações e desentendimentos após um massacre, alcançando “*a hint of communion*” (p. 238).

The Zoo Story e *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* conferem à linguagem verbal, cada qual à sua maneira, ares de restrição, inadequação, artificialidade e engano. Conforme Albee pontua, a palavra é, afinal, “imprecise, but if you ask people to pay more attention to it, it helps”. Assim, é essencial reconhecer o poder conferido aos indivíduos a partir da manipulação linguística como profundamente capcioso: o caráter inexato da palavra produz tanto deturpações e aberrações quanto reflexões elucidadoras, bem como seu tratamento criativo proporciona, em mesmas medidas, mentiras e exposições francas.

É emblemática a impressão do dramaturgo sobre *The Iceman Cometh*, peça de relevância ímpar na dramaturgia norte-americana do século XX, e, segundo revela, uma de suas possíveis maiores inspirações para a carreira no teatro. Nela, em meio a uma série de personagens decadentes, encontra-se Hickey, um alcoólatra incurável, que, em uma noite, assassina a esposa adormecida devido à sua esperança inabalável de que logo deixaria a rotina de devassidão. Qualificando o crime como um ato de amor baseado na tentativa de poupar a mulher de futuras frustrações, Hickey eventualmente deixa escapar o repúdio pela expectativa insensata da companheira – “Well, you know what you can do with your pipe dream now, you damned bitch!” (1988, p. 700) – rapidamente, contudo, negando o desabafo e refugiando-se em justificativas débeis de compaixão.

O texto o’neilliano defende que a deposição de “pipe dreams”, ou seja, de ilusões consoladoras, conduziria os sujeitos a tamanha devastação emocional, que seria mais adequado confiar plenamente em fantasias. A totalidade da obra de Albee, em via oposta, instaura ações nas quais Hickeys são forçados a assumir, sem chances de anulação, que, sim, desejaram matar a esposa dona de um otimismo tolo. O dramaturgo afirmaria em entrevista a Bruce J. Mann, em 1999:

I've said often and I'm convinced of it: one of the things that may have put the idea of being a playwright in my head was seeing the world premiere of *The Iceman Cometh* in 1947, where O'Neill postulates that you must have "pipe dreams", falsity, in order to survive [...] It's okay to have false illusions as long as you know they are false... (2003, p. 131)

Em tal âmbito, diferentemente do que a argumentação de Bigsby apresenta, não há nada de "suspect and profoundly ambiguous" (1984, p. 268) na articulação literária de Albee, pois o autor aborda a palavra com desconfiança justamente para explorar ao máximo suas capacidades. Em *Tiny Alice*, é, portanto, conforme expõe verbalmente o desnordeio causado por diversas ilusões criadas a partir do verbo, que Julian conclui ter sucumbido a uma série de enganos – perigosos, pois, devido à aparência de veemente veracidade - e chega o mais próximo possível da Verdade que tanto almejou ao longo de toda a vida.

Ao final, a personagem não encontra uma certeza incontestável; todavia, permitindo-se ser mergulhada na imprecisão e na indeterminação, cessa de igualar suas verdades, desejos e fantasias individuais a noções de infalibilidade, universalidade e supremacia. É na verborragia irrefreável, de sintaxe desarticulada e caótica, que a fé de Julian finalmente se ajusta. É, ainda, em frases inconcluídas, subitamente interrompidas e então retomadas sem contextualização prévia, com emprego simultâneo de diferentes indicadores temporais e de alternâncias pronominais aparentemente incoerentes, e em ideias entrecortadas e interpenetráveis, que o irmão leigo conclui não haver nada mais mentiroso que a alegação humana - transmitida por um sistema tão irregular e franzino, a palavra, e abraçada por instituições religiosas igualmente limitadas - do domínio de uma Verdade de natureza radicalmente imiscível à substância dos homens.

A constituição paradoxal da argumentação albeana deliberadamente reveste-se de contradições para espelhar a irrealização da ânsia do entendimento pleno do divino e do inefável. O ato da nomeação revela um quadro no qual o homem usurpa da figura de Deus a Sua essência de criador máximo, já que aquele que nomeia porta-se feito o idealizador da matéria nomeada, assim como quem pronuncia um nome manipula e exerce controle sobre o que foi nomeado. O humano, pois, cria o divino, não o contrário. Em tal perspectiva, ao elaborar autorreferencialidades e intertextualidades que se questionam e se ressignificam, a peça aborda o imaterial da melhor maneira possível.

Revela-se fundamental, nesse sentido, que a agonia de Julian seja encenada e arrastada por longos minutos. Fascinado pelo uso que Williams, em *Suddenly Last Summer*, faz do

monólogo (GUSSOW, 2001, p. 89), Albee empreende sua própria exploração do recurso dramático em *Tiny Alice*, permanecendo o monólogo final de Julian o mais denso e extenso em todo o seu cânone³⁹, mesmo após as alterações que o encurtaram, em 2001.

