Edward Albee: contexto político e impacto estético na dramaturgia dos primeiros anos

Edward Albee: political context and aesthetic impact in the early dramaturgy

Maria Sílvia Betti[1]

Resumo

Este artigo tem como objetivo contextualizar e discutir o impacto estético e político das primeiras peças de Edward Albee sobre diferentes setores da crítica de sua época. Seu objeto é constituído por textos e referências críticas contemporâneas a esse período (anos 1958 a 1963) e sua base de pesquisa é constituída por fontes primárias acessadas via internet e bibliográficas. Peças desse período são mencionadas sempre que necessário para o desenvolvimento e a fundamentação da abordagem, mas não constituem o objeto dela. Os problemas investigados são os seguintes: qual era o contexto político e histórico nesse período? Quais eram as questões estéticas discutidas no meio teatral novaiorquino? Quais foram as revistas culturais de esquerda que dedicaram matérias à peça *The zoo story*? Como os críticos das diferentes alas da esquerda se posicionaram em relação à dramaturgia nascente de Albee? Qual foi o contexto da estreia de *The zoo story* em Nova Iorque? Como Martin Esslin, autor de *The theatre of the absurd*, realizou a inserção de Albee como um dos dramaturgos do chamado absurdo mesmo diante de diferenças marcantes evidenciadas em relação aos dramaturgos europeus que ele analisava? O artigo aponta, em suas conclusões, para o fato de que o estranhamento crítico com que Albee tratou a América nessas primeiras peças de sua carreira representava já naquele momento uma forma de desnaturalização questionadora muito diferente das praticadas por seus contemporâneos, e ressalta a forma como já se encontrava presente, desde o início, o sentido político inerente ao trabalho do dramaturgo.

Palavras-chave: Dramaturgia dos Estados Unidos; História dos Estados Unidos; Teatro do Absurdo.

[1] Professora Livre-Docente Sênior da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Pesquisadora de Dramaturgia Moderna dos Estados Unidos e do Brasil. Autora de *Dramaturgia comparada Estados Unidos-Brasil. Três estudos* (Cia. Fagulha, 2017). Organizadora da Coleção Oduvaldo Vianna Filho (Temporal, 2018-2024). E-mail: mariasilviabetti@usp.br.

Abstract

This article aims to contextualize and discuss the aesthetic and political impact of Edward Albee's early plays on various segments of the criticism of his time. It focuses on texts and critical references contemporary to that period (1958–1963), drawing upon primary sources accessed via internet and existing scholarship. While plays from this period are mentioned whenever necessary to develop and substantiate the argument, they do not constitute the primary object of study. The issues investigated include: What was the political and historical context of the era? What aesthetic questions were being debated within the New York theatrical scene? Which left-wing cultural magazines featured articles on the play *The zoo story*? How did critics from different factions of the Left position themselves regarding Albee's emerging body of dramatic work? What was the context surrounding the New York premiere of *The zoo story*? How did Martin Esslin — author of *The theatre of the absurd* — come to categorize Albee as a playwright of the "Absurd," despite the significant differences between his work and that of the European playwrights Esslin analyzed? In its conclusions, the article suggests that the critical estrangement with which Albee approached America in these early plays represented a form of questioning "denaturalization" — distinct from the approaches of his contemporaries — and highlights how a political dimension, inherent to the playwright's work, was present from the very beginning.

Keywords: American playwriting; History of the United States; Theater of the United States.

Apresentação e visão geral do artigo

Contextualizar, tal como aqui propomos neste artigo, significa examinar o objeto dentro de um quadro mais amplo histórico, social, econômico e cultural. O termo impacto político refere-se a manifestações realizadas na esfera pública e registradas por meio de publicações de artigos, livros ou documentos. Este artigo está dividido nas seguintes seções que comentamos a seguir:

I) A primeira seção destina-se a apresentar um quadro geral das características então dominantes na dramaturgia dos Estados Unidos no final da década de 1950 e início da década de 1960, período em que despontavam inúmeras formas alternativas de dramaturgia e de práticas teatrais. Nesta seção tratamos da crítica cultural de esquerda levando em consideração suas duas alas: a da esquerda liberal, com textos dos críticos Robert Brustein e Harold Clurman, e a da esquerda militante, com menções a manifestações de Amiri Baraka (então LeRoi Jones), do

Black Theatre Movement, e de R. G. Davis, do San Francisco Mime Troupe. Esta seção situa também o trabalho de outros dramaturgos como Lillian Hellman, Arthur Miller e Tennessee Williams, que se constituíam em referências para o que se entendia por moderna dramaturgia dos Estados Unidos. Esta seção faz, por fim, uma referência importante ao conceito então nascente de "nova esquerda" com base no artigo "Letter to the New Left", do sociólogo Wright Mills.

II) A segunda seção deste artigo trata das manifestações críticas empreendidas por revistas de esquerda a respeito da dramaturgia nascente de Albee e particularmente de *The zoo story* por ocasião de sua estreia nos Estados Unidos. As fontes de pesquisa mencionadas são fontes primárias devidamente indicadas em notas de rodapé e encontram-se disponíveis em acervos digitalizados acessíveis pela internet. As revistas pesquisadas foram as seguintes: The Nation, Evergreen Review, Partisan Review, Casa de las Americas,, New Left Review e Tulane Drama Review (depois renomeada como The Drama Review). No segmento final desta seção foram abordadas as objeções feitas por John Gassner e Harold Clurman à crítica negativa de Richard Schechner (editor da Tulane Drama Review) ao trabalho de Edward Albee. A propósito de John Gassner, também foi mencionada e discutida a manifestação que ele, juntamente com John Mason Brown, fez publicamente ao pedir demissão do corpo de jurados do Pulitzer Advisory Board como protesto diante do veto imposto à premiação de *Who's afraid of Virginia Woolf?* para a categoria de dramaturgia. Esta seção se encerra com uma observação sem dúvida merecedora de novas aproximações críticas e reflexões teóricas: tanto Richard Schechner (ligado ao campo performativo) como R. G. Davis (militante do movimento de teatro político de rua), embora atuando em campos antagônicos, compartilhavam um ponto de vista excludente e negativo sobre o teatro de Albee.

III) A terceira seção situa e comenta o contexto em que Albee escreveu *The zoo story*, mencionando sua rejeição inicial por produtores novaiorquinos, sua estreia na Alemanha, e sua nova estreia algum tempo depois em Nova Iorque, em programa duplo dividido com *Krapp's last tape*, de Beckett. O final desta seção prepara o assunto a ser tratado na seção seguinte: o crítico Martin Esslin encontrou na peça algo que lhe convinha naquele momento, que era a possibilidade de inserir no

livro que estava escrevendo sobre dramaturgia do absurdo (termo cunhado por ele próprio) uma referência ao trabalho de um autor norte-americano que lhe parecia ter alguma afinidade com os autores do contexto europeu.

IV) A quarta seção trata do livro *The theatre of the absurd*, escrito por Martin Esslin, e ressalta seu esforço analítico no sentido de enquadrar Albee no livro que lhe havia sido encomendado como expansão editorial do artigo que havia publicado anteriormente e que tratava apenas de dramaturgia europeia. Ao definir e examinar o que Esslin entendia por teatro do absurdo, esta seção ressalta a forma cautelosa com que o crítico procura modular a inclusão de Albee no rol dos demais jovens autores agregados no capítulo V de seu livro. Ao discutir o êxito editorial e crítico do trabalho de Esslin, esta seção procura lançar alguma luz crítica sobre o fato de Albee, sem ter pontos centrais em comum com o que Esslin chamava de absurdo, ter passado a ser considerado um autor representativo desse enquadramento conceitual com base nos ataques críticos que fazia ao otimismo fulcral do chamado Sonho Americano. Observações de análise são feitas, a este respeito, sobre a peça *Who's afraid of Virginia Woolf?* Aponta-se, no final desta seção, a ampla envergadura da pauta histórica e simbólica figurada por Albee, passando por aspectos históricos, políticos, culturais, comportamentais e afetivos que, em seu conjunto, configuram um painel de contundente representação crítica de aspectos centrais da ideologia dominante estadunidense.

