



*The zoo story*, de Edward Albee:  
quando o Absurdo deve ser lido de  
forma materialista

*The zoo story*, by Edward Albee:  
when the Absurd has to be read in a dialectical  
materialism way

Marcio Aparecido da Silva de Deus<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo busca apresentar alguns apontamentos de análise sobre a peça *The zoo story* (1958), de Edward Albee [1928-2016], no que concerne à representação formal de seu conteúdo sócio-histórico e econômico. A experiência histórica de um mundo pós-guerra, assombrado com a possibilidade iminente de uma possível detonação de uma bomba nuclear, forneceu elementos suficientes ao dramaturgo para a urdidura de questionamentos sobre a sociedade, cujas bases ideológicas remetem à busca incessante do *American dream* e ao projeto do chamado *self-made man*. Embora o dramaturgo tenha escrito uma continuação intitulada *At home at the zoo* (2009) mais de 50 anos depois, e dizer que finalmente concluía a peça, consideramos haver diferenças de conteúdo, contexto socioeconômico e político que não representam o mesmo período da História. Nossa intenção é empreender a análise formal da peça tendo como base teórica os trabalhos de Peter Szondi, Fredric Jameson, Anatol Rosenfeld entre outros.

**Palavras-chave:** Teatro. Política. História. Sociedade. Dramaturgia.

## Abstract

This article aims at analyzing the play *The zoo story* (1958), by Edward Albee [1928-2016] concerning its form representation of its socio-historical economic content. The historical experience of a postwar world, haunted by the possibility of a possible imminent nuclear bomb detonation, has provided enough elements to the playwright for the questioning of aspects of the American society. This society imposes the never-ending quest for the *American dream* and the belief in the self-made man project. Albee has written a second part titled *At home at the zoo* (2009), more than 50 years later, and said that at last he had finished it. Because we believe there are differences of content and political, socioeconomic context which do not represent the same period of History, our intention is to briefly perform a formal analysis of the play based on works of Peter Szondi, Fredric Jameson, Anatol Rosenfeld, and others.

**Keywords:** Theatre. Politics. History. Society. Dramaturgy.

<sup>1</sup> Mestre e doutorando pelo Programa Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da USP – Universidade de São Paulo. FFLCH – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. E-mail: marciodeus@usp.br.

## Contexto histórico

A peça *The zoo story* está contextualizada em Nova Iorque na década de 1960. Na época, estávamos num mundo pós-guerra do qual os Estados Unidos emergiram como grande potência. Hobsbawm (1977, p. 55) nos lembra de que “as guerras foram visivelmente boas para a economia dos EUA. Sua taxa de crescimento nas duas guerras foi bastante extraordinária, sobretudo na Segunda Guerra Mundial.” É interessante lembrar que

[uma] economia de guerra proporciona abrigos confortáveis para dezenas de milhares de burocratas com e sem uniforme militar que vão para o escritório todo dia construir armas nucleares ou planejar uma guerra nuclear, milhões de trabalhadores cujo emprego depende do sistema de terrorismo nuclear; cientistas e engenheiros contratados para buscar aquela ‘inovação tecnológica’ final que pode oferecer segurança total; fornecedores que não querem abrir mão de lucros fáceis; intelectuais guerreiros que vendem ameaças e bendizem guerras. (BARNET, 1981, p. 97<sup>2</sup> apud HOBSBAWM, 1997, p. 223)

Nesse período, a corrida armamentista e tecnológica estava declarada entre a União Soviética (URSS) e os Estados Unidos da América (EUA), e os lucros obtidos a partir desse processo eram exorbitantes. Gerações inteiras cresceram sob um alerta constante de uma possível batalha nuclear que poderia dizimar a humanidade. Além disso, houve a paranoia criada pelo *Red Scare* norte-americano, segundo o qual seu melhor amigo poderia ser um comunista, isto é, um inimigo do estado. Estamos na era de Dwight D. Eisenhower. A figura desse presidente-general reforçava o clima de patriotismo norte-americano. Por ele ter servido o exército, logo era visto como herói de guerra. Eisenhower tinha uma clara visão de que a guerra era o grande negócio nessa época. Ele mesmo acabou alcunhando esse período de “complexo industrial-militar”<sup>3</sup>.

## A peça

Edward Albee afirma ter escrito *The zoo story* (1958) em três semanas e originalmente a intitulou de *Peter and Jerry*. Em setembro de 1959, a peça estreou em Berlim Ocidental, e no ano seguinte, ela teve sua estreia em Nova Iorque no Provincetown

---

<sup>2</sup> BARNET, Richard. **Real security**. Nova York, ed. n./i., 1981.

