



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i2p119-130

Sala aberta

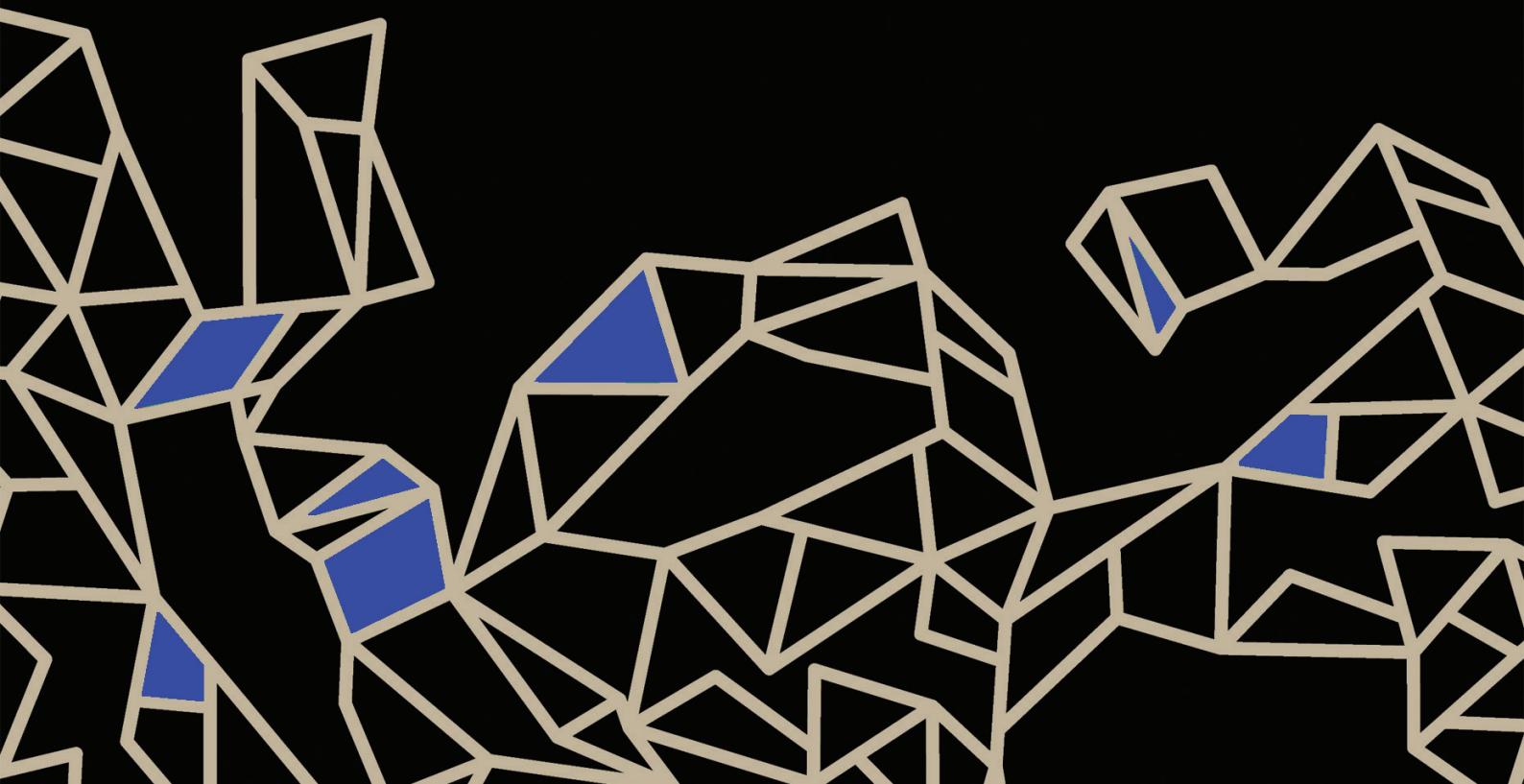
Dramaturgias de assalto: as dinâmicas análogas de Edward Albee, Leilah Assumpção e José Vicente