Na peça williamsiana, não existem maiores informações acerca da morte sacrificial de Sebastian, apontada como um reflexo de suas concepções religiosas, além do que revela uma Catharine sob o efeito de uma injeção que induziria ao testemunho autêntico. Conquanto o efeito da droga seja proporcionar que a jovem, completamente passiva, revele “the absolutely true story” (p. 134), e sua participação tome o palco – “[...] *the light concentrates on Catharine, the other figures sink into shadow.*” (p. 140) -, restam não divulgados, sob uma perspectiva exterior e objetiva, os eventos da tarde de verão, permanecendo inconclusas as motivações de Sebastian⁴⁰. Há que se reconhecer que Catharine já tinha a sanidade comprometida; é possível questionar a eficiência da substância injetada; é válido, por fim, até mesmo ponderar se Catharine de fato conhecia e compreendia Sebastian tão bem quanto pensava e alegava. O desfecho do testemunho da jovem é selado pela observação perplexa do médico, nada mais que uma sugestão repleta de índices vagos, que reconhece possibilidades, não fatos: “**I think we ought at least to consider the possibility** that the girl’s story **could** be true...” (p. 148) [ênfases nossas].

Se, em Williams, as concepções religiosas de Sebastian são relevantes a ponto de cercarem toda a circunstância de sua morte, as características de sua fé, todavia, são embebidas em indefinições ao longo dos diálogos de personagens alheios às suas crenças e ao seu comportamento. Mais importantes do que o que de fato transcorreu “suddenly, last summer” são

³⁹ Conquanto *The Man Who Had Three Arms* funcione como uma espécie de monólogo, baseando-se na exposição que Himself faz de sua história de celebridade e declínio, sua fala é constantemente interrompida, complementada, comentada e ilustrada no decorrer da ação pelas personagens Man e Woman, que ora são os mediadores de sua palestra, ora encenam e personificam os episódios e sujeitos relatados. Em via semelhante, a despeito do segundo ato de *Three Tall Women* efetivamente trazer apenas uma personagem – a velha senhora do primeiro ato, em estado de coma -, não conta com somente uma voz. Ao desmembrá-la em A, B e C, cada qual representativa de um estágio cronológico, a peça termina por apresentar mulheres tão diferentes entre si, que se transformam em indivíduos apartados. Suas falas, reflexos de posicionamentos, opiniões e índices de maturidade emocional tão díspares, possuem também, por sua vez, organizações e traços sintáticos dos mais distintos.

⁴⁰ Malgrado o tom incerto do texto williamsiano, a crítica, pautada primordialmente pela atuação de Elizabeth Taylor na adaptação cinematográfica de 1959, dirigida por Joseph L. Mankiewicz, tende a considerar o monólogo de Catharine como o registro verídico acerca dos eventos em Cabeza del Lobo, assim como privilegia suas observações a respeito de Sebastian, tão opostas às de Mrs. Venable, como as mais condizentes com a personalidade da personagem. Conforme Williams relembra em um artigo para a *LIFE* (1961), no entanto, a performance de Taylor foi demasiado segura e estável para uma personagem que não somente testemunhara a morte impressionante do primo, como após o episódio fora confinada em dois sanatórios, onde era constantemente sedada. Segundo Martin Sherman aponta, a intérprete da montagem teatral original, Anne Meacham, ao contrário da Catharine tão firme da versão filmica, “radiated acute instability”, sugerindo, portanto, uma jovem “more ambiguous and more disturbing” (2012, p. 131), cujos relatos jamais parecem definitivamente críveis.

as exposições das disfunções da família Venable e dos abusos cometidos contra Catharine, todos evidentes. O monólogo da jovem, nesse âmbito, termina por se organizar como uma confissão hipnótica e magnética, a partir da qual, porém, pode-se concluir pouco com segurança acerca de Sebastian e de seu Deus terrível. Já em *Tiny Alice*, diferentemente, Julian não apenas fornece ele próprio descrições abundantes de seus vários estágios de fé, mas ao ser conduzido à morte em decorrência de suas crenças, e receber o ensinamento catequizador de Lawyer, Butler e Miss Alice, escancara sua estupefação, investiga e organiza seus questionamentos e conclusões, e, finalmente, alcança e legitima novas noções sobre o divino através e graças ao seu monólogo.

Diante da inexatidão das falas de Catharine, é infrutífero que o espectador/leitor pondere quais teriam sido os processos mentais de Sebastian durante o perecimento, assim como é vão aventar se encontrou ou não o Deus das Encantadas ou outra forma divina. O discurso de Julian, diferentemente, não apenas traça e até mesmo impulsiona cada detalhe de sua morte, como o conduz à extrapolação do campo verbal: o espectador/leitor pode presenciar, pois, o acolhimento do irmão leigo por uma divindade sem contornos, cores ou formas definidos.

Nesse sentido, a história apontada por Gussow a respeito de um homem enclausurado em um “terribly tiny room” (2001, p. 215), contido em outro quarto igualmente pequeno, como a inspiração para *Tiny Alice* prova-se valiosa. No encontro com uma presença que vence o aprisionamento na miniatura e se expande, enorme, a jornada de Julian dialoga com o paradoxo do ofício literário, uma limitada prática que simboliza e antropomorfiza o extralinguístico por meio da palavra para que possa ser representado e analisado. Conquanto o produto não seja mais o metafísico em si, mas meramente o metafísico nomeado e narrado; nem a abstração, mas o abstrato representado em ordens delineáveis; tampouco o inefável em estado puro e bruto, mas o inefável tornado dizível; e o intangível, ao final, permaneça em sua irremediável condição inapreensível, o verbo, torto e adúltero, ainda assim revela.