<sup>3</sup> Eisenhower alertou os EUA em discurso televisionado proferido em 17 de janeiro de 1961.

Playhouse. A direção foi assinada por Milton Katselas e a produção por Richard Barr, Harry Joe Brown Jr., H. B. Lutz e Theatre 1960. Os atores William Daniels e George Maharis interpretaram Peter e Jerry respectivamente.<sup>4</sup> Na opinião de C. W. Bigsby, *The zoo story* marcou “a estreia mais impressionante de qualquer dramaturgo americano” (BIGSBY, 1994, p. 131).

## O teatro do absurdo

A peça dividiu a temporada com *Krapp's last tape* (1958), do dramaturgo irlandês Samuel Beckett [1906-1989]. que já era respeitado por sua peça mais conhecida *Waiting for Godot* (1953). A contemporaneidade dos dois dramaturgos, em parte, explica a associação de Albee ao Teatro do Absurdo. Na época, um outro fator que pode ter motivado os críticos teatrais, como Martin Julius Esslin<sup>5</sup>, a fazer tal ponte foi o fato de *The zoo story* apresentar diálogos não dialógicos, da mesma forma que a maioria das peças beckettianas.

Leite (2006, p. 17) destaca que o próprio Albee, num artigo intitulado “Which Theater is the Absurd One?”, escrito em 1962, dizia-se surpreso em estar entre os dramaturgos considerados do absurdo, renegando, de certa forma, tal rótulo. Para Esslin (1968, p. 23), tudo que estava fora de harmonia, isto é, ilógico, poderia ser classificado como absurdo. É inegável que, em sua obra, Albee acaba por dialogar e tematizar as influências e tendências existencialistas que reverberam nas peças dos dramaturgos elencados por Esslin, mas elas ainda vão muito além desse movimento, também embasando-se em situações concretas de conhecimento do público.

## Uma miríade de leituras

O leque de possibilidades de leitura da peça é bem amplo. Kolin nos lembra que

‘The Zoo Story’ recebeu uma variedade desorientadora de interpretações, abrangendo desde uma cantada homossexual a uma censura para não falar com estranhos no Central Park, uma alegoria cristã sobre Peter (Pedro) negar Jerry (Jesus/Cristo) três vezes, e um ataque à fragmentação, ao isolamento, ou à falta de comunicação. (KOLIN, 2005. p. 18-19)

<sup>4</sup> “Plays Produced in the Provincetown Playhouse in 1960s Chronological”. Texto disponível em: <<http://www.provincetownplayhouse.com/plays1960s.html>>. Acesso em: 8 jan. 2012, às 20h02.

<sup>5</sup> Professor de arte dramática inglês mais conhecido por ter inventado o termo “Teatro do Absurdo” em seu livro homônimo de 1962.

No entanto, essa variedade de interpretações pode ser problemática. Incurremos no risco de reduzir e pasteurizar o material crítico e anticonformista da peça. Esse material trata de questões sócio-históricas e políticas dos Estados Unidos no período pós-guerra. Tal conteúdo radical de *The zoo story* não passou despercebido na época de sua estreia: “O senador norte-americano Prescott Bush, o pai e avô de presidentes, denunciou a peça ao Senado dizendo que era ‘obcena’, corrompida com o comunismo – dessa forma, demonstrando a paranoia da era da Guerra Fria” (KOLIN, 2005, p. 19).

Até mesmo figuras como o senador Bush podiam facilmente identificar uma carga de insatisfação representada dramaturgicamente na peça.

Uma multiplicidade de análises foi, e ainda é até hoje, realizada de maneira exaustiva. Elas tendem a ler a peça pelo prisma psicológico, biográfico, de gênero, ou mesmo por meio de uma tentativa de forjar um realismo<sup>6</sup>. Entretanto, temos de ser cautelosos e analisar o que os críticos, tais como Harold Bloom, preferem “deixar de ver”: aspectos políticos e um claro descontentamento da realidade. No caso de Bloom, a leitura do texto de Albee passa a contribuir para a escritura de um cânone. O crítico coloca o texto dramaturgico de *The zoo story* como o resultado da influência de escritores antecessores. Essas análises disfarçam e diluem a carga anticonformista da peça (BLOOM, 1987, p. 2<sup>7</sup> apud SOLOMON, 2010, p. 54-55).