*Theatres of Assault and Robbery:
The analogous dynamics of Edward Albee,
Leilah Assumpção, and José Vicente*

Esther Marinho Santana

Esther Marinho Santana

Doutoranda em Teoria e Crítica Literária no Instituto de Estudos da
Linguagem da Unicamp, com bolsa CNPQ (Processo 140361/2016-2)



Resumo

The Zoo Story, de Edward Albee, estreou na Off-Broadway nova-iorquina em 1960. Em 1961 foi encenada pela primeira vez no Brasil, onde recebeu, ao longo daquela década, diversas montagens e considerável divulgação pela crítica teatral. Sua estrutura característica, na qual apenas duas personagens antagônicas envolvem-se em uma tensa e violenta interação, representante do próprio funcionamento metateatral da peça que as engloba, é análoga à das obras de jovens dramaturgos estreantes em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1969, comumente denominados de Nova Dramaturgia Brasileira. São apresentadas, aqui, a trajetória do título albeeano nos palcos nacionais sessentistas e as semelhanças entre a sua dinâmica dramática e as de *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção, e de *O assalto*, de José Vicente.

Palavras-chave: Edward Albee, Leilah Assumpção, José Vicente, Teatro norte-americano, Teatro brasileiro.

Abstract

Edward Albee's *The Zoo Story* was first produced Off-Broadway in 1960. In 1961, it was staged in Brazil, where throughout that decade it would be produced several times, and receive considerable criticism. Its dynamics pose two antagonistic characters in a tense, violent interaction, which represents the metatheatrical architecture of the play itself. This distinctive structure is consonant to the aesthetics of the works presented in 1969 by young playwrights in São Paulo and Rio de Janeiro, commonly referred to as The New Brazilian Dramaturgy. This paper presents the reception of Albee's play in the 1960s Brazilian theatrical scene, and analyzes its similarities with *Fala baixo, senão eu grito*, by Leilah Assumpção, and *O assalto*, by José Vicente.

Keywords: Edward Albee, Leilah Assumpção, José Vicente, US Theatre, Brazilian Theatre.

The Zoo Story na cena teatral brasileira dos anos 1960

The Zoo Story, a primeira peça profissionalmente produzida de Edward Albee, estreou no Provincetown Playhouse, na Off-Broadway nova-iorquina, em 1960. Apresentada em um programa duplo composto por outro título de

apenas um ato, *Krapp's last tape*, de Samuel Beckett, permaneceu em cartaz por 582 sessões, uma bilheteria excepcionalmente exitosa para aquele cenário. Ali, o novato Albee não apenas não empalidecia diante do já renomado Beckett, como era celebrado, sobretudo pela crítica especializada, como a grande promessa do teatro norte-americano, conforme apontou Henry Hewes (1960). No transcorrer da década, *The Zoo Story* recebeu diversas outras montagens em seu país de origem e percorreu palcos ingleses, irlandeses, franceses, holandeses, turcos e latino-americanos.

Em 1961, a New York Repertory Theatre Touring Company, formada por membros do Actors' Studio a partir de uma ação de divulgação cultural promovida pelo governo dos Estados Unidos, viajou para Argentina, Chile, Uruguai, Brasil e México, apresentando, entre outras obras, a peça de Albee. Dirigida por Tad Danielewski, e com William Daniels e Ben Piazza, intérpretes das versões iniciais,¹ foi encenada em agosto daquele ano nos Teatros Municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro, com significativa cobertura jornalística.² Em 1962 e 1963, recebeu suas primeiras montagens brasileiras, elaboradas por Paulo Mendonça, na Escola de Arte Dramática de São Paulo, e por Martin Gonçalves, no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro, reunida com *L'Orchestre*, de Jean Anouilh.