Ao contrário do irmão leigo, que é unido a uma ordem divina e transcendental, o leitor deve contentar-se com os simultâneos fracasso e sucesso da obra literária, aquela que jamais conduzirá ao macrocosmo, mas o torna um pouco menos longínquo ao representá-lo nos microcosmos deformadores de suas linhas. A percepção da limitação da compreensão humana e a consciência da implacabilidade da imanência talvez sejam, enfim, a maior sabedoria e o maior vislumbre de transcendência possíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suas definições para o Theatre of the Absurd, Martin Esslin nota a ausência de dramaturgos norte-americanos adequados aos moldes temáticos e estilísticos de tal teatro, mais comum, portanto, entre as vanguardas europeias. “The draining away of the sense of meaning and purpose in life” (2004, 311) resultante do término da Segunda Guerra Mundial, catastrófica para a Europa, não teria ocorrido para os Estados Unidos e seu capitalismo especialmente fortalecido após a década de 1950, não havendo no país, por conseguinte, autores tomados do mesmo senso de desilusão e descrença central para a estética do absurdo.

De acordo com o teórico, a exceção, porém, seria Albee, que desde então prossegue há mais de quatro décadas sendo rotulado como um “absurdist” por parcelas significativas da crítica. É certo que o estudo analisa e comenta a obra albeeana apenas até *Tiny Alice*, faltando-lhe maior repertório ou embasamento⁴¹. Todavia, já de saída, *The Zoo Story* torna evidente a inadequação da produção de Albee para os padrões sugeridos pelo crítico de unidade entre a apresentação formal, propositalmente revestida de incoerências, e os temas, expressões também de incongruência.

Identificando o Teatro do Absurdo como uma “radical devaluation of language” (*ibid.*, 26), dentro do qual os maiores índices de significação são manifestados através de imagens poéticas e de acontecimentos desenrolados no palco, que frequentemente contradizem ou solapam o texto dito pelas personagens, Esslin parece distraído da maior capacidade de Albee: a ênfase na linguagem verbal. Em suas linhas, se a palavra é envolvida numa opaca substância movediça e suscita desconfiança, termina por veicular o preciso oposto, ou seja, a mensagem final transmitida pelo autor aos espectadores/leitores é de comprometimento e devoção às capacidades expositivas da palavra, a despeito de seus limites.

Tiny Alice - culminada no misterioso e súbito assassinato de sua personagem central, sacrificada em nome de uma divindade escondida no interior de uma miniatura - pode realmente parecer sem maior sentido; soar como uma crítica às práticas religiosas, disparatadas após as

⁴¹ Em meio aos comentários breves a respeito da peça, a sinopse proposta por Esslin já sugere seu entendimento do enredo como problemático: “[...] The play shows its hero buffeted between the church and the world of cynical wisdom and forced by the church to abandon his vocation for priesthood to marry a rich woman who made a donation dependent on his decision.” (*ibid.*, 314).

distopias e desintegrações causadas por grandes guerras; ou, ainda, sugerir nada mais que falas sem nexos e lamúrios irracionais, principalmente no monólogo final, encaixando-se, pois, em leituras apoiadas no Absurdo. O surgimento de Albee na década de 1960 em uma Off-Broadway tomada pela efervescência do *avant-garde* europeu, e as montagens de suas peças iniciais em programas com Samuel Beckett e Fernando Arrabal contribuem de forma decisiva para sua inserção no teatro proposto por Esslin.

A obra albeeana, atualmente com dezenas de peças publicadas e encenadas, no entanto, jamais desembocou em rumos semelhantes aos encontrados por demais dramaturgos contemporâneos aliados pelo teórico ao que considerou ser a estética do Absurdo, como a primazia das pantomimas e o desmantelamento da ação linear, de Beckett; os diálogos breves, quase meros acessórios para a real eloquência depositada em imagens, de Eugène Ionesco; ou mesmo as pausas, silêncios e lugares ou tempos indefinidos, saturados de significação em si próprios, de Harold Pinter. Ao contrário, para o espectador/leitor de Albee, as presenças do insólito, de símbolos e alegorias e de diálogos aparentemente contraditórios e ilógicos se impõem como alicerces para a autorreferência linguística.

Aqui, a palavra está longe de ser apresentada de maneira plenamente transparente - sendo aquela que apenas desencadearia eventos e comentaria aspectos das personagens, segundo as convenções teatrais tradicionais ditaram por séculos. Porém, está também distante de um tratamento que a desacredita e a abandona em troca de outros recursos não verbais, conforme atestável em diversos títulos da modernidade. A particularidade albeeana transforma o verbo numa entidade quase autônoma: embora seja um instrumento da ação, possuindo uma faceta ortodoxa e expondo situações e sujeitos, a linguagem verbal vai além e, nas relações entre os elementos materiais do discurso, é também aquela que opera como questionamento, avaliação e, ao final, aprovação de si própria. Nessa ótica, o texto do dramaturgo com o qual o espectador/leitor depara-se de imediato abarca dentro de si também outros textos, arquitetados sobre os efeitos que diversos sentidos promovidos pela autorreferencialidade exercem uns sobre os outros. Se os “absurdists” desvalorizariam a linguagem verbal, Albee recheia suas linhas de reverberações que conduzem à procriação da palavra.

