

UM DRAMATURGO ALTO PÓS-MODERNIDADE E MORTE EM *THREE TALL WOMEN*, DE EDWARD ALBEE

Leonardo Mendes ¹

I

No primeiro ato da peça *Three tall women* (1994), do dramaturgo norte-americano Edward Albee, a platéia assiste às conversas de três mulheres que não são identificadas por nomes. Para o leitor da peça, elas são identificadas pelas três primeiras letras do alfabeto. As idades das personagens variam dos vinte e seis anos que tem a mulher identificada pela letra C, passando pelos cinquenta e dois anos da mulher B, para chegar aos noventa e poucos anos da mulher A. As três encontram-se no luxuoso quarto da mais velha, que jaz sobre um leito e sofre de várias enfermidades associadas à velhice. As conversas giram em torno das memórias da mulher A, além de seu cotidiano de mulher doente. A mulher de meia-idade parece ser uma dama de companhia da mulher mais velha (sendo, por isso, solícita e paciente), enquanto a mais jovem é a representante do advogado que administra os bens e recursos financeiros da moribunda. Ela representa a impaciência e a incompreensão típicas da juventude.

Ao final do primeiro ato, um espectador que assistisse à peça em um teatro notaria que os nomes das três mulheres não haviam ainda sido mencionados. As posições bem demarcadas na geografia do palco não deixariam dúvidas de quem é quem, mas mesmo assim, por que não nomear as personagens? Para o leitor da peça, a economia da marcação com as três primeiras letras do alfabeto deve ser um alerta. Afinal, quem são estas três mulheres altas?

Quando o segundo ato se inicia, o leitor ou o espectador logo nota que as três mulheres são, na verdade, uma só. Cada uma em determinada fase da vida (juventude, meia-idade e velhice), as três agora conversam como se fossem uma só pessoa, usando o pronome pessoal *nós* para se referir a experiências comuns, vividas algumas como passado (para as duas mulheres mais velhas), e outras como futuro a ser vivido (para a mulher mais jovem). Ao fundo do mesmo quarto, a mulher A jaz imóvel e moribunda sobre seu leito. Mas, depois de menos de cinco minutos de conversa entre as mulheres B e C, no início do segundo ato, eis que a

¹ Doutor em Teoria Literária pela Universidade do Texas em Austin, EUA (1998). Atualmente é Professor Associado de Literaturas de Língua Inglesa do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores e Professor do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil.

mulher A adentra o palco pela esquerda. As duas outras mulheres não se espantam com o fato. Quem jaz sobre a cama, então, é um manequim, uma representação delas mesmas, à beira da morte. As três agora se debruçam sobre os caminhos e descaminhos da própria vida, enquanto elas mesmas caminham para a morte.

II

Na introdução à peça, Albee explica que o assunto de *Three tall women* é sua mãe adotiva, uma mulher que ele diz ter conhecido bem. Acrescenta que a peça não pretende ser um manifesto de vingança contra a mãe. Mas por que ela seria? A necessidade de explicar isso ao leitor revela a existência de um passado de animosidades entre o autor e sua mãe, que é dramatizado em vários níveis durante os dois atos da peça. Afinal, nem toda peça de memória precisa ser vingativa. Na história do teatro norte-americano, duas grandes peças autobiográficas se dão ao luxo de não dar essa explicação ao leitor. Talvez porque sejam em parte vingativas, de fato, e não têm vergonha disso. Mas tanto Tennessee Williams em *The Glass Menagerie* (1945), quanto Eugene O'Neill em *Long Day's Journey into Night* (1956), dramatizam uma retrospectiva autobiográfica que é em parte um acerto de contas com um passado doloroso. O valor das duas peças está na capacidade de rememorar com generosidade, de modo que todos os comportamentos inaceitáveis dos personagens parecem em parte justificáveis para o leitor ou espectador. Há uma certa dignidade na disposição de Amanda em superar as dificuldades, e Mr Tyrone, a despeito de sua “mentalidade de camponês” (FLOYD, 1985: 533), parece, ao final, aceitável e amável.

Para o crítico literário, prefácios e notas introdutórias são partes integrantes de uma obra. Aprendemos, desde o *new criticism*, a não considerar as intenções manifestas de um autor como chave privilegiada de leitura de sua produção literária (WIMSATT & BEARDSLEY, 1989: 1383). Mesmo assim, as opiniões de um dramaturgo sobre a sua peça, como vemos no caso de Albee, revelam ansiedades em relação a mal entendidos futuros que dão forma, por sua vez, às expectativas de recepção crítica que ele nutria. É um pouco suspeita a pressa do autor de *Three tall women* em estabelecer um distanciamento emotivo da mulher que lhe serve de inspiração. Ele diz que não guarda rancores em relação a ela e que escreveu a peça sem preconceitos. Esta reivindicação de objetividade em relação a uma mãe (ainda que adotiva) é parte integrante do quadro biográfico que o autor pinta, mesmo que ela não se realize completamente no drama.