Na contramão do esquema interpretativo de Bloom, Gyorgy Lukács havia desenvolvido uma análise do perigo do fenômeno da moda (em uma analogia com o conceito de cânone). Quando mercantilizamos uma obra, a tendência de ela ser descontextualizada é enorme. A transmutação capitalista da produção para o mercado transforma esse trabalho em moda:

A dominação da moda significa que a forma, a qualidade do produto levado ao mercado se transforma em curto prazo, independentemente do fato de manter ou não um valor do ponto de vista de sua beleza ou de sua utilidade... Daí resulta que todo desenvolvimento orgânico parece pouco a pouco e, em seu lugar, aparece uma atividade que gira à deriva, sem direção, e um diletantismo vazio e barulhento. (LUKÁCS, 1975, p. 138<sup>8</sup> apud LÖWY, 1990, p. 12)

<sup>6</sup> Para saber mais sobre o Realismo e o teatro norte-americano, sugerimos a leitura do livro *Realism and the American dramatic tradition*, editado por William Demastes.

<sup>7</sup> BLOOM, Harold. Introduction to Albee. In: BLOOM, Harold (Ed.). **Edward Albee**. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

<sup>8</sup> LUKÁCS, G. Alter Kultur und neue Kultur. In: \_\_\_\_\_. **Taktik und Ethik**. Neuwied: Luchterhand, 1975.

Desse modo, vamos elencar outros tipos de análises realizadas, apontando como elas parecem ser insuficientes, de um ponto de vista materialista histórico. Primeiramente, a leitura homoafetiva que René Ahouansou se propôs a fazer. Esse pesquisador observa que os fatos são representados em Nova Iorque, mais especificamente no Central Park. A rubrica descreve dois bancos de praça e duas personagens presentes, além de outras que entram na história por intermédio da narração, como a dona da pensão, a *drag queen* negra, entre outras. Segundo Ahouansou (2006), o leitor/espectador, através do diálogo, pode vir a pensar na localização – “É a Quinta Avenida? [...] Ah, esta é a Rua 74?” (ALBEE, 2004, p. 27)<sup>9</sup>. Tanto ele quanto Philip C. Kolin identificam esse mapeamento como sendo um local de flerte gay.

Ahouansou (2006) interpreta ainda a relação estabelecida entre Jerry e Peter como sendo homoafetiva. Ele aponta que Jerry está faminto por contato humano, porém, não sabe lidar com isso. Quando Jerry diz que o máximo de conversa que ele consegue ter são frases do tipo: “Me dê uma bebida. E onde é o banheiro?”, “Tire suas mãos de mim, rapaz!” (p. 29), ele na verdade mostra sua inabilidade com as pessoas. Para sustentar essa afirmação, Ahouansou apresenta a frase que Jerry diz: “Eu nunca fiquei com uma gatinha mais que uma vez.” (p. 33). Depois, quando a personagem reafirma que nunca “fez amor com alguém mais que uma vez” (p. 33), o crítico observa que é curioso o uso de “alguém”, (qualquer um(a)), um pronome sem gênero definido), o que pode corroborar com sua leitura homoafetiva. Mais adiante na narrativa, Jerry nos diz que houve uma exceção, ainda falando de relações sexuais – ele estabeleceu uma relação de 11 dias. Essa relação foi com um adolescente um ano mais velho, que nascera no mesmo dia que ele. Ahouansou não poderia ficar mais contente, pois Jerry diz abertamente que aos quinze anos de idade, ele “era h-o-m-o-s-s-e-x-u-a-l [...] era gay” (p. 33). Alguns pesquisadores, como Ahouansou, veem o final da peça, quando Jerry recebe a facada, como a impossibilidade da penetração sexual entre dois homens. A problemática aqui é o uso de símbolos. Tais símbolos, ainda que recorrentes na obra de Albee, não são fixos e direcionam-nos a uma leitura verticalizada facilmente refutável.

Em segundo lugar, poderíamos falar sobre a análise biográfica, que é muito abundante. Houve inúmeras associações entre a personagem Jerry e seu criador, Edward

---

<sup>9</sup> Todos os trechos de cenas de *The zoo story* citados são de Albee (2004) e têm tradução minha (apenas a página será informada nas próximas citações de trechos dessa peça).