V) A V e última seção apresenta, a propósito do artigo de Albee intitulado "Which theater is the absurd one?" as conclusões e questões a que os aspectos examinados ao longo do artigo conduziram: 1) o estranhamento crítico com que Albee tratou a América nessas primeiras peças de sua carreira representava já uma forma de desnaturalização questionadora muito diferente das então praticadas por seus contemporâneos; 2) o papel histórico e político das rupturas operadas por Albee diante dos padrões dominantes de sua época não foi, até o momento em que estamos, investigado com a devida profundidade e relevância crítica para além do campo conceitual de um certo existencialismo que o teria norteado; 3) a produção de Albee em seus primeiros anos tem um sentido fundamentalmente político, e este é inerente ao trabalho dramatúrgico de Albee em seu conjunto.

I

Entre as décadas de 1950 e 1970 a dramaturgia dos Estados Unidos teve como principal desafio o de registrar, com diferentes recursos de expressão cênica e estruturas dramatúrgicas, as principais transformações e crises da sociedade à sua volta. No contexto do segundo pós-guerra o Acordo de Bretton Woods havia colocado o dólar atrelado ao ouro como moeda central no comércio mundial, enquanto paralelamente o Plano Marshall assegurava que a ajuda americana permitisse a reconstrução de países devastados pela guerra, garantindo aos Estados Unidos mercados compradores para seus produtos. À guerra mundial como conflito armado seguiu-se a guerra fria, com a divisão geopolítica do mundo em dois grandes blocos de poder: o dos países alinhados com os Estados Unidos e o dos alinhados com a União Soviética. Nesse mundo, a hegemonia econômica e bélica estadunidense era inquestionável.

O realismo que até o início dos anos 1950 havia predominado na dramaturgia norte-americana havia passado a incorporar novos expedientes para denunciar, entre outras questões, a chamada caça às bruxas, termo que designava a perseguição política imposta nos inquéritos instaurados pelo Subcomitê de Atividades Antiamericanas do Senado, presidido pelo senador republicano Joseph McCarthy. Os intimados a depor eram artistas, jornalistas, escritores, roteiristas e funcionários de setores públicos acusados de manter ligações com o Partido Comunista. A delação e o caráter ilusório do chamado sonho americano haviam passado a ser criticados, assim como a psicologia do homem comum dentro da sociedade capitalista em expansão.

Cada vez mais, nesse contexto, a dramaturgia passou a adotar recursos expressionistas e épico-líricos para tratar das questões do trabalhador anônimo, acuado e intimidado por um Estado que se arrogava o direito de investigar e punir possíveis conexões com o comunismo. Peças e roteiros de filmes passaram, dentro do que lhes era possível, a procurar analisar e denunciar o autoritarismo e a repressão inerentes ao sistema dominante. Entre as peças teatrais representativas dessa tendência estavam *The autumn garden* (1951), de Lillian Hellman, *The crucible* (1953) e *A view from the bridge* (1955), de Arthur Miller, *Camino Real* (1953), de Tennessee Williams, *Tea and sympathy* (1953), de Robert Anderson, e *Inherit the wind* (1955), de Jerome Lawrence e Robert E. Lee.

Ao longo da década seguinte, com o auge do Movimento dos Direitos Civis, o acirramento da guerra do Vietnã e a ascensão da chamada nova esquerda, práticas teatrais não dramatúrgicas passaram a ser adotadas por grupos experimentais de vanguarda teatral tais como o Living Theatre e o Bread and Puppet, que lançavam mão de diferentes técnicas de teatro político, interativo, expressionista e preocupado com a libertação social.

Nesse mesmo contexto o dramaturgo afro-americano Amiri Baraka (ainda com o nome de nascimento, LeRoi Jones) fundou o Black Arts Repertory Theatre em 1965, rejeitando o liberalismo branco e procurando promover uma dramaturgia negra revolucionária, capaz de fomentar a conscientização e o separatismo negro.

Dentro desse quadro histórico, a crítica cultural de esquerda, de modo geral, entusiasmou-se com o caráter iconoclasta de peças que se opunham às formas dominantes na Broadway, vistas como subprodutos do mercado cultural capitalista, mas, paralelamente, incomodou-se com espetáculos de caráter comportamental transgressivo e anárquico como os que caracterizavam a estética do Living Theatre.

Na ala da esquerda liberal, o crítico Robert Brustein, em um ensaio crítico de 1969 intitulado "The Third Theater revisited", apontou o lado técnico instigante de expedientes utilizados em espetáculos como *Mysteries and smaller pieces* e *Frankenstein*, que haviam integrado a *tournée* europeia do Living Theatre, mas não deixou de ressaltar a carência de um dramaturgo talentoso que pudesse dar consistência a elas.

> Unfortunately, the Living Theater had little of substance to contribute beyond its athleticism and its exotic style of life. Although two of the four works presented on this tour (*The Mysteries* and *Frankenstein*) showed original techniques, they did not fulfill their initial promise largely because they lacked a gifted playwright to conceive them intelligently (Brustein, 1969).

Também Harold Clurman, crítico da revista semanal The Nation e membro histórico do famoso Group Theatre, fez restrições à estética do Living Theatre por considerar que o estilo de vida implícito nos espetáculos havia se tornado a principal mensagem transmitida pelos trabalhos do grupo. Anos mais tarde Clurman escreveria:

> The Living Theatre seemed to me more interested in 'living' than in 'theatre.' By 'living' I mean a specific kind of communal existence, an assertion of an ongoing lifestyle that became their primary message. These plays are not written for our contemplation or judgment; they intend to burst upon us in explosive and startling metaphors of action… (Auslander, 1984, p. 12).

Consideravelmente mais branda e acolhedora foi a crítica dessa mesma ala da esquerda liberal, em que se enquadravam Brustein e Clurman, ao tratar da estética teatral do Open Theatre, outro grupo de referência na vanguarda novaiorquina desse período: enquanto o Living Theatre promovia rituais cênicos, transes e interações entre atores e plateia, o Open Theatre mantinha uma separação clara entre palco e público, e pesquisava exaustivamente a criação de partituras corporais extremamente precisas sem descartar a figura do dramaturgo.

Tanto Brustein como Clurman elogiaram o trabalho desenvolvido pelo Open Theatre sob a liderança artística do diretor Joseph Chaikin. Brustein, ao assumir a direção da Yale School of Drama, em 1966, convidou a dramaturga Megan Terry para dirigir os estudantes da universidade em uma montagem de *Viet rock* — peça lendária desenvolvida originalmente nos laboratórios do grupo.

Se essa era a perspectiva do pensamento crítico dento da esquerda liberal, na ala teatral da esquerda militante uma importante frente de críticas ganhou expressão no âmbito do Black Theatre Movement. A revolução estética e política por ele proposta tinha sido concebida no interior do Black Arts Movement, e seu foco crítico voltava-se sobre a vanguarda contracultural e pacifista do teatro, considerada expressão de artistas brancos de classe média. Amiri Baraka, figura central do ativismo negro, rejeitava o universalismo humanista da cultura burguesa. Em seu famoso manifesto "The revolutionary theatre" (Jones [Baraka], 1965), ele defendia que o teatro deveria ser uma "arma de destruição" da supremacia branca e do imperialismo, e que a arte precisava expor a violência racial de forma direta e militante.

A crítica formulada nesse campo da militância teatral negra questionava também a utilização de elementos ritualísticos nas práticas teatrais do Living Theatre, com incorporação de técnicas do chamado teatro da crueldade de Antonin Artaud, de rituais orientais e de heranças tribais para quebrar a barreira entre palco e plateia. Críticos e encenadores negros como Robert Macbeth, do New Lafayette Theatre, fundado em 1967 no Harlem, observavam que o Living mimetizava o aspecto catártico, físico e comunitário de celebrações ancestrais e rituais, mas esvaziava essas práticas de seu real significado político e de sua raiz histórica de resistência. A perspectiva defendida era que o teatro revolucionário deveria focar nas especificidades da experiência negra e na conscientização dos cidadãos afro-americanos, em vez de pregar a superação das opressões por meio de

um idealismo cósmico abstrato. O ápice dessa formulação crítica ocorreu por ocasião do retorno do Living Theatre aos Estados Unidos em 1968 após a turnê europeia do espetáculo *Paradise now*, gerando profundas discussões na comunidade teatral nova-iorquina sobre os limites do ritual desprovido de engajamento concreto (Neal, 1968, p. 29-39).

Outro importante nome da ala teatral da esquerda militante e voltada à ação direta e ao ativismo teatral, R. G. Davis, figura central dentro do San Francisco Mime Troupe, também dirigiu pesadas críticas ao setor no qual atuava o Living, considerando-o como uma extensão burguesa da vanguarda estética, focada no estilo de vida alternativo e no transe místico, mas despreocupada em dialogar com a classe trabalhadora e em organizar uma revolução estrutural propriamente dita.