É interessante destacar, ainda, o apego do dramaturgo a determinadas convenções realistas. *The American Dream* (1961), *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962), *A Delicate Balance* (1966), *All Over* (1971), *Seascape* (1975), *The Lady from Dubuque* (1980), *Marriage*

Play (1987), *The Play About the Baby* (1998), *The Goat or, Who's Sylvia?* (2002) e *At Home at the Zoo* (2009), a despeito de elementos antirrealistas – como filhos imaginários, multilados e roubados através da enunciação; um temor insuportável, repentino e não nomeado; largartos falantes que saem do mar em busca de contato com seres humanos; personagens que têm identidades de origens distintas, sem que qualquer uma seja definida; e relatos de mesmos eventos desmembrados em versões conflitantes e carentes de aclaramento – concentram-se todas ao redor de famílias ou casais, que, em determinados instantes, ao discutirem e incorporarem questões típicas da vida doméstica, terminam por revelar situações tão humanas, íntimas e triviais, que ecoam uma sala de estar de Anton Chekhov. Mesmo *Box / Mao* (1968), afinal, desprovida de uma única ação nuclear e formalmente altamente experimental, apresenta nas personagens Old Lady e Long-Winded Lady considerações acerca do ambiente familiar, sendo os relatos da última majoritariamente constituídos por suas confissões e queixas a respeito do relacionamento conturbado com a filha.

Também as histórias albeeanas são constituídas, em sua maioria, por sequências temporalmente lógicas e ambientes organizados, críveis e plenamente possíveis, não raro caracterizados nas rubricas como espaços que os espectadores/leitores facilmente encontram em suas rotinas: seja no Central Park e na Manhattan de Jerry e Peter, seja na praia convidativa a um piquenique de Nancy e Charlie, ou, ainda, nas residências de classe média tão norte-americanas de Martha e George, Agnes e Tobias ou Stevie e Martin. As inovações promovidas por Albee nunca se divorciaram, enfim, da fundação básica dos palcos nacionais: a domesticidade, exaustivamente explorada desde o início do século XX por Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Arthur Miller, William Inge e Tennessee Williams. Seu distanciamento de tais nomes é atestável, assim, em sua relação com a linguagem verbal, que de saída parece assemelhar-se ao trato conferido à palavra por seus contemporâneos europeus; todavia, quando analisada com mais cautela, revela-se singular. Trata-se da devoção de um amante em constante querela com o amado, porém, incapaz e até mesmo sem real desejo de dele se apartar.

Tiny Alice pode ser compreendida, nesse sentido, como uma obra central em seu cânone, uma vez que suas linhas destrincham e desarticulam o verbo com atenção e impiedade incomparáveis, conduzindo ao desfecho mais redentor de toda a sua obra. Julian, após tantos cambaleios, recebe nada menos que o acolhimento divino e alcança ver o que o autor é incapaz de proporcionar verdadeiramente a seus leitores.

Nela, é patente, ainda, a substância ambivalente da forma albeeana: na mesma medida em que utiliza moldes tradicionais, remodela-os a seu modo particular. Mais uma vez desenvolvendo-se sobre terrenos de facetas tradicionais, emprega recursos até mesmo mais remotos que a domesticidade *à la* Chekhov, ou seja, pauta-se em elementos advindos do teatro religioso medieval, embebidos, contudo, em uma individualidade inexistente no contexto típico das moralidades, e mesclados a elementos do *noir* cinematográfico do século XX.

Também o monólogo final é repleto de ambiguidades semelhantes: Julian desespera-se, grita, chora, demonstra medo, expressa cólera e fala incansavelmente numa intensa emotividade próxima à dos heróis trágicos; porém, aparta-se das personagens clássicas por não possuir o mesmo discurso translúcido e ordenado das tragédias. A verborragia do irmão leigo, claramente um produto de palcos modernos, tampouco é similar, por exemplo, à voz contemporânea de Krapp, em *Krapp's Last Tape*, de Beckett, que também fala e fala, todavia, meramente por fitas velhas tocadas e interrompidas pelas metades enquanto a personagem, absolutamente silenciosa e prostrada à espera da morte, pondera sobre seus equívocos passados.

Em tal perspectiva, a prosódia e a cadência dignas de árias de John Gielgud foram relativamente acertadas para o vínculo superficial do texto com as tragédias, mas profundamente enganosas para os espectadores, pois embalaram um monólogo que não poderia ser mais irregular em uma aparência de sofrimento tradicional. Aqui, torna-se necessário pontuar o posicionamento de Albee com relação à experiência dramática: para o autor, uma peça – afora *happenings* e títulos desprovidos de texto – é independente da encenação e deve poder ser apreendida de forma plena por meio da leitura, como outros gêneros literários não dramáticos o são⁴². É o caso incontestado de *Tiny Alice*, melhor apreensível quando lida.

Outro aspecto notável da peça é o confronto proposto entre falseamentos e realidade. Conquanto o embate, bem como a urgência do reconhecimento das ilusões consoladoras como produtos artificiais, perpassem toda a obra do dramaturgo, *Tiny Alice* expõe tais temáticas de forma atípica, já que tanto anterior quanto posteriormente a Julian as verdades/inverdades respondem a uma ordem mais elementar, esquemática, mundana e material. Tratam-se, afinal, de casos como o filho que ou existe em carne e osso ou não; de personagens que relatam um determinado acontecimento de maneiras discrepantes, e embora não sejam fornecidos maiores esclarecimentos, é de se supor que uma perspectiva objetiva revelaria o que seria verídico; de

⁴² Read plays?, 2004. In: ALBEE, Edward. *Stretching my Mind*. New York: Carroll & Graff Publishers, 2005.

interações dentro das quais indivíduos deliberadamente adotam maneirismos e se portam como intérpretes intencionais de momentos ficcionalizados; de memórias que alteram um episódio tal como originalmente transcorrido ao imprimirem sobre a rememoração cargas afetivas; ou mesmo de impressões subjetivas acerca de um fato que não necessitam ser decididas como autênticas ou equivocadas, já que são meramente da ordem de opiniões e julgamentos pessoais.