Albee. O paralelo feito inicia pela orientação sexual de Albee até as condições precárias em que Jerry vive. Albee, assim como sua personagem, é homossexual, deixa a casa dos pais adotivos, sem o conforto material que estes lhe proporcionavam, e passa a viver uma vida simples. Nos anos de 1950,

[Albee] [e]m seu tempo livre, porém, continuava a escrever poemas e passava boa parte das noites nos barzinhos de Greenwich Village, convivendo com a jovem intelectualidade americana do pós-guerra. É então que entra em contato com o pensamento crítico que germinava nos *beatniks*, nos núcleos formadores dos *Black Panthers*, contestando o *establishment*, o *American way of life* e o projeto de *self-made man*. (ALBEE, 1977, p. viii)

E as comparações da biografia do dramaturgo com sua obra são feitas à luz de especulações e interpretações de certa corrente crítica que se apoia principalmente na análise superficial dos símbolos já mencionados. As questões de classe, por exemplo, são ignoradas.

Finalmente, resta-nos a questão – será que o material dramaturgico expõe apenas e somente uma cantada homossexual ou a biografia ficcional do dramaturgo? Acreditamos que não. Por esse motivo precisamos nos reportar a Fredric Jameson quando ele advoga a necessidade de ler o texto de forma materialista, pois “nada existe que não seja social e histórico – na verdade, [...] tudo é, ‘em última análise’, político” (JAMESON, 1992, p. 18). Somente ao enxergar as coisas dessa forma, então, sairemos de um nível superficial da concatenação das palavras, para explorar as camadas ideológicas textuais que fazem a mediação dialética em relação à análise de uma obra formal de arte. No nosso caso, trata-se do texto dramaturgico e do seu chão social. Por isso, nós acreditamos que não é possível compreender um projeto artístico por completo sem entender também sua formação, pois como diz Adorno em *Teoria estética*, “[a] especificidade das obras de arte, a sua forma, não pode, enquanto conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem” (ADORNO, 2012, p. 161).

### **Alguns apontamentos de análise**

Jerry inicia sua fala com a frase “eu fui ao zoológico” (p. 27). Há uma ruptura de expectativa de uma introdução mais trivial como Oi, tudo bem? ou Que horas são? ou Está

calor ou frio hoje, não é? A subversão do diálogo pode servir como uma quebra da expectativa e aguçar a curiosidade da razão pela qual ele menciona esse zoológico.

Há também a tardia apresentação entre as personagens que ocorre quase no meio da peça. Ela caracteriza algo bem informal, pois Jerry enfatiza querer saber apenas o primeiro nome: “Qual é seu nome? Seu primeiro nome?” (p. 33). O tom humorístico prevalece quando Peter cumprimenta o seu interlocutor com uma “gargalhada levemente nervosa”. JERRY: “Sou Jerry”/ PETER: “Oi, Jerry.” (p. 33). Podemos observar que esse “oi” não passa da linguagem em sua função fática, não há uma real intenção de efetivar uma comunicação. Essa subversão do diálogo vai de encontro ao estilo dramático, ameaçado de desestruturação aqui pela impossibilidade de um encadeamento de eventos com um começo, meio e fim.

O uso do humor no texto dramaturgico é bastante interessante. Ele às vezes beira ao humor negro. Quando Peter “prepara o cachimbo”, Jerry faz dois comentários mórbidos que não deixam de ser cômicos, dependendo do “tempo” e tom da leitura por parte do leitor/espectador: “É, rapaz; você não irá ter câncer de pulmão, não é?” (p. 27). Perceba que temos um comentário que apenas amigos de muitos anos fariam. Devemos nos lembrar de que, em geral, não evocamos ou inferimos que as pessoas vão ter câncer de pulmão, mesmo se acharmos que irão. Trata-se de um assunto tabu. Não perdendo o ritmo do diálogo, Jerry retifica-se, dizendo que “O que você provavelmente terá é um câncer na boca, e, então, terá de usar uma daquelas coisas que Freud usou depois de tirarem um lado inteiro de sua mandíbula [...]” (p. 27). Essa segunda observação parece ser mais inoportuna que a primeira. Esta evidencia a desfiguração, ou mutilação, de parte do rosto. Jerry pergunta o que Freud teve de usar e Peter responde sem muita certeza: “uma prótese?” (p. 27). O leitor/espectador atento trava contato com uma situação de ironia bem ácida, mas extremamente realista. Fumar charuto e cigarro em 1960 era sinal de prosperidade e significava estar na moda. O que a indústria tabagista não informava à população, mesmo já tendo conhecimento, segundo a reportagem “A indústria de tabaco escondeu risco de câncer”<sup>10</sup>, era que “a fumaça do produto era radiativa e potencialmente carcinogênica.”<sup>11</sup> A ironia é retomada no diálogo quando Jerry questiona: “Você é um