Inserida na tradição das *memory plays* norte-americanas, *Three tall women*, portanto, fala tanto de Albee quanto de sua mãe. E como tal, ela é em parte vingativa, mas é também, como nos casos de Williams e O'Neill, uma espécie de tributo e de reconhecimento.

O personagem do homem jovem, visto à distância, que não tem nome e nada fala na peça, expressa bem a frieza que definia as relações entre mãe e filho. Esta presença remota também retoma tangencialmente um tema caro a Albee: a ausência de filhos como símbolo de esterilidade emotiva e espiritual (HAYMAN, 1971: 41). O autor não esconde suas dificuldades de relacionamento com a mãe, e só vagamente sugere que sua homossexualidade pudesse ser a raiz do problema. A discrição com que o tema é tratado na peça – há referências vagas a cartas que o autor recebia de homens mais velhos – deixa claro que Albee está disposto a ser generoso com a memória da mãe. Com a mesma disposição, o autor permite, sem muitas justificativas, que a mãe cobre várias vezes sua presença a seu lado, reclamando tanto da brevidade quanto da raridade de suas visitas. A mulher B, em especial, por ser a representante cronológica do auge da crise entre mãe e filho, é bastante dura, e acusa o autor de nunca ter se integrado à sua família adotiva. O fato de que Albee representa a si mesmo como um homem para sempre com um pé na soleira da porta da casa mãe é a inserção mais autêntica (e reveladora) de um traço da personalidade da biografada: a altivez.

III

Mas a vingança de Albee por esta expulsão involuntária – uma expulsão que é, ao mesmo tempo, material, moral e afetiva –, ainda que ele a negasse, pode ser verificada nas dinâmicas do grande achado cênico da peça: dividir em três uma personagem para fazer com que ela pudesse confrontar-se com ela mesma, em três momentos de sua vida, sobre as escolhas de sua própria vida. Os confrontos são frequentemente agressivos, mas como são diferentes facetas de uma mesma mulher que se agriem e xingam, Albee pode admoestar e humilhar sua mãe sem que suas opiniões sobre ela contenham a assinatura ostensiva de sua voz. Desse modo, as ofensas que na peça a mãe lança a judeus, negros e homossexuais são criticadas pela mulher C, que é antes de tudo ela mesma, mas também é a voz através da qual Albee fala nesse momento.

Ao dividir sua mãe em três, o autor obtém um efeito de simultaneidade que só pode ser atingido no palco. Este mesmo palco se transforma assim num altar onde um filho presta

homenagem à memória de sua mãe ao mesmo tempo em que a mutila simbolicamente, sacrificando-a para que ele possa seguir em frente. O desmembramento da biografada em três às vezes reverbera no corpo físico da personagem. Devido a uma fratura de braço mal curada, os médicos sugerem que o membro da moribunda seja amputado (ALBEE, 1995: 26). Mas esta fragmentação deve ser também compreendida dentro de um contexto cultural mais amplo, para além das dinâmicas autobiográficas. Um biografia desse modo descentralizada, construída a partir de pontos de vista oscilantes, é também típica do que se convencionou chamar de tempos pós-modernos (HUTCHEON, 1991: 88). Como explica Jorge Larrain (1995: 274):

O discurso pós-moderno não mais considera a razão como a base para a construção de identidades e seus outros. No contexto do pós-modernismo, não se pode mais aspirar a uma representação unificada do mundo, ou entendê-lo como uma totalidade repleta de conexões e diferenciações. O que se tem é uma conjunção de fragmentos em perpétuo deslocamento. Não existe uma história única, mas somente imagens do passado projetadas a partir de pontos de vista diferentes. É ilusório supor que existe um ponto de vista ou compreensão suprema, capaz de unificar todos os outros. Daí a ênfase do pós-modernismo em descontinuidade e fragmentação. Nem filósofos nem cientistas sociais conseguem dar um sentido global para o mundo.