Em 1965, estreou no Teatro Oficina, dirigida por Emílio Fontana e estrelada por Raul Cortez e Líbero Rípoli Filho, de onde seguiu, no ano seguinte, para o Ponto de Encontro, na Galeria Metrópole. Em tal espetáculo, *The Zoo Story* foi complementada, em um primeiro momento, com a declamação de trechos de “América”, de Allen Ginsberg, e a íntegra de “Poema”, de Jack Micheline, e de “Quadros do mundo que se foi – n. 8”, de Lawrence Ferlinghetti. Posteriormente, foi acompanhada pela apresentação das canções “A Hard Rain's Gonna Fall”, “East Virginia”, “House Carpenter”, “Very Last Day”, “Birmingham

1 William Daniels interpretou Peter na estreia da peça e na primeira remontagem, em 1961, no East End Theatre. Já Ben Piazza foi Jerry em remontagens subsequentes, no Cherry Lane Theatre, em 1962 e 1965, e na Broadway, no Billy Rose Theatre, em 1968.

2 O evento foi noticiado, entre diversos críticos teatrais, por Bárbara Heliodora (Atôres do Actor's Studio: O repertório. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, Caderno B, 15 ago. 1961), Van Jafa (Membros do “Actors' Studio” no Rio. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 1, 2º Caderno, 13 ago. 1961) e Sábado Magaldi (Presença do “Metodo”. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, p. 5, Suplemento Literário, 19 ago. 1961).



Sunday,” “500 Miles,” “Fennario” e “The House of the Rising Sun”³ Em 1967, levada para o Teatro da Rua, passou a compor um programa duplo com *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos – que vinha de uma curta estadia no Teatro de Arena após ter estreado, em 16 de dezembro de 1966, no mesmo Ponto de Encontro onde o título nova-iorquino era apresentado.

A década de 1960 contaria, ainda, com uma última produção brasileira de *The Zoo Story*, no espetáculo *O homem feio*, constituído também do poema “O uivo”, de Allen Ginsberg, dirigido por Luiz Carlos Maciel no Teatro Jovem, no Rio de Janeiro, em 1969. Às montagens quase anuais da peça de um ato, somou-se a estreia nacional, em 1965, de *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, o *blockbuster full-length* com o qual Albee migrara estrondosamente da Off-Broadway para a Broadway, em 1962. Dirigida por Maurice Vaneau, e encenada por Cacilda Becker e Walmor Chagas, tal versão foi igualmente bem acolhida no cenário local, tanto pelas plateias quanto pela crítica. Mostra-se evidente, portanto, que o teatro albeano gozava de expressiva atenção no contexto teatral sessentista paulista e carioca, e parece seguro afirmar que *The Zoo Story* adquiriu ali uma relevância singular.

Para Anatol Rosenfeld, o primeiro título de Albee, aliado a *Dois perdidos numa noite suja*, seria as prováveis influências, bem como razões para a confluência, de cinco jovens dramaturgos, que, sem contato prévio, despontaram com peças estrutural e tematicamente aparentadas, em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1969. Nos trabalhos de Leilah Assumpção, Isabel Câmara, Consuelo de Castro, Antônio Bivar⁴ e José Vicente, a dinâmica cênica concentrava-se em

duas personagens apenas, das quais uma, marginal e *outcast*, anárquica, livre ou neurótica e inconformada, agride a outra, mais “quadrada,” de tendência mais conformista, assentada e estabelecida, de

3 Os complementos de *The Zoo Story* idealizados por Fontana constam nos documentos apresentados à censura de São Paulo, consultados em 2016 nos acervos do Arquivo Miroel Silveira, atualmente redefinido como Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura, na Universidade de São Paulo.