---

<sup>10</sup> “Indústria do tabaco escondeu risco de câncer.” In: *Los Angeles: Estado de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.eufumo.com.br/materias/Industria-do-tabaco-escondeu-risco-de-cancer.asp>> Acesso em 05 jan. 2012, às 13h43.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

homem estudado, não é? É médico?” (p. 28). Ele poderia estar se referindo ao conhecimento de Peter sobre a prótese ou mesmo estar sendo irônico em relação à falta de informação de Peter a respeito do elemento carcinogênico no cigarro e charuto. É sempre interessante lembrar que

[o] cômico [...] produz certa ‘anestesia do coração’ momentânea, exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador até certo ponto indiferente, não muito participante. Para podermos rir, [...] é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres. (ROSENFELD, 1965, p. 157)

A observação feita sobre o produto na peça não deve ter agradado muito aos donos das fábricas de tabaco. Além de, talvez, desencadear uma análise crítica, por parte do leitor/espectador, sobre a exposição de um sistema que prefere ocultar informações. Informações essas que colocam a saúde das pessoas em risco. Entretanto, em prol do capital, isso parece ser uma perda necessária. O lucro é mais importante do que a vida humana.

Em relação às personagens, Peter pode ser analisado como uma metonímia do exemplar cidadão norte-americano da era Eisenhower. Ele lê *Time* magazine, revista na qual ele afirma ter lido sobre a prótese. Essa revista também ajuda-nos ver a que classe social ele pertence. Em geral, quem lia a revista *Time* era da classe média. Para dar mais indicações sobre a classe social a que Peter pertence, temos a pergunta que Jerry faz de modo invasivo: “No que você trabalha para sustentar sua casa imensa?” (p. 29) O questionamento seria bem comum, se não fosse pelo adjetivo “imensa”. A impressão que temos é de que se trata de um gasto enorme, colossal. O texto dramaturgico nos fornece mais dados de que Peter tem “um cargo de executivo” em uma “pequena editora”. Jerry também pergunta sobre onde Peter mora. Após certa relutância, ele revela que a sua residência é localizada “entre a Lexington e a Terceira Avenida, na Rua 74” (p. 30). Jerry não satisfeito questiona sobre alguns itens que há na residência de Peter, “Eu aposto que você tem uma TV, hein?” (p. 28) Então, ele responde que possui duas; “uma para os filhos”. Esses dados para o leitor/espectador de 1958 são claros. Eles apontam que a situação financeira de Peter é confortável. Somente pessoas pertencentes à classe média alta teriam poder aquisitivo para ter mais de um aparelho televisivo. Perceba que a

construção da personagem é bem linear. A análise da tessitura da narrativa e dos elementos constituintes dela nos fornece um claro determinante social.

Ao mencionar a palavra “filhos”, Jerry conclui, “você é casado!” (p. 28); quando Peter responde com certo prazer, Jerry se aborrece: “Isso não é uma lei, pelo amor de Deus.” (p. 28). Ou seja, há uma crítica em relação aos padrões sociais, que estão claramente identificados e arraigados no estilo de vida dessa sociedade. Por exemplo, quando Peter menciona que ele tem duas filhas, Jerry assinala: “Mas você queria meninos” (p. 28), sendo essa mais uma marca do que é esperado socialmente. E ao ser questionado, “um cachorro? (Peter balança a cabeça novamente.) Ah. Nenhum cão? (Peter balança a cabeça de forma triste)” (p. 29). Há uma clara decepção na atitude de Peter. Em vez disso, Peter possui gatos e dois periquitos. Veja que temos mais exemplos do que a sociedade impõe de diversas maneiras, estabelecendo fórmulas que serão transmitidas especialmente por meios midiáticos.

Ter filhas, e não filhos, possuir gatos e periquitos em vez de um cão. Tudo isso faz o leitor/espectador concluir que, ainda que destoem da fórmula tradicional de sucesso, tais atitudes também não foram definitivamente ideias dele. Tudo isso será resumido na conclusão satírica de Jerry: “ah, isso é uma vergonha”, que pode ser lido de duas maneiras. A vergonha por um lado estaria no fato de Jerry não ter produzido um resultado dentro do esperado pela norma. Por outro lado, ele não conseguiu fugir de tal norma, visto que tem os filhos e os animais. É possível, assim, “ler” nas entrelinhas de cada resposta ou mesmo no gesto descrito pela rubrica, que Peter é uma pessoa extremamente submissa e conformada.