A crítica de R. G. Davis ao Living Theatre apoiava-se em perspectiva marxista e materialista rigorosa, e posteriormente ganhou forma definitiva em um artigo de 1975 intitulado "The radical right in the American theatre", publicado na revista Theatre Quarterly. Um dos pontos fundamentais do texto era o fato de o rompimento de barreiras formais no palco, o recurso da nudez e as incursões interativas pela plateia não constituírem propostas de intervenção nas estruturas de poder da sociedade. Igualmente criticado foi o fato de o Living depender com frequência de turnês financiadas, de idas para festivais do circuito universitário e de teatros comerciais para sobreviver. Essa era, para Davis, uma séria contradição ideológica no discurso anticapitalista. O pacifismo anarquista de Julian Beck e Judith Malina (diretores do Living) mostrava, para Davis, uma grande inconsistência no tocante à análise de classes marxista, o que resultava em um teatro que, embora chocasse a plateia burguesa na teoria, na prática acabava tendo que ser sustentado por ela.

Enquanto tudo isso acontecia no campo das práticas teatrais experimentais e alternativas, dramaturgos que haviam sido centrais para a modernização do teatro no segundo pós-guerra, como Arthur Miller e Tennessee Wiliams, enfrentaram, nos anos 1960, uma série desafiadora de crises e de rejeições por parte da crítica.

Miller, passado o período de perseguição sob o macarthismo, teve que lidar com problemas pessoais relacionados ao fim de seu casamento com Marilyn Monroe e, em 1962, já divorciado, com a morte desta. Depois de um hiato de nove anos em sua produção, sua peça *After the fall*, de 1964, foi duramente criticada por ter sido considerada

uma exposição das turbulências e crises de relacionamento vivenciadas em sua vida privada com a atriz, e por ter supostamente exposto as patologias e fragilidades psíquicas de que ela padecia.

Também Tennessee enfrentou, nos anos 1960, um período trágico em sua vida pessoal, com a morte de seu companheiro Frank Merlo, em 1963, e com uma sequência de críticas devastadoras que negavam por completo o reconhecimento de mérito artístico nas peças mais recentes que ele escrevera nesse período: *The milk train doesn't stop here anymore* (de 1963), *Slapstick tragedy* (de 1966), *Kingdom of Earth/The seven descents of Myrtle* (de 1968), e *In the bar of a Tokyo hotel* (de 1969). A hostilidade dos críticos e o grande sofrimento emocional arrastaram Tennessee para um vórtice de dependência de barbitúricos e álcool, levando-o a posteriormente referir-se aos anos 1960 como "the stoned age", trocadilho intraduzível cujo significado aproximado seria "a era chapada".

Como se pode constatar por esse breve retrospecto, uma divisão marcante tinha se tornado observável não só dentro do setor teatral dos Estados Unidos como um todo, mas também dentro da própria esquerda norte-americana. O país mudara. O movimento pelos direitos civis havia ganhado as ruas, e a chamada *new left* havia passado a expandir-se por meio de políticas apoiadas na ideia da democracia participativa e da transformação social, com foco sobre os setores estudantis, sobre uma certa ala da intelectualidade, sobre os marginalizados e sobre as minorias raciais.

Em 1960 o sociólogo Wright Mills publicou um artigo intitulado "Letter to the New Left", cunhando o termo que orientaria o novo pensamento dissidente nas revistas universitárias e de oposição. Para Mills, a classe trabalhadora industrial tradicional nos países capitalistas ricos tinha perdido seu papel revolucionário e tinha sido integrada ao sistema de consumo. Depender apenas do proletariado como o único motor revolucionário da história parecia-lhe um dogma ultrapassado e defasado com a realidade moderna. Intelectuais e estudantes haviam se tornado, sob seu ponto de vista, os novos catalisadores das transformações sociais e políticas, o que lhe parecia evidenciado pelos movimentos estudantis na Turquia, na Coreia do Sul, em Cuba e no Reino Unido:

> Who is it that is getting fed up? Who is it that is getting disgusted with what Marx called 'all that old crap'? Who is it that is thinking and acting in radical ways? All over the world – in the bloc, outside the bloc, and in between – the answer is the same: it is the young intelligentsia. […] 'In the spring and early summer of 1960 — more of the returns from the American decision and default are coming in. In Turkey, after student riots, a military

> junta takes over the state of late run by Communist Container Menderes. In South Korea too, students and others knock over the corrupt American-puppet regime of Syngman Rhee. In Cuba, a genuinely left-wing revolution begins full-scale economic reorganization- without the domination of US corporations. Average age of its leaders: about 30 — and certainly a revolution without any Labour As Agency' (Mills, 1960).

Foi dentro desse contexto que Edward Albee despontou como um dos novos nomes significativos do teatro estadunidense na década de 1960, principalmente com as peças *The zoo story* (1959) e *Who's afraid of Virginia Woolf?* (1962). O grande fluxo de dramaturgia autoral que havia florescido entre meados dos anos 1930 e 1950 havia criado peças que agora corriam o mundo sob a forma de adaptações fílmicas hollywoodianas e de traduções para diferentes idiomas e culturas. Com isso, seus autores, mesmo os que haviam passado a integrar o panteão dos chamados canônicos, eram agora questionados e cobrados por suas opções estilísticas e temáticas.

No início da década de 1960 Lillian Hellman tinha escrito sua última peça. Seu afastamento definitivo do teatro seria justificado em seus aclamados livros de memórias, iniciados com *An unfinished woman: a memoir* (1969): o teatro parecia-lhe ter se tornado um ambiente onde suas ideias políticas não dialogavam com o público da mesma forma. Odets tornara-se *persona non grata* após ser considerado um delator por seu depoimento ao subcomitê macartista em 1952. Tennessee Williams caíra no desagrado da crítica após *The night of the iguana*, de 1961, e Arthur Miller, desde *A view from the bridge,* de 1956, e da roteirização fílmica de seu conto *The misfits,* de 1961, via-se diante de um público que agora duvidava que ele pudesse atingir novamente o patamar de suas obras-primas anteriores, *Death of a salesman* e *The crucible*. Peças do grande repertório desses autores haviam passado a ser encenadas em palcos da Broadway, em produções caras e com elencos encabeçados por grandes nomes do teatro e do cinema.

Paralelamente, as vertentes experimentais da dramaturgia floresciam no terreno do *off-off-Broadway*, mas eram as práticas agitativas e militantes que haviam passado a reverberar com muito mais amplitude e vigor: elas davam vasão a pautas representativas dos setores da sociedade que agora marchavam em prol dos direitos civis, contra o alistamento compulsório para a guerra do Vietnã, contra a indústria bélica e o armamento nuclear, e a favor da liberação dos costumes. E foi precisamente nesse setor de espaços teatrais alternativos e experimentais que Edward Albee surgiu como um dramaturgo de impacto tanto no que dizia respeito à estrutura como ao repertório de ideias.

II

The zoo story, peça de estreia de Albee, teve o papel de um divisor de águas no teatro daquele momento, recebendo atenção imediata das revistas da esquerda intelectual e cultural dos anos 1960. Todas enxergaram, no embate entre os personagens Jerry (um *beatnik* novaiorquino marginalizado) e Peter (um cidadão da classe média urbana e conformista), uma metáfora das fraturas sociais do capitalismo do pós-guerra.

Tanto as revistas da esquerda tradicional como as da nascente nova esquerda passaram a debater intensamente a peça e a produção dramatúrgica do jovem autor nos anos seguintes, dividindo-se entre o elogio à contundente crítica social posta em foco e o ceticismo em relação ao que viam como seu existencialismo.

Quais eram essas revistas?

As principais revistas de esquerda que nessa época publicaram ensaios e críticas sobre Albee nesse período foram:

1. The Nation:[2] era o mais tradicional semanário progressista dos EUA, e acompanhou de perto o surgimento de Albee como dramaturgo. Seus críticos teatrais publicaram extensas resenhas discutindo como as peças do autor desmascaravam a hipocrisia, o consumismo e o colapso dos valores da família burguesa no auge do "Sonho Americano". Harold Clurman, ao contrário de muitos que tentavam rotular Edward Albee estritamente dentro do "teatro do absurdo" europeu, destacou que o verdadeiro dom de Albee estava na habilidade de relatar de forma "realista" as atitudes e a mentalidade presentes na "geração *beat*" norte-americana do final dos anos 1950 (Clurman, 1962, p. 273-274). Para o crítico, a força de *The zoo story* vinha de sua contextualização cultural e social, e de sua opção por uma ancoragem temática palpável ao invés da abstração filosófica pura.