4 Bivar debutara, na realidade em 1968, com *Cordélia Brasil* e *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*. Em 1969, estreou *O cão siamês / Alzira Power*, cujas características o aliaram aos demais jovens despontados naquela temporada. Também Assumpção, Castro e José Vicente tinham escrito outras peças poucos anos antes, que não puderam ser apresentadas devido à interdição da censura.

mentalidade “burguesa”, embora não pertença necessariamente à classe burguesa. (ROSENFELD, 2008, p. 166)

Assim, tais obras deveriam ao texto pliniano as suas arquiteturas linguísticas, assentadas em um realismo cru e chulo, repleto de termos coloquiais e de palavrões⁵. Já as interações entre sujeitos marcadamente antagônicos, culminadas em um choque violento, viriam do encontro albeeano, no qual Jerry, inconformado com seu desajuste existencial e social, agride Peter para lhe roubar não apenas um banco do Central Park, mas, principalmente, um conformismo e uma placidez que o sujeito falha em reconhecer como inteiramente fictícios. Rosenfeld (2008, p. 167) sugere, pois:

Todos os autores mencionados [Assumpção, Câmara, Castro, Bivar e José Vicente] parecem ter sofrido certa influência de *Zoo Story*, de Edward Albee: o encontro de duas solidões, uma consciente (a do marginal), outra inconsciente (a do conformista), essa última em geral conscientizada pela agressão do *outcast*, que abala o mundo aparentemente seguro do “burguês” e com isso também o do público, arrancado de seu conformismo pressuposto.

Também Sábado Magaldi sinaliza a relevância da peça albeeana no meio teatral brasileiro do período, defendendo, em sua resenha para *O assalto*, de José Vicente, que “ainda se precisará fazer um estudo sobre o significado que tiveram, no Brasil, as montagens de *A Estória do Zoológico* e *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee” (1998, p. 233).

Em tal perspectiva, nos limites deste artigo, detenho-me na análise das metateatralidades aparentadas de *The Zoo Story* e de duas obras de 1969, *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção, e *O assalto*, de José Vicente.

Uma dramaturgia autorreflexiva de agressão e roubo

Em *The Zoo Story*, Peter, um pacato e reservado editor de *textbooks* que lê todos os domingos no mesmo banco do Central Park, é abordado pelo

5 É também possível realizar uma leitura comparada de diversos aspectos análogos em *The Zoo Story* e *Dois perdidos numa noite seja, quer* devido ao contato de Plínio Marcos com a peça nova-iorquina – embora o dramaturgo tenha alegado desconhecer-la (MAGALDI, 1998, p. 216), há que se considerar a vasta divulgação do teatro albeeano pela cena teatral brasileira, desde 1962, quer por similaridades coincidentes.



verborrágico e caótico Jerry, que deseja lhe contar sobre sua ida ao zoológico. Ao longo da interação, a insistência de Jerry perfura o recolhimento de Peter, e lhe permite conhecer sua domesticidade artificial e fantasiosamente ordenada com a família – formada pela esposa, duas filhas, dois gatos e dois periquitos. A ela contrapõe suas próprias anedotas sobre inquietação e solidão. Ganha destaque o longo monólogo “the story of Jerry and the dog”⁶, quando, após os vários ataques do cachorro da proprietária do pensionato onde vivia, a princípio tenta ganhar o afeto do animal dando-lhe hambúrgueres. Ao falhar em estimular qualquer simpatia, planeja matá-lo com carne envenenada. O plano termina mais uma vez frustrado, mas garante a Jerry uma trégua – que, longe de satisfazê-lo, o entristece, pois é uma atestação não da compreensão do cão, mas de pura indiferença. A história é contada em uma busca por acolhimento por Peter, que, contudo, decide encerrar a conversa, gritando não estar mais disposto a ouvir ou falar nada. É quando Jerry principia uma disputa física pelo banco que ocupam, prometendo tomá-lo permanentemente. De início com cócegas, e, em seguida, com xingamentos e empurrões, agride seu intimidado interlocutor, para quem atira uma faca. Peter a segura, defendendo-se das agressões, e Jerry se atira sobre ela, ferindo-se mortalmente. A ação é encerrada com o aviso de Jerry de que Peter deveria partir dali sem deixar rastros, e com o agradecimento por enfim tê-lo consolado: “I came unto you (*He laughs, so faintly*) and you have comforted me. Dear Peter”⁷ (ALBEE, 1960, p. 61).