Quando Peter tenta se descrever, “Eu...eu não me expesso muito bem, às vezes. (Ele tenta fazer uma piada de si mesmo) Eu estou no ramo editorial, não no da escrita” (p. 30), pode ser entendido nitidamente que ele é uma pessoa de negócios e, nesse momento, não está disposto a criticar ou analisar o mundo por meio da escrita, pois ele está comprometido com determinados valores e padrões sociais.

Nossa outra personagem, Jerry, é introduzida aos poucos por meio das indagações que ela faz. Sabemos que está “[n]os seus 30; não está vestido de forma pobre, mas está bem descuidado” (p. 04). Nesse ponto, pode-se iniciar nosso contraponto, pois o cuidado e a atenção da personagem não são voltados à aparência. A descrição da rubrica corrobora

essa afirmação. “Este corpo que uma vez esteve em boa forma e levemente musculoso começou a ficar gordo” (p. 04). Assim como Peter, Jerry faz uma lista de seus pertences:

Eu tenho itens de banheiro, algumas roupas, um forno elétrico que eu não deveria ter, um abridor de lata, um que funciona com uma chave, conhece? Uma faca, dois garfos, e duas colheres, uma pequena, uma grande; três pratos, uma xícara, um pires, um copo, dois porta-retratos, ambos vazios, oito ou nove livros, um jogo de cartas pornográficas, um jogo de carta comum [...] (ALBEE, 2004. p. 31-2)

A descrição do que a personagem possui nos dá a entender que ela seja antimaterialista, e possivelmente um intelectual, pois o único objeto de maior quantidade são seus livros. Aparentemente, é um homem solitário, pois não há fotos de parentes, namorado(a) nas duas molduras. Além disso, também o leitor/espectador começa a definir a que classe social Jerry pertence. Obviamente, não seria a mesma de Peter. Em um excerto anterior, Jerry ironiza: “Qual é a linha divisória da classe média alta e da classe média baixa?” (p. 30). Pode-se pensar que essa linha divisória é tão sutil, comparada àquela da pobreza, na qual muitos norte-americanos viviam, mas que raramente apareciam nos jornais ou televisão.

A inferência é algo essencial para entender os elementos de *The zoo story*. Por exemplo, o leitor/espectador mais atento pode questionar se Peter deduz que “Ah, você mora no Greenwich Village<sup>12</sup>?” (p. 31) pela inferência na pergunta que Jerry faz: “Quem são seus escritores favoritos? Baudelaire e Stephen King?” (p. 30) ou através da descrição da localização que Jerry fornece “Eu subi toda a Quinta Avenida” (p. 31).

Primeiro, poderíamos nos perguntar qual é a finalidade de restringir as opções entre dois escritores tão diferentes? Por que ele não perguntou quem eram os escritores favoritos, sem dar opções? Podemos entender que há uma divisão social entre dois grupos aqui. Baudelaire<sup>13</sup> seria a leitura dos anticonformistas como os da geração *beatnik*<sup>14</sup> a que Jerry parece pertencer e Stephen King, a leitura da grande massa conformista como Peter. O próprio Peter teceria alguns comentários a favor do trabalho de King se não fosse

<sup>12</sup> Greenwich Village era o reduto de intelectuais e artistas norte-americanos inconformados com a situação do país pós-guerra.

<sup>13</sup> Charles-Pierre Baudelaire é considerado um dos precursores do Simbolismo e reconhecido internacionalmente como o fundador da tradição moderna em poesia. Em 1857 é lançado *As flores do mal*, contendo 100 poemas. O livro é acusado no mesmo ano, pelo poder público, de ultrajar a moral pública.

<sup>14</sup> Esse movimento que nos anos 1950 e princípios dos anos 1960 subscreveu um estilo de vida antimaterialista, na sequência da Segunda Guerra Mundial. O submundo da geração anticonformista reunida em Nova Iorque. Em especial, em Greenwich Village.

interrompido por Jerry. “Baudelaire, claro.... ah.... é de longe o mais refinado dos dois, mas Stephen King tem um lugar... na nossa... ah.... nacional ...” (p. 30) e Jerry o interrompe com a frase, “Deixa para lá.” (p. 30) Ela que parece demonstrar certa impaciência com o assunto, ou por já imaginar para onde tal afirmação iria levar a conversa. Se não fosse por esse trecho, poderíamos dizer que Peter simplesmente conclui que Jerry morava em Greenwich Village pela localização geográfica de onde ele diz ter vindo.