2. Evergreen Review:[3] era uma influente revista da contracultura e da esquerda libertária americana (publicada pela editora Grove Press, de Barney Rosset). Foi uma das primeiras a publicar o texto integral de *The zoo story* nos Estados Unidos. A revista usou a peça para impactar o *establishment* cultural e impulsionar o teatro do *off-off-Broadway*.

[2] Disponível em: https://www.thenation.com/issue/. Acesso em: 27 out. 2026.
[3] Disponível em: https://evergreenreview.com/evergreen-back-issues/. Acesso em: 27 out. 2026.

3. Partisan Review:[4] era a principal revista da esquerda intelectual anti-stalinista e uma das revistas político-culturais mais influentes dos intelectuais norte-americanos de esquerda da época, alinhando-se ao modernismo e ao socialismo democrático. A publicação acolheu em suas páginas discussões sobre *The theatre of the absurd* (*O teatro do absurdo*), título do livro de Martin Esslin sobre a dramaturgia contemporânea do pós-guerra. Esslin havia incluído Albee junto a outros dramaturgos que tangenciavam o movimento, mas que não faziam parte do "núcleo duro" europeu (composto por Beckett, Ionesco, Adamov e Genet). As peças de Albee incluídas por ele na análise foram *The zoo story* (1958), *The American Dream - a comedy* (1960), *The sandbox* e *The death of Bessie Smith* (1959). Esslin ressaltava no texto que havia uma grande afinidade entre o trabalho de Albee e o de Pinter nessa fase, e acrescentava que os Estados Unidos tinham poucos autores realmente absurdistas. Segundo ele, o público e os escritores americanos da época não haviam experimentado o mesmo nível de desilusão profunda, trauma e pessimismo metafísico gerados pelas duas Guerras Mundiais em solo europeu. Ao atacar as bases do otimismo inerente ao sonho americano, Albee parecia-lhe ter atingido o teor de ironia e amargura que o identificavam, para o teórico, como um absurdista:

> […] Edward Albee (born in 1928) comes into the category of the Theatre of the Absurd precisely because his work attacks the very foundations of American optimism. His first play, *The Zoo Story* (1958), which shared the bill at the Provincetown Playhouse with Beckett's *Krapp's Last Tape*, already showed the forcefulness and bitter irony of his approach. In the realism of its dialogue and in its subject matter - an outsider's inability to establish genuine contact with a dog, let alone any human being - *The Zoo Story* is closely akin to the work of Harold Pinter (Esslin, 1961, p. 225-226).

Críticos de destaque da Partisan Review nesse período puseram-se a discutir se o que entendiam como o niilismo de Albee constituía uma denúncia válida do capitalismo ou apenas o sintoma de uma alienação de classe. Os ensaios publicados na revista focaram bastante no "ataque feroz à complacência burguesa" feito pelo personagem Jerry, de *The zoo story*, mas também discutiram se o desfecho violento da peça representava um sacrifício de cunho quase religioso ou uma denúncia

[4] Disponível em: https://open.bu.edu/collections/539c7a44-e545-414b-81d3-d0411139aba6. Acesso em: 27 out. 2026.

política da exclusão de classes.

4. Casa de las Américas:[5] no contexto latino-americano dessa mesma década, a prestigiosa revista cultural cubana, polo central do pensamento de esquerda e do engajamento intelectual na região, publicou ensaios e entrevistas abordando o papel de dramaturgos contemporâneos. Análises sobre o impacto e a tradução do teatro de Albee foram incluídas e abordadas sob a ótica da liberdade de criação e da crítica social internacional nos anos primeiros anos da década de 1960.

5. New Left Review:[6] fundada em 1960 no Reino Unido, a revista era a principal vitrine teórica da Nova Esquerda, e empenhou-se em analisar o novo teatro americano e a contracultura daquela década. Seus colaboradores discutiram o teatro de Albee a partir do conceito de "teatro político" e de realismo *versus* o do chamado absurdismo. Lee Baxandall, colaborador de destaque na New Left Review, escreveu um ensaio crítico seminal sobre Edward Albee intitulado "The Theatre of Edward Albee". O texto foi originalmente publicado em 1965 na revista The Tulane Drama Review (TDR) e posteriormente foi republicado em antologias de ensaios sobre o teatro moderno americano.

Baxandall era um dos principais teóricos marxistas de estética da New Left Review nos Estados Unidos, e analisou peças então recentes de Albee sob a ótica das tensões sociais e da alienação na sociedade capitalista americana. Embora reconhecendo que Albee fazia um retrato crítico contundente da sociedade e dos valores da burguesia, Baxandall fazia restrições ao fato de o dramaturgo recorrer com frequência a soluções que considerava puramente estéticas ou simbólicas, como a questão do filho imaginário no enredo de *Who's afraid of Virginia Woolf?*, e não a resoluções historicamente fundamentadas:

> Edward Albee's theatre continues to be controversial. The discussion centers around two questions: one has to do with truth, and the other with dramatic structure. The first runs as follows: is the image of human relations in America which Albee presents justifiable because it is in some sense realistic, or is his an essentially flawed and perverted point of view? The second is: are there valid grounds for the invented child in *Who's Afraid*

[5] Disponível em: https://primarysources.brillonline.com/browse/cuban-periodicals-cultural-magazines-published-by-casa-de-las-americas-1960-2009. Acesso em: 27 out. 2026.
[6] Disponível em: https://newleftreview.org/issues. Acesso em: 27 out. 2026.

> *of Virginia Woolf* and the confused events which lead to Julian's death in *Tiny Alice*, or is Albee artistically callow and unable to structure a play properly? (Baxandall, 1965).

Paralelamente, na The Tulane Drama Review (renomeada The Drama Review em 1967),[7] renomada revista sobre o teatro e as formas experimentais, outro artigo de caráter restritivo foi publicado a propósito de *Who's afraid of Virginia Woolf?*. Tratava-se do ensaio de Richard Schechner, editor da revista e teórico de destaque no campo da *performance*, que acusava a peça de representar "um escape para o interior de uma fantasia mórbida" apoiada em perversidade sexual. Publicado em 1963 com o título provocativo de "Who's afraid of Edward Albee?", o texto apontava na peça o que Schechner considerava uma forma de alimentar uma cultura adolescente que se comprazia em fingir-se de decadente para fugir da realidade social real.

> The American theater, our theater, is so hungry, so voracious, so corrupt, so morally blind, so perverse that *Virginia Woolf* is a success. I am outraged at a theater and an audience that accepts as a masterpiece an insufferably long play with great pretensions that lacks intellectual size, emotional insight, and dramatic electricity. […] I'm tired of morbidity and sexual perversity which are there only to titillate an impotent and homosexual theater and audience. I'm tired of Albee (Schechner, 1963, p. 7-10 *apud*[8] Paller, 2017, p. 90).

Críticos como Harold Clurman e John Gassner, na mesma ocasião, rebateram a análise de Schechner, observando que a peça forçava o público a se despir de ilusões e a enfrentar verdades dolorosas e desagregadoras. Gassner rebateu a visão rigorosa desses críticos apontando que a agressividade dos personagens encobria um medo existencial profundo, um pavor do vazio de suas próprias existências. Para Gassner (1963), o valor da peça residia exatamente no fato de escancarar as mentiras vitais que as pessoas construíam. Clurman (1966), paralelamente, fazia ressalvas técnicas, mas reconhecia a contundência e a integridade moral do teatro de Albee, e endossava a ideia de que o espetáculo forçava a plateia a confrontar ilusões nutridas sobre a família, a sociedade e o próprio sonho americano.

---

[7] Disponível em: https://www.cambridge.org/core/journals/the-drama-review/information/about-this-journal/past-titles/past-title/tulane-drama-review/information/91322E8FC3E05597F94720E1893C3796. Acesso em: 27 out. 2026.

[8] SCHECHNER, Richard. Who's afraid of Edward Albee?. **Tulane Drama Review**, v. 7, n. 3, p. 7-10, 1963. Republicado *online* [14 fev. 2022] em: https://www.cambridge.org/core/journals/tulane-drama-review/article/abs/whos-afraid-of-edward-albee/25CE1A66078FEB590228675FDDCB4647. Acesso em: 10 ago. 2026.