A indagação repetidamente explorada em *Who's Afraid of Virginia Woolf?* – “truth and illusion [...] we must carry on as though we did [know the difference between them]” (p. 202) – é reiterada décadas mais tarde em *The Play About the Baby* – “What’s real and what isn’t? Tricky” (p. 468). Em tais casos, o real, ainda que constituído de contornos esfumados e confusos, é, ainda assim, comumente passível de distinção por observadores atentos e perspicazes.

De maneira geral, nas linhas albeeanas não apenas é possível, como é imperativo, discernir as configurações da rotina e de uma realidade de fundo essencialmente factual. Peter, em *The Zoo Story / At Home at the Zoo*, deve admitir a artificialidade de sua harmonia doméstica. George e Martha, em *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, precisam reconhecer que são inférteis e infelizes com o matrimônio e consigo mesmos. Chairman Mao, em *Box/ Mao*, reflete como a soberania e o sucesso de uma nação podem ser tão postiços quanto uma ficção literária. Charlie, de *Seascape*, vê-se obrigado a confrontar um pavor tão assolador da morte, que suspende sua própria existência. Gillian e Jack, de *Marriage Play*, deparam-se com a desolação escondida sob suas afetações e provocações literárias. A – ou A, B e C –, em *Three Tall Women*, é atirada à percepção de ter vivido exatamente como as joias que guarda em um cofre de banco, meras reproduções sem grande valor. Tratam-se, portanto, de situações que evidenciam ou de sujeitos forçados a identificar a falsidade de lógicas familiares, de relações pessoais, do bem estar individual, de fugas da mortalidade, de encenações erguidas sobre vivências pálidas, da ordem das sociedades, do capitalismo norte-americano como equiparado ao progresso, etc.

Nesse sentido, também *Tiny Alice* apresenta uma faceta aparentada com tal lógica: conforme a peça expressa em Julian e em sua obsessão improdutiva com o descobrimento do “God the creator”, é uma tolice tentar desvendar a veracidade indefectível da fé. Compelida a abandonar a ânsia por concepções que contemplem o Deus intocado pela reflexão humana e a busca pela Verdade, a personagem é, no entanto, aí também freada. Mesmo devendo aceitar os equívocos de sua religiosidade, à personagem jamais é sequer permitido flertar com o que seriam as noções absolutas e finais sobre o divino. A história de Julian mostra, assim, que há limites para

o conhecimento do real. E se o irmão leigo encontra o divino, é na forma de uma presença desconhecida e abstrata, manifestada em seus tão breves e últimos suspiros, somente porque acolhera a dúvida.

O cânone albeano jamais se aventuraria novamente por campos tão metafísicos e intangíveis quanto os que sustentam a peça de 1964-5. Talvez apenas *The Goat, or Who's Sylvia?*, estreada na Broadway em 2002, aproxime-se de ser uma exceção. Conforme espelhado por seu próprio título, a obra exprime mais perguntas inconclusas que respostas ou soluções. Nela, não se trata de um relacionamento amoroso específico sendo investigado, mas das próprias essências do amor e do desejo sexual em termos gerais, através do envolvimento de Martin com Sylvia, uma cabra.

De maneira análoga a *Tiny Alice* e sua reutilização de padrões das moralidades medievais, em *The Goat, or Who's Sylvia?* Albee traz referências ao gênero trágico grego, jamais o analisando em uma manobra metrateatral ou adotando como intento primordial remodelá-lo segundo um compasso pós-moderno, mas produzindo um *sens*o de tragédia, advindo precisamente da ausência de definições cabíveis para a situação desenrolada. O subtítulo - “(Notes Toward a Definition of Tragedy)” [ênfase nossa] -, ao final, prova-se um comentário eloquente e devastador acerca não somente da catástrofe de Martin e da relação com Sylvia, mas dos próprios afetos humanos: mostram-se insustentáveis e incertos quaisquer rótulos e ultimatoss, não sendo possível nem mesmo propor *uma* definição. Na conclusão da impossibilidade de determinações instantâneas e estáticas, encontra-se, de toda forma, conforme Julian já compreendera, um aprendizado de valor.

O título de 2002 também explora as potencialidades da linguagem verbal, expondo suas contradições, disparidades, sucessos e potencialidades exploratórias, embora de forma expressivamente mais simplória quando em comparação a *Tiny Alice*. É significativo, de todo modo, que quatro décadas após *The Zoo Story*, reputada como uma peça acerca da ineficácia da palavra, Albee tenha, ao longo dos anos, repetidamente depositado o verbo em posição de descrédito, somente para revelar uma confiança inabalável. Faz todo sentido, a propósito, que o autor, após aventurar-se brevemente pela poesia e pela prosa em uma novela e em diversas *short stories*, tenha concentrado suas atividades no gênero dramático: o teatro é, de forma simultânea, tanto explicitamente postigo e ensaiado, quanto um transmissor de reflexões das mais genuínas.