Na peça de Assumpção, Mariazinha Mendonça de Moraes, solteira, religiosa e com diversas repressões, tem o quarto do pensionato onde vive invadido por um homem desconhecido, que, embora armado e ameaçando atirar, logo abandona o revólver. Não se trata exatamente de um criminoso, mas de um sujeito que busca companhia, numa “necessidade desesperada” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 109). Ali, ele passa a avaliar e questionar a ordenação tão artificial do espaço, onde tudo é acumulado e colocado “da forma mais absurda e mais organizada do mundo” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 98), e a indagar sobre o cotidiano de Mariazinha. Aos pedidos da moça de que vá

6 A história de Jerry e do cachorro” (tradução minha).

7 “Eu vim até você (*ele ri, quase sem forças*) e você me confortou. Querido Peter” (tradução minha).

embora, pois ela necessita dormir cedo para acordar para ir ao trabalho no dia seguinte, o homem responde com a proposta de um “dia branco”, quando ela não seguiria sua rotina, e com a gradativa desarticulação da ilusão de conforto e segurança da moça, particularmente representada em seu emprego e uma quitinete comprada em inúmeras prestações, mas que ainda não fora entregue. Mariazinha é, aos poucos, capturada pela força verbal do sujeito, cuja fala produz, juntamente com uma densa sonoplastia, diversos efeitos de luz e desalinho dos elementos do cenário, caóticas cenas onde a jovem experimenta o avesso do estabelecido, ou seja, onde se satisfaz arrasando seu quarto e imaginando diversas transgressões e destruições. O poderio linguístico do invasor esbarra, todavia, na nostalgia de Mariazinha por ordem, e, ainda, na frieza da moça: assumindo ser virgem e incapaz de gozar, é lembrada, por uma voz vinda de fora, que são sete horas da manhã. Escolhendo o relógio de pontos, urra, clamando por socorro, que há um ladrão em seu quarto.

Nos palcos de José Vicente, Vitor, funcionário de um grande banco, enclausura em sua sala a personagem do Varredor, Hugo. Ainda que o homem apenas deseje limpar o espaço para partir logo para sua casa, Vitor insiste que lhe faça companhia, dando-lhe um cigarro enquanto conta sobre os vários tipos patéticos que ocupam o ambiente bancário. Diante do repetido mote de Hugo de que precisa retomar o trabalho, Vitor oferece-lhe dinheiro para que descumpra suas funções e ali permaneça. Ao longo da interação, promete pagar-lhe mais e dar também suas roupas elegantes, conseguindo, fugazmente, que Hugo conte sobre sua família e seu cotidiano de misérias, no qual permanece em inércia. Não tarda, porém, para que o Varredor comece a se enfadar diante dos tantos relatos de seu interlocutor acerca de sua solidão. A ânsia de Vitor de ser conhecido e de conhecer, de ser acolhido e de acolher, ou, conforme pontua, de “assaltar, no interior [uma pessoa], tirá-la toda pra fora” (JOSÉ VICENTE, 2010, p. 184) é simplesmente insignificante para Hugo, que não deseja estabelecer um contato verdadeiramente significativo. Após saber que Vitor havia se demitido e possivelmente saqueado o banco, Hugo se irrita com a perspectiva de não receber o dinheiro prometido e o ataca, afirmando que “eu falo uma língua diferente da tua” (JOSÉ VICENTE, 2010, p. 190). Após falas nas quais (con)funde as suas angústias com as

de Hugo, Vitor afirma que lhe dará também um valor extraído do roubo, mas logo desiste, alegando que nem mesmo o que fora acordado seria cumprido. Hugo então parte, levando o dinheiro. Acionando o alarme, berra por socorro e denuncia que o banco está sendo assaltado.