Dentro do contexto de todas essas discussões, é oportuno lembrar que Gassner, com John Mason Brown, ambos membros do júri do Pulitzer Prize , haviam pedido demissão em 1963 após o veto que os membros do Pulitzer Prize Advisory Board (constituído por importantes editores de jornais, executivos de mídia e acadêmicos) haviam imposto à indicação de *Who's afraid of Virginia Woolf?* na categoria de melhor peça. Não houve um parecer publicamente divulgado na época, e sim a declaração de que nenhum prêmio havia sido concedido nessa categoria específica. O conselho utilizou seu direito de soberania estatutária para rejeitar a indicação do júri técnico sem a obrigatoriedade de publicar um acórdão ou justificativa institucional. O estatuto original estabelecia que o prêmio deveria ir para uma peça americana que representasse "o valor educacional e o poder do palco em elevar o padrão de moral, bom gosto e costumes". Na ocasião, Brown e Gassner manifestaram-se em relação a seus votos.

Brown reforçou os paralelos a essa altura já feitos por alguns críticos com a dramaturgia de Strindberg e O'Neill:

> 'Although I can't pretend that Who's Afraid makes for a pleasant evening at the theater, I do know that it presents an unforgettable one. If it is an experience which is in part an ordeal, this is precisely what Mr. Albee meant it to be. With his unblinking view of life, he slashes savagely into his characters' innermost selves. Some critics have described him as being a new Strindberg or O'Neill. Like O'Neill, he shrinks from no horror; like Strindberg, the war he declares between men and women is brutally fierce. But Mr. Albee already has an identity of his own' (Brown *apud*[9] The Pulitzer…, 2026).

Gassner, paralelamente, escreveu sem meias palavras sobre a estatura de Albee como dramaturgo, chamando-o de "o mais eminente dos autores americanos" nesse momento:

> 'Although Mr. Albee's play has easily detectable flaws, it is a slashing and penetrating work by the most eminent of our new American playwrights .... I see no insuperable objection to the work on the grounds of immorality, lubricity, or scatology once one reflects that we cannot expect the vital plays of our period, whether we like this period or not, to abide by Victorian standards.' (Gassner *apud*[10] The Pulitzer…, 2026).

Alguns anos mais tarde, em 1975, nas páginas da mesma The Drama Review, R. G. Davis, do San Francisco Mime Troupe, escrevendo sobre as formas revolucionárias de teatro, criticou *Who's afraid of Virginia Woolf?* por considerar que ela confinava o público e

[9] Como fonte, o *website* informa apenas: "John Hohenberg, The Pulitzer Prizes, p. 266-269".
[10] Mesma informação que acima. *Ibidem*.

os atores dentro de uma sala de estar acadêmica para testemunhar neuroses privadas. Para Davis o verdadeiro teatro revolucionário deveria abandonar os palcos dos teatros comerciais e as salas fechadas, e ocupar os parques e as ruas para interagir diretamente com o público.

Schechner, editor da TDR, e Davis atuavam em searas estéticas e políticas distintas no universo do teatro estadunidense (o primeiro dentro do Performance Garage, em New York, e o segundo no já mencionado San Francisco Mime Troupe) mas ambos mostraram compartilhar de um ponto de vista afim sobre a dramaturgia de Albee, rejeitando o que entendiam como realismo psicológico, rejeitando a estrutura de produção de peças como *Who's afraid of Virginia Woolf*? depois que passavam a ser encenadas na Broadway, e rejeitando, por fim, a relação com o público, que saía, segundo esses autores, chocado, mas politicamente anestesiado com espetáculos que se caracterizavam como uma forma de *voyeurismo* camuflado de alta cultura.

III

Ao escrever *The zoo story*, em 1959, Albee havia gerado uma espécie de susto perceptivo nos padrões de entendimento do que então se identificava como dramaturgia estadunidense. Rejeitada por produtores novaiorquinos, a peça foi divulgada na Alemanha antes de ter sido encenada nos Estados Unidos, e teve uma estreia incomum, sendo apresentada em programa duplo com nada mais nada menos que *Krapp's last tape*, de Beckett:

> Shortly after *The Zoo Story* was completed, while it was being read and politely refused by a number of New York producers […], a young composer friend of mine, William Flanagan by name, looked at the play, liked it, and sent it to several friends of his, among them David Diamond, another American composer, resident of Italy; Diamond liked the play and sent it on to a friend of *his* a Swiss actor, Pinkas Braun; Braun liked the play, made a tape recording of it, playing both its roles, which he sent on to Mrs. Stefani Hunzinger, who heads the drama department of the S. Fischer Verlag, a large publishing house in Frankfurt; she, in turn . . . well, through her it got to Berlin, and to production. From New York to Florence to Zurich to Frankfurt to Berlin. And finally back to New York where, on January 14, 1960, it received American production, off Broadway, at the Provincetown Playhouse, on a double bill with Samuel Beckett's *Krapp's Last Tape* (Albee, 1997, p. 7-8 *apud*[11] Edward..., 2026, grifo do autor).

[11] ALBEE, Edward. Preface. *In*: ALBEE, Edward. **The American Dream and The zoo story**. New York:

A coexistência cênica que essa surpreendente estreia americana proporcionou à peça do estreante Albee foi prenunciadora de importantes e reveladoras conexões: tanto quanto Beckett, ainda pouco conhecido nos Estados Unidos nesse momento, o jovem autor surgia com um foco de interesse voltado não para as situações dramáticas encadeadas a partir de um conflito, ou da apresentação do percurso de um protagonista, mas para a exposição crua e objetiva de que havia um insondado abismo social separando setores da sociedade urbana novaiorquina, e que estes, em sua separação, coexistiam sem compartilharem de códigos de expressão e pensamento que os relacionassem e os fizessem dialogar dentro de parâmetros plausíveis ou mesmo lógicos.

Como peça, *The zoo story* surgia de um pacto tácito e ao mesmo tempo tenso entre palavra e cena, que ora se aproximavam e ora se repeliam sem nunca chegarem a uma correspondência plena entre si. A simplicidade minimalista do texto era desafiadora: a unidade de espaço e tempo que a caracterizava enganava os que porventura imaginassem que sua estrutura era entrecortada apenas pelas perturbadoras elipses nos diálogos, pela ironia, e pela narrativa do personagem Jerry, anunciada desde o título.

A história do que havia acontecido ou viria a acontecer no jardim zoológico girava em falso sem se completar, e se desfiava em sequências narrativas menores e inconclusivas: nestas havia a enunciação dos objetos que pertenciam a Jerry, suas lembranças de fatos passados esparsos, o enfrentamento enojado do afeto supostamente lúbrico da senhoria, e a figura intransponível de seu cachorro preto, um Cérbero mal constituído que guardava a área interna da pensão decadente como se guardasse os portões do inferno, e que sobreviveu ao veneno que lhe dera Jerry sem se render nem à submissão e nem à morte.

Albee, com esse material dramatúrgico, proporcionou ao teórico e crítico Esslin o que naquele momento bastou para justificar a inserção da peça no livro *O teatro do absurdo*, que tratava da categoria estética e filosófica representativa, a seu ver, das incongruências e fantasmagorias do mundo do segundo pós-guerra. Em outras palavras, do teatro do absurdo.

Penguin, 1997. p. 7-8.

IV

Poucos outros livros sobre dramaturgia publicados nesse período tiveram o papel que o livro de Martin Esslin teve naquele momento. Na dramaturgia europeia do segundo pós-guerra, autores de vanguarda em diferentes contextos culturais e políticos haviam criado peças nas quais um aspecto em comum, em princípio ligado associativamente a um niilismo existencial absoluto, parecia se insinuar dentro das configurações extremamente díspares que as caracterizavam. Esslin interessou-se em sondar e discutir essas peças, e publicou um artigo sobre o assunto em 1960 na Tulane Drama Review. A editora americana Doubleday Anchor Books , ao tomar conhecimento do artigo, interessou-se e encomendou um livro completo com base no assunto tratado.

Uma primeira edição foi publicada como livro de bolso (*mass market paperback*), voltado para o mercado de massas, e tornou-se rapidamente uma referência teórica para a dramaturgia do pós-guerra. "This is a book on a development in the contemporary theatre", escreveu Esslin no Prefácio: "the type of drama associated with the names of Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, and a number of other avant-garde writers in France, Britain, Italy, Spain, Germany, the United States, and elsewhere" (Esslin, 1961, p. xi).