Contra as considerações ainda vigentes da produção do dramaturgo como de fundo absurdo, é necessário notar, ainda, que o interesse por elementos do drama grego é um alicerce evidente da tradição norte-americana, sendo atestável em O'Neill, Miller e Williams.

O estudo da totalidade da obra albeeana revela, portanto, uma voz bem menos desiludida com o ofício literário e com a natureza do campo verbal do que sugerem as críticas. Assim como a investigação de *Tiny Alice* propicia que o enigmático, sombrio e aparentemente irracional “allegorical maze” que não conduziria a lugar algum desemboque em uma saída.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA GERAL

1. Teoria, crítica e história dramáticas

BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama: Volume One: 1900 – 1940*. Cambridge University Press: 1982.

_____. *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama: Volume Two: Williams/ Miller/ Albee*. Cambridge University Press: 1984.

_____. *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama: Volume Three: Beyond Broadway*. Cambridge University Press: 1985.

_____. *Modern American Drama: 1945 – 2000*. Cambridge University Press, 2000 (Kindle Version).

CAWLEY, A. C (Edited by). *Everyman and Medieval Miracle Plays*. London: Everyman, 1993.

COHN, Ruby. *Dialogue in American Drama*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books, 2001.

GASSNER, John (Edited by). *Best American Plays: Fifth Series – 1958 – 1963*. New York: Crown Publishers, 1963.

_____. *Masters of the Drama*. Dover Publications, 1954.

GUERNSEY JR., Otis L. *Curtain Times: The New York Theater: 1965 -1987*. New York: Applause Theatre Books, 1987.

HENDERSON, Mary C. *Theater in America: 200 Years of Plays, Players and Productions*. New York: Harry N. Abrams, 1986.

HOPER, Vincent F. & LAHEY, Gerald B. (Edited by). *Medieval Mysteries, Moralities and Interludes*. Great Neck: Barron's Educational Series, 1962.

MAULKIN, Jeanette R. *Verbal Violence in Contemporary Drama*. New York: Cambridge University Press, 1992.

2. Edward Albee

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

_____ *Edward Albee Papers: 1945 – 1964*. Armazenados pela New York Public Library, no Stephen A. Schwarzman Building (Manuscripts and Archives Division), Nova York, Estados Unidos.

_____ *Edward Albee Scripts* . Armazenados pela New York Public Library for the Performing Arts, no Lincoln Center (Billy Rose Collection), Nova York, Estados Unidos.

_____ *Stretching My Mind*. New York: Carrol & Graf Publishers, 2005.

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

_____ *The Collected Plays of Edward Albee: 1966 - 1977*. New York: Overlook Duckworth, 2007.

_____ *The Collected Plays of Edward Albee: 1978 - 2003*. New York: Overlook Duckworth, 2007.

_____ *The American Dream and The Zoo Story*. New York: Signet Books, 1961.

_____ *Tiny Alice*. New York: Atheneum, 1965.

_____ *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. New York: Pocket Books Inc., 1963.

3. Crítica - *Tiny Alice*

BALLEW, Leighton M. Who's Afraid of *Tiny Alice*? *The Georgia Review*, Vol. 20, 1966, pp. 292 - 299.

BIGSBY, C. W. E. *Tiny Alice*. In: BIGSBY, C. W. E. (Edited by) *Edward Albee: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Spectrum, 1975.

BRUSTEIN, Robert. Three Plays and a Protest. *New Republic*, January 23, 1965, pp. 32 – 36.

DAVISON, Richard Allan. Edward Albee's *Tiny Alice*: A Note of Re-Examination. *Modern Drama*, Vol. 11, Issue 01, 1968, p. 54 – 60.

GARDNER, Paul. "Tiny Alice" Mystifies Albee, Too". *The New York Times*, January 21, 1965. <www.nytimes.com/books/99/08/15/specials/albee-tiny.html>, última visualização em 27/02/2013.

HOPPER, Stanley Romaine. How People Live Without Gods: Albee's *Tiny Alice*. *The American Poetry Review*, Vol. 2, No. 02, March/April 1973, pp. 35 - 38.

LIVINGSTON, Howard. Albee's *Tiny Alice*: Symbols of Symbols. *The North American Review*, Vol. 252, No. 03, May 1967, p. 03.

MCCARTHEN, John. Mystical Manipulations. *The New Yorker*, January 09, 1965, p. 84.

ROTH, Philip. The Play That Dare Not Speak Its Name. *The New York Review of Books*, February 25, 1965.

SARASWATHI, R. The Metaphysical Dimension in Edward Albee's *Tiny Alice*: A Study. *Indian Response to American Literature*. New Delhi: Creative Books, 2003, pp. 98 - 114.

STEWART, R. S. John Gielgud and Edward Albee Talk About the Theatre. *The Atlantic Monthly*, CCXV, iv, 1965. In: BIGSBY, C. W. E. (Edited By). *Edward Albee: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Spectrum, 1975.

TAUBMAN, Howard. A Review of *Tiny Alice*. *The New York Times*, December 30, 1964, p. 14.

_____ Enigma That Runs Down. *The New York Times*, January 10, 1962.

ULANOV, Barry. *Luv* and *Tiny Alice*. *Catholic World*, Vol. 200, 1965, pp. 383 – 384.

Albee Revisited: Rehearsals of *Tiny Alice*. *The New Yorker*, December 19, 1964, pp. 31 – 33.