A invasão, a agressão e o roubo erguem-se como índices comuns às três peças: Jerry, o invasor e Vitor de súbito abordam, respectivamente, Peter, Mariazinha e Hugo, para interações ou sutil ou explicitamente forçadas, encaminhadas de forma violenta, na intenção de desnudar e questionar os diversos confortos vitais para seus interlocutores. A domesticidade tão harmônica de Peter, o contentamento escondido sob o acúmulo material impecavelmente arranjado de Mariazinha e, por fim, a prostração de Hugo diante de sua dinâmica de trabalho são mostradas como caras e reconfortantes – mas inteiramente fictícias. Anestesiados e recolhidos em suas criações individuais, tais sujeitos são assaltados por outros que desejam, ao final dos encontros, quiçá os privar definitivamente de suas fantasias consoladoras.

Em tal medida, Jerry, o invasor e Vitor, além de personagens que, no âmbito diegético, agridem seus pares, tornam-se também estratégias literárias metateatrais autorreflexivas. Na autorreflexão dramática, “the play directly calls attention to itself as a play”⁸ (HORNBY, 1986, p. 103). Logo, as três figuras espelham em si a própria arquitetura dramática das peças que as englobam, refletindo as agressões promovidas pelos dramaturgos aos seus espectadores/leitores. Peter não possui qualquer maior singularidade, e é descrito em termos propositalmente indefinidos como “neither fat nor gaunt, neither handsome nor homely”⁹ (ALBEE, 1960, p. 11), bem podendo representar qualquer cidadão de classe média nova-iorquino, imerso na mediania de passeios dominicais ao Central Park e em idas a sessões de peças de teatro. Mariazinha, se já de saída caracterizada ordinariamente, é descrita, no desfecho da ação, como “qualquer um da plateia” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 157). E Hugo, por sua vez, ao fugir “pela plateia, gritando sobre os espectadores” (VICENTE, 2010, p. 202) se mistura ao público. Na diegese, Jerry, o invasor e Vitor anseiam se comunicar com Peter, Mariazinha e Hugo, e, enquanto ferramentas metateatrais e espelhos da dramaturgia de Albee, Assumpção e José

8 “A peça chama atenção diretamente para si mesma como uma peça” (tradução minha).

9 “Nem gordo e nem magro, nem bonito e nem feio” (tradução minha).

Vicente, falam para nós, espectadores/leitores. Há nas três peças, portanto, duas camadas cênicas distintas.

O encontro entre Jerry e Peter foi interpretado pela crítica teatral brasileira, em geral, como uma demonstração da estética e da tonalidade do Teatro do Absurdo, conforme as teorizações de Martin Esslin (2000), nas quais Albee, já a partir de *The Zoo Story*, era incluído. A morte de Jerry selaria, de maneira cínica e pessimista, o fracasso da linguagem verbal como um instrumento de significação e comunicação para promover a compreensão mútua e a aproximação afetiva entre dois indivíduos de personalidades tão díspares. Para Maciel, o suicídio final de Jerry seria a única resposta cabível ao seu isolamento incontornável e à sua dissonância do *status quo* vigente, personificado em Peter. No fim da ação, ao se jogar sobre a faca consumaria a desesperança da “impossibilidade de conciliação ou entendimento entre esses dois projetos originais de existência, o do solitário *outsider* e o do homem enquadrado nos quadros vigentes” (MACIEL, 1987, p. 17). No esforço por contato apresentado nas linhas albeeanas, fatalmente infrutífero, importaria “a crise, e só a crise. E seu personagem [Jerry], enredado nela, é definitivamente impotente para superá-la” (Ibid., p. 22).

Em caminho convergente, Jota Dangelo acredita que Albee é “o primeiro dramaturgo americano que se filia ao ‘teatro do absurdo’” (1965, p. 5). Nessa ótica, *The Zoo Story* possuiria como força motriz a dramatização do “esforço descomunal que o homem realiza para entrar em contato com seus semelhantes” (Idem), repetidamente tentando remediar sua solidão, consciente ou não de que, em verdade, “não há contato possível” (Idem). Tais desesperadas tentativas de promoção de relações humanas de valor se mostrariam na peça de 1959/60 vãs, sendo encaminhadas para um extremo em que restaria meramente a violência.