Como o livro ia ser lançado nos Estados Unidos, a ideia de incluir *The zoo story*, de Edward Albee, veio a calhar: tratava-se de um trabalho recente que caracterizaria no volume a presença da dramaturgia contemporânea do país. Além disso a peça de Albee havia estreado no circuito experimental novaiorquino empregando recursos que a distinguiam bastante dos padrões da dramaturgia norte-americana convencional, e isso em princípio parecia ser uma característica condizente com as dos demais trabalhos ali estudados.

Na Introdução do livro, inserida logo após o Prefácio, Esslin apresentou uma questão fundamental: depois de relatar a encenação de *Waiting for Godot*, de Beckett, para detentos do presídio de San Quentin, ele se perguntou o que tinha feito uma peça da vanguarda "supostamente esotérica" ser acolhida com interesse por uma plateia de presidiários.

> A reporter from the San Francisco *Chronicle* who was present noted that the convicts did not find it difficult to understand the play. One prisoner told him, 'Godot is society.' Said another: 'He's the outside.' A teacher at the

> prison was quoted as saying, 'They know what is meant by waiting …and they knew if Godot finally came, he would only be a disappointment.' The leading article of the prison paper showed how clearly the writer had understood the meaning of the play:
>
> > It was an expression, symbolic in order to avoid all personal error, by an author who expected each member of his audience to draw his own conclusions, make his own errors. It asked nothing in point, it forced no dramatized moral on the viewer, it held out no specific hope. … We're still waiting for Godot, and shall continue to wait. When the scenery gets too drab and the action too slow, we'll call each other names and swear to part forever – but then, there's no place to go.[12] (Esslin, 1961, p. xvi).
>
> […] Why did a play of the supposedly esoteric avant-garde make so immediate and so deep an impact on an audience of convicts? Because it confronted them with a situation in some ways analogous to their own? Perhaps. Or perhaps because they were unsophisticated enough to come to the theatre without any preconceived notions and ready-made expectations, so that they avoided the mistake that trapped so many established critics who condemned the play for its lack of plot, development, characterization, suspense, or plain common sense. Certainly the prisoners of San Quentin could not be suspected of the sin of intellectual snobbery, for which a sizable proportion of the audiences of *Waiting for Godot* have often been reproached; of pretending to like a play they did not even begin to understand in just to appear in the know (Esslin, 1961, p. xvii).

Uma estranheza pairava sobre as percepções e relações que o estudo de Esslin punha em foco: uma estranheza insondada até aquele momento e configurada com expedientes diversificados ao extremo. Nessas peças europeias recentes e tão díspares, chamava a atenção do crítico uma forma histórica e epistemologicamente recente de percepção do mundo:

> A world that can be explained by reasoning, however faulty, is a familiar world. But in a universe that is suddenly deprived of illusions and of light, man feels a stranger. His is an irremediable exile, because he is deprived of memories of a lost homeland as much as he lacks the hope of a promised land to come. This divorce between man and his life, the actor and his setting, truly constitutes the feeling of Absurdity (Esslin, 1961, p. xix).

Até que ponto poderia um dramaturgo dos Estados Unidos naquele momento histórico compartilhar dessa percepção? Poderia a inclusão de um nome americano tornar incoerente o livro como um todo? O nome de Albee foi discretamente inserido dentro do capítulo V, intitulado "Paralelos e Prosélitos", e foi o último numa lista em que o precediam vários autores europeus: Jean Tardieu, Boris Vian, Dino Buzzati, Ezio d'Errico,

[12] Conforme informado no original, esta citação foi publicada originalmente em: **San Quentin News**, November 8, 1957.

Manuel de Parolo, Fernando Arrabal, Amos Kenan, Max Frisch, Wolfgang Hildesheimer, Günter Grass, Robert Pinget, Harold Pinter e Norman Frederick Simpson.

O termo *prosélito* refere-se a uma pessoa que mudou de religião, de partido político ou de grupo. A palavra vem do grego antigo e designa alguém que chegou de fora para se juntar a uma nova crença ou causa. Esslin usa "prosélitos" para classificar os novos dramaturgos que foram, em seu entender, convertidos ou influenciados pelo sucesso e pela estética dos autores seminais do absurdismo europeu do segundo pós-guerra. A ideia era que Samuel Beckett, Eugène Ionesco e Jean Genet tinham configurado um novo "idioma teatral", e que grande número de autores mais jovens o havia adotado para desenvolver seus próprios trabalhos.

Algo, porém, distinguia Albee dos demais designados com o termo. Ao contrário deles, Albee não escrevia a partir de um mundo devastado e em escombros, e sim a partir da opulência econômica dos Estados Unidos e sob a vigência plena da ideologia do chamado sonho americano. Assim, se era existencial e metafísico o vazio detectado e plasmado dramaturgicamente pelos absurdistas do núcleo duro abordado no livro, bem diferente era o que Albee abordava em sua peça de estreia.

Os pontos levantados pelo crítico a respeito de *The zoo story* mostram desde o início o quanto a peça de Albee se distinguia das dos demais autores. Esslin havia detectado no estilo do jovem autor uma grande afinidade temática e compositiva com o também estreante Harold Pinter na mesma época, e ressaltava na peça características compatíveis com o espírito do absurdismo, mostrando porém uma compreensão bastante restritiva e empobrecedora da cena final:

> On the other hand, Edward Albee (born in 1928) comes into the category of the Theatre of the Absurd precisely because his work attacks the very foundations of American optimism. His first play, The *Zoo Story* (1958), which shared the bill at the Provincetown Playhouse with Beckett's *Krapp's Last Tape*, already showed the forcefulness and bitter irony of his approach. In the realism of its dialogue and in its subject matter - an outsider's inability to establish genuine contact with a dog, let alone any human being - *The Zoo Story* is closely akin to the work of Harold Pinter. But the effect of this brilliant one-act duologue between Jerry, the outcast, and Peter, the conformist bourgeois, is marred by its melodramatic climax when Jerry provokes Peter into drawing a knife and then impales himself on it, the plight of the schizophrenic outcast is turned into an act of sentimentality, especially as the victim expires in touching solicitude and fellow feeling for his involuntary murderer (Esslin, 1961, p. 225-226).

Para Esslin é *The American Dream*, de 1960, a peça absurdista por excelência de Edward Albee:

> *The American Dream* (1959-60; first performed at the York Playhouse, New York, on January 25, 1961) fairly and squarely attacks the ideals of progress, optimism, and faith in the national mission, and pours scorn on the sentimental ideals of family life, togetherness, and physical fitness; the euphemistic language and unwillingness to face the ultimate facts of the human condition that in America, even more than in Europe**,** represent the essence of bourgeois assumptions and attitudes. […] The language of *The American Dream* resembles that of Ionesco in its masterly combination of clichés. But these clichés, in their euphemistic, baby-talk tone, are as characteristically American as Ionesco's are French. The most disagreeable verities are hidden behind the corn-fed cheeriness of advertising jingles and family-magazine unctuousness. There are very revealing contrasts in national coloring of different versions of the absurd clichê – the mechanical hardness of Ionesco's French platitudes; the flat, repetitive obtuseness of Pinter's English nonsense dialogue; and the oily glibness and sentimentality of the American cliché in Albee's promising and brilliant first example of an American contribution to the Theatre of the Absurd (Esslin, 1961, p. 226-227).

The American Dream é uma sátira mordaz na qual Esslin encontrou farto material que evidenciava o caráter absurdista da dramaturgia nascente de Albee. O foco da peça incide sobre as distorções assimiladas e reproduzidas dentro da instituição família e da classe média estadunidense. As personagens centrais tratam-se e são tratadas não por seus nomes, mas por Mommy, Daddy e Grandma. Nos diálogos, conversas gramaticalmente escorreitas compõem falas repletas de clichês e que resultam grotescas e estranháveis por sua gratuidade, por sua superfluidade, e pela carência de lógica nas associações e encadeamentos de ideias. Mommy, dominadora, monopoliza os diálogos, e Daddy, submisso, interage de modo a evitar questionamentos mesmo diante de observações incoerentes ou abusivas. O casal espera visitas, mas a visitante, Mrs. Barker, só é recebida depois de tocar muitas vezes a campainha. Os diálogos em curso entre Mommy, Daddy e Grandma não se interrompem para atendê-la, mesmo que eles não consigam chegar a qualquer entendimento ou conclusão entre si. O casal não se lembra da razão para a visita de Mrs. Barker, e ao finalmente recebê-la e incorporá-la ao fluxo de conversas, as interações acabam sendo cada vez mais desconcertantes.