A Tale Within a Tale. *Time*, January 15, 1965.

Chinese Boxes. *Newsweek*, January 11, 1965, p. 75.

Tinny Allegory. *Time*, January 08, 1965, p. 34.

4. Compêndios e Crítica - demais obras albeeanas

BOTTOMS, Stephen (Edited by). *The Cambridge Companion to Edward Albee*. New York: Cambridge University Press, 2005.

HOPKINS, Anthony. Conventional Albee: *Box* and *Chairman Mao*. *Modern Drama*, Vol. 16, Number 2, Summer 1973, pp. 141 – 147.

HORN, Barbara. *Edward Albee: A Research and Production Sourcebook*. Westport: Praeger Publishers, 2003.

GUSSOW, Mel. *Edward Albee: A Singular Journey*. New York: Applause Theatre Books, 2001.

KOLIN, Philip C. (Edited by). *Conversations with Edward Albee*. University Press of Mississippi, 1988.

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

MANN, Bruce J. (Edited by) *Edward Albee: A Casebook*. New York: Routledge, 2004. (Kindle Version)

PAOLUCCI, Anne. *From Tension to Tonic: The Plays of Edward Albee*. Washington: The Bagehot Council, 2000.

ROUDANÉ, Matthew C. *Understanding Edward Albee*. Columbia: University of South Carolina Press, 1987.

SOLOMON, Rakesh H. Forging Text Into Theatre: Edward Albee Directs *Box* and *Quotations From Chairman Mao Tse-Tung*. In: MANN, Bruce J. (Edited by). *Edward Albee: A Casebook*. New York: Routledge, 2004. (Kindle Version)

ZIMBARDO, Rose A. Symbolism and Naturalism in Edward Albee's *The Zoo Story*. From: *Twentieth Century Literature*, VIII, i, 1962. In: BIGSBY, C. W. E. (Edited by) *Edward Albee: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Spectrum, 1975.

5. Tennessee Williams

COLANZI, Rita M. Tennessee Williams's Revision of *Suddenly Last Summer*. *Journal of Modern Literature*, Vol. 16, No. 4, Spring 1990, pp. 651 – 652.

HURT, James R. *Suddenly Last Summer*: Williams and Melville. *Modern Drama*, Vol. 3, No. 4, Winter 1960, pp. 396 – 400.

SOFER, Andrew. Self-Consuming Artifacts: Power, Performance and the Body in Tennessee Williams' *Suddenly Last Summer*. *Modern Drama*, Vol. 38, No. 03, Fall 1995, pp. 336 – 347.

WILLIAMS, Tennessee. *Cat on a Hot Tin Roof*. New York: New Directions Books, 2004.

_____ Five Fiery Ladies. *LIFE*, February 3, 1961.

_____ *Plays: 1957 – 1980*. New York: The Library of America, 2000.

Orpheus Descending and Suddenly Last Summer - Introductions by Martin Sherman. New York: New Directions, 2012.

6. Outros títulos

BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works.* London: Faber and Faber, 2006.

BORDE, Raymond & CHAUMETON, Etienne. *Panorama du film noir américain (1941 – 1953).* Paris: Les Éditions de Minuit, 1955.

BOUNDAS, Constantin V. (Edited by) *Columbia Companion to Twentieth-Century Philosophies.* New York: Columbia University Press, 2007.

CONARD, Mark T. Introduction; Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir. In: CONARD, Mark T. (Edited by) *The Philosophy of Film Noir.* Lexington: The University Press of Kentucky, 2006. (Kindle Version)

DIAL M for Murder. Produção e direção de: HITCHCOCK, Alfred. Warner Home Video, 2004. 1 DVD (105 minutos).

DURRENMATT, Friedrich. *A visita da velha senhora* (Tradução: DA SILVA, Mário). São Paulo: Abril Cultural, 1976.

ELIOT, T. S. *The Complete Plays and Poems: 1909 – 1950.* New York: Harcourt Brace & Company, 1971.

Holy Bible: New Revised Standard Edition, 1989.

JAMES, William. *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy.* London: Longmans, Green & Co., 1912 (Kindle Version, 2011).

JOHNSTON, William (Edited by). *The Cloud of Unknowing & the Book of Privy Counseling.* New York: Doubleday, 2005.

KAVANAUGH, Kieran & RODRIGUEZ, Otilio (Translated by). *The Collected Works of St. John of the Cross.* Washington: Institute of Carmelite Studies, 1979.

MORLEY, Sheridan. *John Gielgud: The Authorized Biography.* New York: Simon & Schuster, 2002.

O'NEILL, Eugene. *Complete Plays: 1932 – 1943.* New York: The Library of America, 1988.

PIRANDELLO, Luigi. *Assim é (se lhe parece).* São Paulo: Tordesilhas, 2011.

_____. *Three Plays: Six Characters in Search of an Author, Henry IV, Right You Are (If You Think So!)*. New York: E. P. Dutton & Co., 1922 (Kindle Version).

POWELL, Jim (Translation and notes by). *The Poetry of Sappho*. New York: Oxford University Press, 2007.

SALINGER, J. D. *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction*. Boston: Little, Brown and Company, 2001.

SILVER, Alain & URSINI, James (Edited by). *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions, 1998.

STRINDBERG, August. *Five Plays* (Translated by: CARLSON, Harry G.). Berkeley: University of California Press, 1983.