Nesse contexto, para se falar de uma vida, há que se falar de pelo menos três vidas. Poderiam ser quatro, cinco ou seis, exibir os vários *Mr Hydes* de nossos *Dr Jekylls*, de modo a proliferar narrativas diversas sobre uma mesma vida, sem que nenhuma detenha a verdade final. Substitui-se, assim, a metáfora da profundidade do conhecimento pela metáfora da amplitude. Em *Three tall women*, as três mulheres colocam em movimento, ao mesmo tempo, uma colaboração e um confronto de narrativas e vocabulários. A dinâmica de generosidade e agressividade – exemplarmente realizada por O’Neill em *Long Day’s Journey into Night* – é aqui animada por uma solução cênica radical. As três mulheres narram várias histórias que lutam para sobreviver, várias histórias sobre elas mesmas que se tornam mais ou menos audíveis a partir da capacidade momentânea de convencimento (PHILIPS, 1998: 154).

O resultado imediato da proliferação de narrativas sobre uma vida é o desacordo. O confronto mais marcado se dá entre as mulheres A e B com a mulher C. Continuamente a mulher mais jovem rejeita as interpretações e avaliações das duas mulheres mais velhas, dizendo por fim “I’ll never become you – either of you”, que é uma forma de rejeitar o futuro

dela mesma. No limite, ela acaba por negar a existência da mulher mais velha, num gesto radical e inútil de negação da derrota e da amargura da morte. Mas também há desacordo entre as duas mulheres mais velhas. Quando as duas contam à mais jovem sobre as futuras traições do marido delas mesmas, a mulher B julga que as mulheres traem seus maridos porque se sentem solitárias, enquanto os homens traem suas mulheres simplesmente porque são homens. A mulher A discorda: “No. We cheat because we’re bored, sometimes. We cheat to get back; we cheat because we don’t know any better; we cheat because we’re whores. We cheat for lots of reasons. Men cheat for only one – as you say, because they’re men” (ALBEE, 1995: 83). É como se as três vozes propusessem um revisionismo insistente e sem fim; como se uma vida estivesse sendo permanentemente recontada. A uma opinião se sobrepõe outra, mais ou menos sofisticada, mas não necessariamente melhor ou mais verdadeira do que as outras. O espectador não passa a conhecer a realidade de uma vida, porque a realidade não passa da interseção de uma multiplicidade de imagens.

Da pluralidade de discursos, emerge a alteridade. No caso, aqui, os outros são ela mesma. É a mesma mulher que não se reconhece nas mulheres em que se transformaria, do mesmo modo que, no futuro, as mulheres mais velhas costumam acreditar que elas próprias pudessem ter sido tão ingênuas e impacientes. A peça é uma mirada permanente de uma personagem no espelho, para seguidamente se espantar com o que vê e não se reconhecer nas variações de uma mesma identidade, alternadamente se assustando e se apaziguando com os outros que são ela mesma. Dessa forma, Albee impõe retrospectivamente à sua mãe preconceituosa uma experiência ao mesmo tempo íntima e radical da alteridade. O espanto de si transforma as mulheres num sujeito essencialmente fragmentado e descentrado em seu eu interior, internamente dividido, incapaz de unificar suas experiências de passado, presente e futuro.

Por isso, em *Three tall women* abole-se o tempo cronológico. Temos aqui uma espacialização do tempo (HARVEY, 1989: 240). O tempo não flui mais como tempo vetor, como ocorre no romance realista do século 19, partindo de um ponto que demarcaria um começo, passando pelo meio, para então chegar a algum fim. Na peça de Albee, a sincronia toma o lugar da diacronia (BAUMAN, 1998: 127); o passado, o presente e o futuro se transformam em espaços que co-existem numa espécie de presente em suspenso, no qual uma identidade fragmentada debate consigo mesma os possíveis significados da vida, do amor e da morte.

De fato, os tempos pós-modernos são aqueles em que a inocência se perdeu (ECO, 1984: 67). Na pós-modernidade perde-se a inocência do narrador do romance realista do século 19 que, tal qual um deus, tudo supunha conhecer e ser capaz de descrever. No modernismo o narrador em primeira pessoa, mais humilde, substitui o narrador onisciente e arrogante do realismo. Na pós-modernidade o narrador em primeira pessoa se divide em três, num processo de radicalização das dúvidas e questionamentos próprios do modernismo. Supomos conhecer cada vez menos. Por isso, cada vez mais, como faz Albee, acrescentamos vozes e depoimentos, multiplicamos imagens e pontos de vista. Minimalizados, perdemos a capacidade de perceber onde começa e onde termina uma história e/ou uma vida (LASCH, 1987: 117-147).