De maneiras análogas, tal como não haveria entendimento entre as personagens albeeanas, de acordo com a recepção crítica brasileira sessentista de *The Zoo Story*, o invasor e Mariazinha, e Vitor e Hugo tampouco alcançam a compreensão. Para Rosenfeld, nos títulos de 1969 “é característico, como em *Zoo Story*, o sentimento de depressão, ‘fossa’ e desespero [...] as peças são documentos e sintomas terríveis” (2008, p. 167). Mariazinha tem seu espaço íntimo invadido pelo homem, que a faz progressivamente dar-se conta



das diversas repressões que criara. O “dia branco” prometido pelo invasor – quando a moça se recusaria a se conformar às expectativas de sua família, aos banais sonhos consumistas da classe média, aos silenciamentos de sua sexualidade e às obrigações do trabalho – é apenas ensaiado. Os objetos e o espaço do quarto são violentamente quebrados, e, em anseio, Mariazinha flutua sem rumo por uma São Paulo onde vícios burgueses são escancarados em todo o seu ridículo, e onde pode se esquecer das horas. O argumento do invasor de que “às vezes a gente pode inventar, mas às vezes tem que ver certo!” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 113) desemboca no reconhecimento da jovem de sua frigidez, que, contudo, conduz a nada. Diante da nova manhã, ela recusa o convite do invasor para que parta com ele. Ao gritar por socorro, rejeita-o terminantemente. O clamor pela polícia, a representação máxima da ordem e da coibição, assinala que não haverá o tal “dia branco.” E a lembrança vinda de fora, “Mariazinha, são sete horas. Você vai perder o ponto!...” (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 158), define que a destruição do quarto não será transportada para outras instâncias de sua vida. Ao contrário, a moça irá trabalhar, no horário de praxe.

Igualmente, em *O assalto*, Vitor consegue que Hugo faça-lhe companhia após trancafiá-lo consigo e comprar sua presença com cigarros e a promessa de roupas e dinheiro. Sua impressão de que “não tenho mais nada de comum nem com as pessoas... nem com as coisas... nem com mais nada.” (JOSÉ VICENTE, 2010, p. 154) é brevemente atenuada quando seu interlocutor enfim lhe conta um pouco sobre seu angustiado cotidiano privado. Porém, se Vitor despreza o banco e descarrega a sua revolta escrevendo pornografia pelas privadas do ambiente, Hugo, por sua vez, numa apatia convicta, anseia cumprir, sem rebeliões, o trabalho ordenado pela empresa. Esquivando-se repetidamente das buscas de Vitor por contato, anuncia sempre, como em modo automático, que apenas quer concluir logo a faxina. As tantas anedotas do bancário, que produziriam simpatia, bem como suas provocações de fundo cruel, esbarram na indiferença do Varredor, que, ao final, pontua que jamais fora possível que se acolhessem mutuamente.

Ambos os sujeitos chegam, assim, a um estado semelhante ao de Jerry e do cachorro, no qual “eu nem te amo, nem te odeio. Nós dois estamos simplesmente separados, sem mais nada em comum” (JOSÉ VICENTE, 2010,

p. 193), revela Vitor, abandonado em sua sala, envolto pelo som das sirenes tocadas por Hugo, que apanha o dinheiro vinculado a um diálogo que jamais desejou travar. Denunciando o saque promovido por Vitor, o Varredor o encurrala e, possivelmente, incrimina-o, respondendo para o banco que tão injustamente o remunera, e que o extenua e desumaniza. Para Magaldi, o esboço de diálogo entre Jerry e Peter, e entre as personagens de José Vicente, seria encaminhado para uma incomunicabilidade sem qualquer solução: “Hugo, ao tocar a campainha do alarme, é o instrumento voluntário da perda definitiva de Vitor.” (MAGALDI, 1998, p. 234).