_____. *Pre-Inferno Plays: The Father, Lady Julie, Creditor, The Stronger, The Bond* (Translated by: JOHNSON, Walter). The Norton Library, 1970.

YNDURÁIN, Domingo (Edición de). *San Juan de la Cruz : Poesía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

7. Bases de dados e Dicionários

Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa, versão 3.0, 2009.

Internet Broadway Database: <www.ibdb.com>

Lortel Archives – The Internet Off-Broadway Database: <www.iobdb.com>

Oxford English Dictionary, Oxford University Press, 2009 (CD-ROM Edition).

APÊNDICE

Estruturas básicas dos diferentes textos de *Tiny Alice*:

	<i>original scripts</i>	1965	2001
Act I, Scene 1	Jardim de Cardinal: interação entre o clérigo e Lawyer.	Jardim de Cardinal: interação entre o clérigo e Lawyer.	Jardim de Cardinal: interação entre o clérigo e Lawyer.
Act I, Scene 2	Biblioteca de Miss Alice: Julian visita a mansão da benfeitora, onde conhece Lawyer, e é apresentado à miniatura por Butler.	Biblioteca de Miss Alice: Julian visita a mansão da benfeitora, onde conhece Lawyer, e é apresentado à miniatura por Butler.	Biblioteca de Miss Alice: Julian visita a mansão da benfeitora, onde conhece Lawyer, e é apresentado à miniatura por Butler.
Act I, Scene 3	Quarto de Miss Alice: Julian conhece a benfeitora; Lawyer e Miss Alice conversam no palco, enquanto Julian e Cardinal empreendem um diálogo semelhante nos bastidores.	Quarto de Miss Alice: Julian conhece a benfeitora; Lawyer e Miss Alice conversam no palco.	Quarto de Miss Alice: Julian conhece a benfeitora; Lawyer e Miss Alice conversam no palco.
Act II, Scene 1	Biblioteca de Miss Alice: é revelado que Lawyer e Miss Alice são amantes; Julian detecta fogo na capela da miniatura e Miss Alice reza a Alice.	Biblioteca de Miss Alice: é revelado que Lawyer e Miss Alice são amantes; Julian detecta fogo na capela da miniatura e Miss Alice reza a Alice.	Biblioteca de Miss Alice: é revelado que Lawyer e Miss Alice são amantes; Julian detecta fogo na capela da miniatura e Miss Alice reza a Alice.
Act II, Scene 2	Jardim de Cardinal: Lawyer, Butler e Cardinal conversam sobre o preço da alma de Julian; o mordomo diz ter queimado as mãos enquanto intentava salvar das chamas a cruz sobre o altar da capela da mansão.	Biblioteca de Miss Alice: Lawyer e Butler <i>play-act</i> . Primeiramente, o advogado finge ser Cardinal e dialoga com o Lawyer representado por Butler, já em um segundo instante, o mordomo encena ser Julian, cuja fé conflituosa é analisada	Biblioteca de Miss Alice: Lawyer e Butler <i>play-act</i> . Primeiramente, o advogado finge ser Cardinal e dialoga com o Lawyer representado por Butler, já em um segundo instante, o mordomo encena ser Julian, cuja fé conflituosa é analisada

		e comentada por Lawyer, que lhe fornece diretrizes para um novo modo de crença.	e comentada por Lawyer, que lhe fornece diretrizes para um novo modo de crença.
Act II, Scene 3	Quarto de Miss Alice: a benfeitora e Julian retornam de uma cavalgada; o irmão leigo lhe confia suas fantasias sexuais e sua ânsia pelo martírio, sendo enfim seduzido pela senhorita.	Quarto de Miss Alice: a benfeitora e Julian retornam de uma cavalgada; o irmão leigo lhe confia suas fantasias sexuais e sua ânsia pelo martírio, sendo enfim seduzido pela senhorita.	Quarto de Miss Alice: a benfeitora e Julian retornam de uma cavalgada; o irmão leigo lhe confia suas fantasias sexuais e sua ânsia pelo martírio, sendo enfim seduzido pela senhorita.
Act II, Scene 4	Biblioteca de Miss Alice: antes do matrimônio, Cardinal visita a mansão e é apresentado à miniatura; Julian discursa euforicamente sobre seu contentamento em ver-se a serviço da Igreja Católica; Lawyer ajeita seu revólver, sugerindo a possível necessidade do irmão leigo ser assassinado.	(cena inexistente)	(cena inexistente)
Act III	Biblioteca de Miss Alice: após o matrimônio, tem início a “ceremony of Alice”, a partir da qual Julian	Biblioteca de Miss Alice: após o matrimônio, Julian discursa euforicamente sobre seu contentamento em	Biblioteca de Miss Alice: após o matrimônio, Julian discursa euforicamente sobre seu contentamento em

	é executado; Miss Alice deixa a mansão antes do irmão leigo iniciar seu extenso monólogo, concluído com sua morte.	ver-se a serviço da Igreja Católica e tem início a “ceremony of Alice”, a partir da qual é executado; Miss Alice deixa a mansão antes do irmão leigo iniciar seu extenso monólogo, concluído com sua morte.	ver-se a serviço da Igreja Católica e tem início a “ceremony of Alice”, a partir da qual é executado; Miss Alice acompanha, escondida, parte do monólogo – aqui significativamente encurtado - do irmão leigo, concluído com sua morte.
--	---	--	--