Mas na verdade Jerry não mora nesse bairro, ele

[...]mor[a] numa pensão de tijolos marrons de quatro andares no *upper West Side* entre a Avenida Columbus e o Central Park. [Ele] [...] mor[a] no último andar com fundos para o oeste. É um quarto digno de risada e uma das minhas paredes é feita de compensado. (ALBEE, 2004, p. 31)

Pode-se entender que a privacidade e o conforto num lugar assim são praticamente inexistentes. Primeiro, por ser extremamente pequeno e, segundo, por ser separado por uma parede de compensado de madeira tudo que se fala é ouvido. Tal precariedade leva Peter a questionar, aparentemente constrangido: “Por que... por que você mora lá?” (p. 31) e depois comentar: “Não parece um lugar muito agradável para morar.” (p. 31) A pergunta de por qual motivo Jerry moraria naquele lugar parece ingênua, entretanto, ela possivelmente também evoca uma indagação para o leitor/espectador: não se trata de uma opção real, é a única saída possível diante de certa realidade financeira dentro do sistema capitalista. Além disso, há uma questão ideológica do capitalismo, poder-se-ia dizer até mesmo do “American dream”, na qual é atribuído ao indivíduo seu sucesso ou fracasso, portanto, levando em conta esse pensamento se Jerry se esforçasse o suficiente, ele poderia sair dessa condição precária.

No mesmo andar onde Jerry vive nessa pensão, ficamos sabendo pela narrativa, moram “uma *drag queen* negra”, “uma família de porto-riquenhos” e um desconhecido. Cada um deles pode ser analisado como representante de grupos socialmente oprimidos. Essa afirmação pode ser confirmada, quando a dona da pensão “choramingou e implorou [a Jerry] para rezar pelo animal” (p. 38). No caso, trata-se do cão que o próprio Jerry envenenou por tentar mordê-lo inúmeras vezes. Ele critica, em pensamento, dizendo: “Madame, eu tenho de rezar para mim mesmo, para a *drag queen* negra, para a família de porto-riquenhos [...]” (p. 38). Parece que Jerry aqui tem consciência de classe. Ele tem uma postura diferente em relação à senhoria, pois ela está numa situação melhor em

comparação aos inquilinos dela. Ela aqui é vista provavelmente como o poder opressor que vive à custa do lucro dos aluguéis.

Outro aspecto que chama a atenção na leitura da peça é que a rubrica em quase toda ela é mínima, até mesmo na descrição do ambiente em que as personagens estão. Em geral, ela descreve sentimentos ou reações que as personagens têm durante a peça: Raiva, risonho, finalmente decidido, furioso, suave, irritado, etc.; porém, quando Jerry irá contar uma estória - “A HISTÓRIA DE JERRY E O CÃO!”<sup>15 16</sup> (p. 36) - a impressão é que sua narração faz parte de um espetáculo circense. A finalidade, como a rubrica indica, é “para atingir um efeito hipnótico em Peter, e no público, também.” (p. 35) Entretanto, discordamos que essa narração alcance algum efeito hipnótico, e sim temos justamente o efeito contrário, a quebra dele. Ao re-representar uma ou mais personagens, Jerry - a “personagem original” - constrói dentro da peça *The zoo story* uma outra peça (peça por encaixe), observada pelo leitor/espectador e por Peter também que acaba interagindo a contragosto. Pode-se analisar que tal recurso sirva como um lembrete de que se trata de um texto dramático ou, em última instância, isso seria simplesmente mais um elemento do absurdo da situação.

A última situação absurda da peça é a disputa pelo assento. Jerry quer o banco em que Peter está sentado e este decide que não abrirá mão de tal “bem”, por uma “questão de honra”. Estranhamente, o objeto em disputa é um bem público, e mesmo assim Peter grita “SAIA DO MEU BANCO.” (p. 44) Perceba o uso do pronome adjetivo “meu”, destacando a posse. Além disso, temos uma contradição quando Peter diz “Eu sou um homem responsável, eu sou um ADULTO” (p. 45), ele é um adulto agindo como uma criança que não quer emprestar o brinquedo ou não quer dar a vez para um outro andar na bicicleta. Num nível mais alegórico, trata-se de uma classe buscando manter sua posição frente à outra, sem dividir ou abrir mão dela.

---

<sup>15</sup> Aconselhamos a ver a discussão que Rosenfeld faz em *Aulas de Anatol Rosenfeld (1968): a arte do teatro*, uma analogia bem interessante entre a relação de Peter e o cão com as duas possibilidades de amor: sadismo e masoquismo.