Como em *The zoo story*, há em *The American Dream* algo obscuro e intrigante a ser explicado, e é uma grande ironia que seja precisamente Grandma, tratada ora com indiferença ora com irritação por Mommy e até por Daddy, a pessoa a revelar lucidez e

capacidade de desencadear a percepção reveladora em relação à série de ocorrências envolvendo a adoção de um filho pelo casal Mommy e Daddy vinte anos antes. A criança adotada no passado não havia sobrevivido às sucessivas mutilações infligidas pelos pais de adoção por se sentirem frustrados em suas expectativas parentais.

Uma nova adoção agora se realiza, vinte anos depois, e Mrs. Barker é novamente a agenciadora: o jovem a ser adotado tem vinte anos e é de uma beleza apolínea. Sua constituição é perfeita a ponto de sobrepor-se à percepção de sua frieza e ao fato de ele não nutrir emoções ou sentimentos de empatia por quem quer que seja. Seu nome, sintomaticamente, é The American Dream.

Muitos anos mais tarde, em 1997, Edward Albee escreveria no prefácio de uma edição de *The American Dream*:

> The play is an examination of the American Scene, an attack on the substitution of artificial for real values in our society, a condemnation of complacency, cruelty, emasculation and vacuity; it is a stand against the fiction that everything in this slipping land of ours is peachy-keen.
> Is the play offensive? I certainly hope so; it was my intention to offend – as well as amuse and entertain. Is it nihilist, immoral, defeatist? Well, to that let me answer that *The American Dream* is a picture of our time – as I see it, of course. Every honest work is a personal, private yowl, a statement of one individual's pleasure or pain; but I hope that *The American Dream* is something more than that. I hope that it transcends the personal and the private, and has something to do with the anguish of us all (Albee, 1997, p. 53-54).

As palavras de Albee nesse prefácio tantos anos posterior à estreia reafirmaram as motivações que o haviam guiado como autor em seus primeiros anos de trabalho. A intuição analítica de Martin Esslin, mais do que a tarefa editorial de que se sentiu imbuído ao transformar em livro o artigo que escrevera, foi duplamente acertada. A percepção de que Albee era, em alguma medida um absurdista, colocava-o ao lado de autores da nova e perturbadora dramaturgia com raízes na Europa do segundo pós-guerra. Mais importante do que a inclusão em si no livro de Esslin foi o fato de, em alguma medida, ter se tornado patenteado o fato de que estava ali brotando um germe nascente de dramaturgia norte-americana não realista e não afeita ao padrão mimético dominante.

O fato é que, ao escrever *Who's afraid of Virginia Woolf?*, em 1962, Edward Albee não deixaria pedra sobre pedra no que diz respeito à estrutura dramatúrgica de composição de suas personagens, estrategicamente situadas no interior institucional da universidade como setor representativo da ideologia dominante do país. O título originou-se de

um *grafitto* que ele teria visto escrito com batom no espelho de um café do Greenwich Village, em Nova Iorque, na ocasião, em que a escreveu. Ele havia antes pensado em *The exorcism,* que depois daria ao terceiro e último ato.

Desde o início Albee interessou-se em realizar a crítica dos fundamentos sobre os quais se apoiavam as instituições americanas, tratando particularmente do chamado "sonho americano", concepção idealizada da vida na sociedade estadunidense, e cerne da ideologia do Estado, representado como supostamente igualitário e democrático.

Em *Who's afraid of Virginia Woolf?* Albee situa seus leitores e espectadores no *campus* de uma universidade localizada na cidade fictícia de Nova Cartago, na Nova Inglaterra, região nordeste dos Estados Unidos. A localização não poderia ser mais significativa para o papel crítico da peça, pois permitia que associações latentes no texto remetessem simbolicamente às raízes da formação histórica e ideológica estadunidense desde a chegada dos colonizadores puritanos (1620), passando pela Guerra de Independência (1776) e consolidando-se por meio de remissões de ironia latente à Antiguidade clássica e ao mundo greco-romano. A Nova Inglaterra é, em larga medida, o nascedouro da cultura capitalista estadunidense, e esta é apresentada na peça em inequívoco processo de desintegração.

Alguns elementos dignos de nota, no que diz respeito à escritura, são a linguagem, com o uso de expressões de relevo crítico algumas vezes intraduzíveis, o uso mordaz e distanciado de remissões a estrofes de cantigas infantis (*nursery rhymes*), o uso simbólico e igualmente distanciador e crítico da ideia de jogos (*games*) e das personagens como jogadores (*players*), as falas narrativas das personagens George e Nick remetendo a passagens reveladoras de seus respectivos passados, e os títulos dados aos três atos da peça que, numa gradação crescente iniciada em *Fun and games* (*Diversão e jogos*), no Ato I, passa pela *Walpurgisnacht* (*Noite das bruxarias*), no Ato II, e conduz ao desfecho em *The exorcism* (*O exorcismo*), no Ato III.

É importante observar o uso paródico e distanciado que Albee faz de canções infantis (*nursery rhymes*) na peça. Os refrões, cantados pelas personagens, remetem parodicamente a aspectos sádicos, já historicamente presentes na estrutura original dessas canções, mas agora exacerbados nas repetições que ocorrem em diversas cenas. Pode-se dizer que o que Albee faz a esse respeito na peça tem analogia com o recurso utilizado pelo poeta T. S. Eliot (2015, p. 167-176) no poema "The hollow men" ("Os homens ocos",

na tradução de Caetano W. Galindo).

As quatro personagens da peça são diretamente representativas de pontos nevrálgicos da figuração crítica desse cerne ideológico abordado por Albee: Martha e George, casal de meia-idade, respectivamente a filha do presidente da universidade (na nomenclatura estadunidense) e um professor do Departamento de História, residem no *campus*, e ao chegarem de uma festa acadêmica do corpo docente (*faculty party*), aguardam um casal de jovens convidados, Honey e Nick, para um último drinque mais íntimo. Nick é um recém-admitido professor do Departamento de Biologia, que com sua jovem esposa, Honey, provém do Meio-Oeste do país, região amplamente associada à representação da mediania e da tipicidade do estilo de vida e pensamento do país no que estes têm de mais centralmente reprodutores do sistema dominante de ideias.

O pai de Martha é indiscutivelmente o personagem onipresente na peça, mesmo que não apareça em cena em nenhum momento. Tudo o que rege a vida do casal Martha e George é determinado pelas expectativas institucionais ligadas à vida acadêmica presidida por ele.

A tensão é o elemento fundamental para a configuração de George como personagem e para sua função de condutor, a partir de certo ponto da peça, dos jogos que culminarão no exorcismo final. Pressionado pelo papel que dele esperava a instituição (o de professor gestor, atuante no sentido de fazer contatos capazes de atrair patrocínios e doações para a universidade), George é alvo de palavras depreciativas de Martha, que o vê como um fracassado. Ele revida tanto quanto consegue as palavras cáusticas que ela lhe dirige. Estas vão, pouco a pouco, nos levando a inferir, ao longo da peça, que ele havia sempre priorizado o papel de intelectual e pesquisador, preferindo a biblioteca ao gerenciamento de contatos lucrativos para a esfera administrativa da instituição, e vendo-se frustrado inclusive como autor de um romance cuja publicação foi vetada porque seu conteúdo havia sido considerado excessivamente chocante para os valores da universidade tal como entendida e gerida por seu sogro.

Sintomaticamente, o cerne compositivo de *Who's afraid of Virginia Woolf?* converge para outra figura não materializada em cena: a do filho único imaginário, cuja "vida" está condicionada à manutenção de um juramento inviolável tacitamente aceito por Martha e por George: o de não o mencionar nunca a quem quer que fosse. É da quebra desse juramento por Martha, e do exorcismo da figura idealizada desse filho, agora

simbolicamente "morto", que Albee extrai elementos para levar seus leitores e espectadores ao ritual doloroso realizado por George, culminando, ao final, com as palavras de Martha em resposta à pergunta do estribilho da canção infantil parodiada.

Honey e Nick, o casal de jovens recém-entronizados nesse mundo acadêmico em clara deterioração, espelham Martha e George em versão rebaixada: a gravidez histérica de Honey, que no passado recente havia levado Nick a casar-se com ela, espelha em versão degradada o filho imaginário de Martha e George.