Como leitores ou espectadores, o realismo nos dá segurança. Ele amarra bem o que na pós-modernidade se encontra solto. Mas trata-se de uma segurança que oculta a realidade como nós a experimentamos. Para nós, afogados na proliferação pós-moderna, o realismo parece tão ingênuo e jovial como a mulher C da peça de Albee. É justamente a inocência dela que se perde nos tempos pós-modernos. Somos todos como a mulher A, cientes do acúmulo de experiências e da estrada percorrida, dos erros e dos acertos da história, mas não necessariamente mais sábios ou inteligentes.

No conto “A conversation with my father”, a escritora norte-americana Grace Paley narra a história do pedido que um dia seu pai moribundo lhe fez para que compusesse uma narrativa realista, com princípio, meio e fim: “‘I would like you to write a simple story just once more’, he says, ‘the kind Maupassant wrote, or Chekov, the kind you used to write. Just recognizable people and then write down what happened to them next’” (PALEY, 1994: 237). O conto realista pode ser entendido aqui como um antídoto contra a morte que se avizinha, como uma forma de dar ordem e sentido ao caos da vida e ao absurdo da existência. Paley não pode negar o último pedido de um homem (1994, 237):

I say, “Yes, why not? That’s possible”. I want to please him, though I don’t remember writing that way. I would like to try to tell such a story, if he means the kind that begins: “There was a woman...” followed by plot, the absolute line between two points which I’ve always despised. Not for literary reasons, but because it takes all hope away. Everyone, real or invented, deserves the open destiny of life.

Mas a história que Paley conta e reconta não satisfaz a sede de realismo de seu pai. Na opinião dele faltam sempre alguns detalhes que dariam à história o encadeamento, a justeza e a segurança do realismo de que ele necessita. Paley lhe nega o consolo do realismo. Um tanto ou quanto sádica, ela permite que seu pai caminhe para a morte sem que desse lugar ele possa vislumbrar um início e um meio que dessem ordem e significado à vida que agora chega ao fim.

A principal objeção de Paley ao pedido do pai é o fato de que uma história realista, unificada por meio de uma voz narrativa superior que ordena os acontecimentos de forma linear, retira toda a esperança. Todas as pessoas, ela diz, reais ou inventadas, merecem o destino aberto da vida; merecem a chance de redirecionar suas trajetórias, começar de novo, contar a história mais uma vez. Sua recusa em dar ao pai uma narrativa com os caminhos previamente traçados revela seu entendimento de que uma história assim é impossível na contemporaneidade. O narrador se recusa a apontar caminhos porque a proliferação de caminhos possíveis lhe retira a confiança da escolha. Desse modo, ele passa a compartilhar com leitores e personagens as significações possíveis de uma história polifônica, sem início, meio ou fim. Como faz Albee em *Three tall women*, trata-se de manter audível o maior número possível de vozes, evitando assim que o drama se transforme num solilóquio (PHILIPS, 1998: 137).

Entretanto, até mesmo no cenário pós-moderno de proliferação, esgarçamento e amplitude de significados, há uma certeza que paira sobre a peça de Albee e que, desse modo, lhe ordena: a certeza da morte. A fragmentação da biografia em três pode também ser pensada como uma encenação macabra da morte. Um tema recorrente nas conversas das três mulheres é a doença e a morte. Entre as memórias da mulher A, destaca-se um acidente de tiro no braço do marido, com atenção às complicações posteriores, ao pus e à lenta recuperação. Para passar à mulher C, jovem e ingênua, uma sensação de presença da morte, a mulher B imagina um assalto à casa delas durante o qual alguns erros de consecução levam os assaltantes a cortar a garganta dela. Há também a descrição do terror nos olhos do avô materno de Albee na hora de sua morte, por falência pulmonar, além da lembrança da longa doença – câncer na próstata – do pai adotivo de Albee.

A certeza da morte talvez demande, como contraponto, as certezas do realismo que o pai de Paley, também à beira da morte, exige. Mas na peça de Albee as três mulheres altas caminham para a morte sem os consolos do realismo. No final, quando as três se perguntam quais teriam sido os tempos mais felizes de suas vidas, a mulher C imagina que eles ainda estão por vir, a mulher B que eles são a meia-idade (o momento em que ela vive), enquanto a mulher

A fecha o segundo ato da peça com uma reflexão sobre a morte, que seria para ela o momento mais feliz de uma vida. Não pelo sentido de aniquilamento, mas pelo sentido de vida vivida, de tarefa cumprida.