<sup>16</sup> Esta história é do romance *O estrangeiro* (1942), de Albert Camus [1913-1960], e foi apropriada em parte por Albee. Esse romance faz parte do “ciclo de absurdo” de Camus, que consiste do romance (*L'étranger*), um ensaio (*Le mythe de Sisyphe*) e uma peça (*Calígula*).

## Considerações finais

Szondi (2003) nos ensina que a peça de um só ato não é um drama em miniatura. “Ela não renuncia de todo à tensão, ela procura sempre a situação limite, a situação anterior à catástrofe, iminente”. *The zoo story* não é uma exceção. Não podemos perder de vista que ela está inserida no Teatro do Absurdo. Entretanto, talvez por sua origem norte-americana ela ainda seja mais realista do que as peças desse movimento, como nos alerta Rosenfeld (2009, p. 362).

O diálogo entre Peter e Jerry situa-se predominantemente no pretérito e não há menção ao futuro, a não ser: “Eu preciso ir para casa logo” (p. 41). O que não evoca mudança alguma, pois a casa de Peter também figura um aprisionamento com seu minizoológico doméstico – gatos e periquitos. Talvez isso possa ser traduzido como uma das características do Absurdo. O não ter metas. O homem está desarraigado de suas raízes religiosas, metafísicas ou transcendentais. O absurdo revela o estado de crise. “Tematicamente, esse trabalho foi uma reação contra o materialismo [...], a confusão do homem com valores trocados” (BIGSBY, 1994, p. 126). Não há em momento algum da peça um encadeamento de falas ou ações que gerem introdução-desenvolvimento-clímax-solução. O que temos, em vez disso, é o momento antes da catástrofe: Jerry – um homem sem liberdade, inconformado com o sistema e a sociedade que o cerca – resolve a situação da disputa do banco de praça com o suicídio. Esse suicídio – que pode ser entendido também como um sacrifício – serve de motivação para Peter sair daquele conformismo evidenciado através do diálogo.

Enfatizamos que não procuramos exaurir a discussão sobre as questões contidas no texto dramaturgic, nem seus expedientes, mesmo porque tal proposição demandaria mais tempo e espaço. Contudo, nas linhas gerais que guiam esse artigo, pudemos estabelecer pontos de partida para uma compreensão mais apurada da peça de Albee, a partir de uma tradição analítica específica.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

AHOUANSSOU, René. Edward Albee's *The zoo story* or the misery of modern man. **Revue du Cames - Nouvelle**, Série B, v. 7, n. 1, primeiro semestre 2006. Sciences sociales et humaines. Benin: Université d'Abomey, 2006.

ALBEE, Edward. **Quem tem medo de Virginia Woolf?** Tradução Nice Rossone. São Paulo: Victor Civicta, 1977.

ALBEE, Edward. **The complete plays of Edward Albee: volume 1 - 1958-65**. Woodstock/New York/London: Overlook Duckworth, 2004.

BIGSBY, C. W. E. Edward Albee: journey to apocalypse. In: \_\_\_\_\_. **Modern American drama - 1945-1990**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 124-153.

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

DEMASTES, William (Ed.). **Realism and the American dramatic tradition**. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1996.

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

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX - 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. Revisão técnica. Maria Célia Paoli. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

"Indústria do tabaco escondeu risco de câncer." In: Los Angeles: Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.eufumo.com.br/materias/Industria-do-tabaco-escondeu-risco-de-cancer.asp>> Acesso em 05 jan. 2012, às 13h43.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Trad. Maria Sílvia Betti. São Paulo: Editora vozes, 1999.

KOLIN, Philip C. Albee's early one-act plays: 'A new American playwright from whom much is to be expected'. In: BOTTOMS, Stephen (Ed.) **The Cambridge companion to Edward Albee**. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2005. p. 16-38.

LEITE, Luiz André. **O zoológico existencialista de Edward Albee**. 2006. 153f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

LÖWY, Michael. **Romantismo e messianismo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Provincetown Playhouse History. Texto disponível em <<http://www.provincetownplayhouse.com/history.html>>. Acesso em: 09 jan. 2012, às 12h32.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Disal, 1965.

ROSENFELD, Anatol. **Aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**: a arte do teatro. São Paulo: Publifolha, 2009.

SOLOMON, Rakesh. **Albee in performance**. Indiana: Indiana University Press, 2010.

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

Submetido em: 06 ago. 2017

Aprovado em: 06 dez. 2017