Vê-se, em tal perspectiva, que se tratam, todos, de contatos de valor efêmero, concluídos de maneira infecunda pela rejeição de tais interações, e pelo retorno dos indivíduos conformistas às suas ficções consoladoras. No entanto, talvez mais acertado do que deduzir que, nas três peças, a linguagem verbal é reduzida à impotência absoluta, e que nelas a comunicação figura como uma impossibilidade, seria resgatar o argumento de Maciel sobre a centralidade da crise em *The Zoo Story*. Interpretada à luz de uma declaração de Albee a respeito de sua obra, a crise deve ser pensada não como restrita ao microcosmo diegético, mas como uma ferramenta metateatral. Seguindo o dramaturgo:

Eu realmente acredito que uma sociedade que se permite a oportunidade de uma crise de sua própria responsabilidade está num estado bem melhor do que outra, onde tal oportunidade não é permitida [...] Então eu sou otimista, acho. Ninguém escreve movido por desespero absoluto. É impossível. O desespero absoluto silencia. Por exemplo, diversas das minhas peças lidam com o fato de que seria interessante se as pessoas parassem de se enganar, e percebessem que todas aquelas ilusões falsas que levam adiante são ilusões falsas.¹⁰ (BIGSBY, 1984, p. 279, tradução minha)

Se as violências de Jerry, do invasor e de Vitor foram aparentemente rejeitadas por seus interlocutores, não deveriam ser descartadas, enquanto

¹⁰ No original: “I do believe that a society which is allowed the opportunity of a crisis of its own making is in a far better state than one that is not permitted this opportunity [...] So I’m an optimistic, I suppose. Nobody writes out of absolute despair. It’s impossible. Absolute despair would silence you. For example, a number of my plays concern themselves with the fact that it would be nice if people stopped kidding themselves, realize that all those false illusions they are carrying onward are false illusions.”



mecanismos metateatrais, pelos espectadores/leitores. Ao reconhecer tais personagens como referências às dramaturgias de Albee, Assumpção e José Vicente, o público deve se ver, por conseguinte, refletido em Peter, Mariazinha e Hugo, e identificar o que, em si próprio e em sua rotina, funciona como as artificialidades tão frágeis desses sujeitos. Diferentemente deles, que, a despeito das agressões, decidem não permitir a permanência da crise e nem tampouco o roubo final de suas ficções particulares, as plateias devem consentir com o assalto conduzido pelos três dramaturgos. Ao final, deve restar a compreensão de que uma comunicação real e significativa foi estabelecida entre elas, no conforto de salas teatrais, e tais peças, violentas forças inconformadas.

Referências bibliográficas

- ALBEE, E. **The zoo story, The death of Bessie Smith, The sandbox**. Nova York: Coward-McCann, 1960.
- ASSUMPÇÃO, L. **Onze peças de Leilah Assumpção**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- BIGSBY, C. W. E. **A critical introduction to twentieth-century American drama**, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- DANGELO, J. Contato pela violência I. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 5. Suplemento Literário, 16 jan. 1965.
- ESSLIN, M. **The theatre of the absurd**. New York: Vintage Books, 2004.
- HEWES, H. Off-Broadway. In: KRONENBERGER, L. (Ed.). **The best plays of 1959-1960**. New York; Toronto: Dodd, Mead & Company, 1960.
- HORNBY, R. **Drama, metadrama, and perception**. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- JOSÉ VICENTE. **O teatro de José Vicente: Primeiras obras**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- MACIEL, L. C. O suicídio do rebelde, 1961. In: MACIEL, L. C. **Anos 60**. São Paulo: LP&M, 1987.
- MAGALDI, S. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ROSENFELD, A. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Recebido em 20/09/2018
Aprovado em 08/11/2018
Publicado em 29/12/2018