A última fala da peça é proferida com hesitação e dúvida, porque a morte, ao contrário do realismo, é uma certeza de poucos consolos: “I was talking about... what: coming to the end of it, yes. So. There it is. You asked after all. That’s the happiest moment. When it’s all done. When we stop. When we can stop” (ALBEE, 1995: 110). Existe afinal um vetor que organiza a peça e a história da vida que se conta na peça, que é o de que todas as vidas um dia chegam ao fim. Pode-se dizer, então, que a história da vida dessa mulher que se divide em três é a história do diálogo que elas têm com a idéia da morte delas mesmas, assistido de perto por seu filho (que por tabela, é claro, está contemplando também a própria morte). Por isso, entre constatações provisórias e certezas precárias, mais de uma vez a mulher mais velha diz: “I’m rambling”. Ela divaga, como se não tivesse mais o que dizer, ou como se as palavras fossem necessariamente limitadas para dar representação às experiências da vida e da morte – uma preocupação que atravessa toda a dramaturgia de Albee (WASSERMAN, 1987: 97).

Com relação à natureza problemática da linguagem como meio de representação do mundo, cabe lembrar os vínculos de Albee com o Teatro do Absurdo, especialmente com Beckett e seus “silêncios”. (Cf. DOWNER, 1974: 133 e ESSLIN, 1974: 14).

IV

Do mesmo modo que ocorre em *Who’s afraid of Virginia Woolf?* (1962) e em *A delicate balance* (1966), em *Three tall women* Albee parece criar uma configuração cênica na qual “verdades perigosas são reveladas” (BIGSBY, 1987: 142). A novidade na peça de 1994 é que são três mulheres altas as destinatárias de verdades perigosas. A altura da mãe de Albee é quase sinônimo de altivez; com certeza é sinônimo de força, a mesma força de resistência e orgulho que o autor aprendeu a admirar, como ele confessa na introdução. Três mulheres altas são três mulheres fortes, dignas, quase fálicas, em contraste com o marido mais baixo do que elas e de pênis pequeno (ALBEE, 1995: 56). Quando a mulher A, que já não se lembra de muita coisa, diz “I remember being tall”, ela está dizendo também “I remember being strong”. Se ao final de *Who’s afraid of Virginia Woolf?* George e Martha exorcizam a fantasia de um filho

(HAYMAN: 1971, 46), em *Three tall women* Albee exorciza a fantasia da imortalidade, de sua mãe e de si próprio. Trata-se de uma peça de um homem maduro, de um dramaturgo alto.

O confronto com a morte (ou com a idéia da morte) é um eixo que organiza toda a história da arte do século 20. Da morte de Deus à morte do Sujeito, passando pela morte do Autor (ROSENAU: 1991), do entrelaçamento dessas mortes – do modernismo ao pós-modernismo – a experiência da vida e da morte na contemporaneidade é cada vez mais descentralizadora e fragmentada, para o bem e para o mal. Ao pretender dramatizar no palco a história de sua mãe, o que Albee nos oferece é só um acúmulo de divagações. Mas são as divagações de três mulheres altas.

Referências

- ALBEE, Edward. *Three tall women*. New York: Plume Books, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BIGSBY, C. W. E. Who's Afraid of Virginia Woolf? In: BLOOM, Harold (ed). *Edward Albee*. New York: Chelsea Publishing House, 1987.
- DOWNER, Alan (ed). *The American Theater*. Washington: USIA, 1974.
- ECO, Umberto. *Postscript to The name of the Rose*. New York: Harcourt, 1984.
- ESSLIN, Martin. *Absurd Drama*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- FLOYD, Virginia. *The Plays of Eugene O'Neill*. New York: Frederick Ungar Publishing, 1985.
- HARVEY, David. *The condition of postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1989.
- HAYMAN, Ronald. *Edward Albee*. New York: Frederick Ungar Publishing, 1971.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LARRAIN, Jorge. Identity, the other and postmodernism. In: ZAVARZADEH, Masud (ed). *Post-Ality: marxism and postmodernism*. Washignton: Maisonneuve Press, 1995.
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PALEY, Grace. A conversation with my father. *The collect stories*. New York: Farrar Strauss Giroux, 1994.

PHILLIPS, Adam. *The beast in the nursery. On curiosity and other appetites*. New York: Pantheon Books, 1998.

ROSENAU, Pauline Marie. *Postmodernism and the Social Sciences*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

WASSERMAN, Julian. The idea of language in the Plays of Edward Albee. In: BLOOM, Harold (ed). *Edward Albee*. New York: Chelsea Publishinh House, 1987.

WIMSATT, W. K. & BEARDSLEY, M. C. The intentional fallacy. In: RICHTER, David H. *The critical tradition. Classic texts and contemporary trends*. New York: St. Martin's Press, 1989.