O relevo crítico da peça se apoia, ironicamente, em expectativas e projeções que não podem se cumprir: George casou-se por amor, e não por nutrir ambições de carreirismo acadêmico, como tantos outros pretendentes de Martha. Sendo acima de tudo um humanista e um intelectual, George destoa do padrão de empreendedorismo acadêmico bem-sucedido que, para Martha, teria sido crucial que ele atingisse. George, em princípio, teria ao seu alcance as condições para realizar a ascensão simbólica a que ela nunca teve acesso, tendo crescido à sombra da figura paterna, sem percurso acadêmico próprio ou qualquer outro tipo de reconhecimento social exceto o de ser filha do presidente da instituição.

Como se pode constatar, a ampla envergadura da pauta histórica e simbólica figurada na peça de Albee passa por aspectos históricos, políticos, culturais, comportamentais e afetivos que, em seu conjunto, configuram um painel de inequívoca representação crítica de aspectos centrais da ideologia dominante estadunidense.

V

Em fevereiro de 1962 Albee escreveu um artigo manifestando publicamente sua posição com relação ao fato de ter sido classificado como absurdista no livro de Esslin. O artigo, publicado no New York Times, recebeu o título provocativo de "Which theater is the absurd one?". Declarando-se inicialmente ofendido por ter sido incluído num conjunto de autores tão díspares entre si, Albee questionou a pertinência do conceito: o livro parecia-lhe excelente, mas "teatro do absurdo" era, a seu ver, uma expressão infeliz que tomava como absurdas as posturas filosóficas e métodos teatrais de vários dos mais notáveis e inovadores dramaturgos europeus e de seus seguidores, mas ignorava o teor de absurdo presente no teatro da Broadway, onde uma peça era boa na medida em que

produzisse lucro e atendesse às expectativas do público:

> What (I was reasoning to myself) could be more absurd than a theatre in which the esthetic criterion is something like this: A 'good' play is one which makes money; a 'bad' play (in the sense of 'Naughty! Naughty!' I guess) is one which does not; a theatre in which performers have plays rewritten to correspond to the public relations image of themselves […] (Albee, 1962).

Não apenas a estrutura de produção, mas também a própria natureza do trabalho dramatúrgico encenado na Broadway parecia-lhe absurda:

> […] a theatre in which playwrights are encouraged (what a funny word!) to think of themselves as little cogs in a great big wheel; a theatre in which imitation has given way to imitation of imitation; a theatre in which London 'hits' are, willy-nilly, in a kind of reverse of chauvinism, greeted in a manner not unlike a colony's obeisance to the Crown; a theatre in which real estate owners and theatre party managements predetermine the success of unknown quantities; a theatre in which everybody scratches and bites for billing as though it meant access to the last bomb shelter on earth; […] (Albee, 1962).

Segue-se, nesse mesmo parágrafo, a conclusão:

> a theatre in which, in a given season, there was not a single performance of a play by Beckett, Brecht, Chekhov, Genet, Ibsen, O'Casey, Pirandello, Shaw, Strindberg--or Shakespeare? What, indeed, I thought, could be more absurd than that? (My conclusions. . . obviously.) (Albee, 1962).

Um grande desafio se apresenta para quem, nos dias de hoje, estuda o impacto acarretado pelas peças dos primeiros anos de Albee sobre a crítica de sua época: a volumosa produção acadêmica que foi sendo produzida ao longo do tempo, assim como as sucessivas remontagens, tendem a sugerir que atingimos um patamar consolidado e estável de entendimento analítico de seu trabalho.

Albee, sem dúvida, passou a integrar o moderno cânone da dramaturgia americana. Contudo, a questão central do papel histórico e político das rupturas operadas por ele — diante dos padrões dominantes de sua época — ainda não foi analiticamente investigada para além do campo conceitual de um certo existencialismo que o teria norteado. O estranhamento crítico com que ele figurou a América nessas primeiras peças constitui uma forma de desnaturalização questionadora muito diferente das então praticadas por seus contemporâneos, bem como das que vieram a surgir nos anos subsequentes. Vem daí a sua germinal importância e a sua radicalidade. Diante disso, podemos, a esta altura, ousar

afirmar que há — e houve sempre, desde a produção dos primeiros anos — um sentido fundamentalmente político inerente ao trabalho dramatúrgico de Edward Albee.

Referências

ALBEE, Edward. **The American Dream and The zoo story**. New York: Plume, 1960.

ALBEE, Edward. **Who's afraid of Virginia Woolf?**. New York: Signet, 1962.

ALBEE, Edward. **Who's afraid of Virginia Woolf?**. New York: Atheneum, 1970.

ALBEE, Edward. **Quem tem medo de Virginia Woolf?**. Tradução de Nice Rossoni. São Paulo: Abril, 1977.

ALBEE, Edward. Preface. **The American Dream and The zoo story**. New York: Penguin, 1997.

ALBEE, Edward. Which theater is the absurd one? **New York Times**, Books [section], 25 Feb. 1962. Available on: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/08/15/specials/albee-absurd.html. Accessed on: 5 Sept. 2026.

AUSLANDER, Philip. Staying Alive: The Living Theatre in the '80s. **American Theatre**, v. 1, n. 4, p. 12, July/Aug. 1984. Available on: https://www.americantheatre.org/1984/07/01/staying-alive/. Accessed on: 10 Aug. 2026.

BAXANDALL, Lee. The theatre of Edward Albee. **Tulane Drama Review**, v. 9, issue 4 , p. 19-40, Summer 1965. Available on: https://www.cambridge.org/core/journals/tulane-drama-review/. Accessed on: 10 Sept. 2026.

BOTTOMS, Stephen (Ed.). **The Cambridge companion to Edward Albee**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

BRUSTEIN, Robert. The Third Theater revisited. **The New York Review of Books**, v. 12, n. 3, 13 Feb. 1969. Available on: https://www.nybooks.com/articles/1969/02/13/the-third-theater-revisited/. Accessed on: 10 Aug. 2026.

CLURMAN, Harold. **The naked image**: observations on the modern theatre. Nova York: Macmillan, 1966.

CLURMAN, Harold. A review of Who's afraid of Virginia Woolf?. **The Nation**, v. 195, n. 13, p. 273-74, 27 Oct. 1962.

EDWARD ALBEE SOCIETY. Available on: https://edwardalbeesociety.org/works/the-zoo-story/. Accessed on: 12 Sept. 2026.

ELIOT, T. S. **Poemas**. Organização e tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ESSLIN, Martin. **The Theatre of the Absurd**. Garden City, New York: Anchor Books; Doubleday Company, Inc., 1961.

GASSNER, John. Broadway in Review. **Educational Theatre Journal**, v. 15, n. 1, p. 74-82, Mar. 1963.

GUERRA, Sonia Regina. **Geração de 69 no teatro brasileiro**: mudança dos ventos. 1988. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

JONES, LeRoi [Amiri Baraka]. The revolutionary theatre. **Liberator**, New York, v. 5, n. 7, p. 4-6, July 1965.

MILLS, C. Wright. Letter to the New Left. **New Left Review**, n. 5, Sept.-Oct. 1960. Available on: https://www.marxists.org/subject/humanism/mills-c-wright/letter-new-left.htm. Accessed on: 10 Sept. 2026.

NEAL, Larry. The Black Arts Movement. **TDR: The Drama Review** (Black Theatre Issue), New York, v. 12, n. 4, p. 29-39, Summer 1968.

PALLER, Michael. *Gentlemen callers*: Tennessee Williams, homosexuality, and mid-Twentieth-Century Broadway drama. New York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 90.

SANTANA, Esther Marinho. **Dramaturgias de assalto**: *The zoo story* e a "Geração de 1969". 2020. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

SCHECHNER, Richard. Who's afraid of Edward Albee?. **Tulane Drama Review**, v. 7, n. 3, p. 7-10, 1963. Republicado *online* [14 fev. 2022] em: https://www.cambridge.org/core/journals/tulane-drama-review/article/abs/whos-afraid-of-edward-albee/25CE1A66078FEB590228675FDDCB4647. Acesso em: 10 ago. 2026.

THE PULITZER PRIZES. A snub of Edward Albee. Available on: https://www.pulitzer.org/article/snub-edward-albee Accessed on: 21 Sept. 2026.

Submetido em: 22 set. 2026
Aprovado em: 29 out. 2026