

**AT HOME AT THE ZOO COMO ELUCIDAÇÃO DO CÂNONE E DA CONCEPÇÃO  
LITERÁRIA DE EDWARD ALBEE**

**AT HOME AT THE ZOO AS CLARIFICATION TO EDWARD ALBEE'S CANON AND  
LITERARY NOTION**

**Esther Marinho Santana**

Universidade Estadual de Campinas

**RESUMO:** Estreada em 2004, *At Home at the Zoo* – de saída intitulada *Peter and Jerry* – confere um ato adicional ao primeiro título de Edward Albee (1928 - ), *The Zoo Story*, estreado com êxito em 1960. Chama-nos atenção, assim, não apenas o retorno do dramaturgo à origem de seu cânone, como também sua determinação de que *The Zoo Story* não seja mais apresentada em seu formato original.

*At Home at the Zoo* parece fazer mais do que melhor explorar a personagem de Peter, até então negligenciada diante de Jerry. Trata-se de um diálogo com a fortuna crítica da peça de 1960 e até mesmo da totalidade da obra albeiana, e de uma refutação de sua literatura como absurda, cínica e pessimista.

**PALAVRAS CHAVE:** Edward Albee; teatro norte-americano; Teatro do Absurdo; *The Zoo Story*.

**ABSTRACT:** Produced in 2004, *At Home at the Zoo* – initially entitled *Peter and Jerry* – grants an additional act to Edward Albee's (1928 - ) debut play, *The Zoo Story*, first produced in 1960 with great success. We are thus interested not only in the return of the playwright to the beginning of his work, but also in his express request that *The Zoo Story* no longer be presented in its original form.

*At Home at the Zoo* seems more than a deeper exploration of Peter's character, who had always been overshadowed by Jerry's figure. It is a dialogue with the criticism on the 1960 play and the totality of the albeean canon, as well as a refusal of the notion of his literature as absurd, skeptical and pessimist.

**KEYWORDS:** Edward Albee; North American theatre; Theatre of the Absurd; *The Zoo Story*.

Em 1958, Edward Albee concluía o texto de *The Zoo Story* envolto pelas agitações do Off e Off-Off Broadway. O *underground* não contava com plateias volumosas ou orçamentos opulentos, ao contrário, concentrava-se em pequenos salões, apartamentos, bares ou cafés da região do East Village nova-yorquino. Ali, eram promovidas as primeiras montagens norte-americanas de nomes da vanguarda europeia, como Luigi Pirandello, Jean Cocteau, Bertolt Brecht, Eugène Ionesco e Jean Genet. Também eram explorados títulos menos célebres de dramaturgos nacionais já renomados nos circuitos comerciais – tal qual Tennessee Williams,

que teve algumas de suas peças de um ato e de seus contos encenados pelo Caffè Cino e pelo La MaMa Experimental Theatre Group -, e, ainda, acolhiam-se novos autores locais.

O clima das margens proporcionava não apenas vigor criativo, como, especialmente, maior pluralidade. Se os grandes palcos representavam majoritariamente a realidade e os valores da típica e tradicional classe média norte-americana, os espaços improvisados recebiam e ilustravam o cotidiano de imigrantes e negros e a emergente cultura *queer* do período.

Em *The Zoo Story*, uma peça de um ato, encontram-se no Central Park Jerry, um solitário habitante da Lower Manhattan, que divide cubículos em um pensionato com gays e famílias latinas, e Peter, um editor de *textbooks* residente na Upper Manhattan com sua esposa e duas filhas. Enquanto Jerry é apontado como uma figura um tanto decadente, porém charmosa, Peter é caracterizado como insosso e descrito de maneira deliberadamente vaga, em negativos que jamais afirmam o que de fato é, apenas o que *não* é – “(...) neither fat nor gaunt, neither handsome nor homely.” (ALBEE, 1961, p. 11). De saída, reconhece-se nas duas personagens a provável compreensão albeeana das configurações social e cultural nova-iorquinas do período: Peter é um profissional bem sucedido e um homem de família sem qualquer traço inadequado... Porém, tampouco é uma presença notável. Já Jerry é desempregado, habita uma pensão repleta de tipos marginais, e possui um aspecto desleixado, no entanto cativante.

A ação principia quando o retraído e pacato Peter, que lê no banco frequentado todos os domingos, é interrompido por Jerry: “I’ve been to the zoo. (...) I said, I’ve been to the zoo. MISTER, I’VE BEEN TO THE ZOO!” (*ibid.*, p. 12). Os detalhes do que ocorrera durante sua ida ao zoológico, embora diversas vezes citados por Jerry, que parece repetidamente principiar o que desenrolar-se-ia como um relato linear e organizado, não são, nem em tal instante, nem tampouco posteriormente, revelados.

A interação entre os dois sujeitos se prolonga graças ao verborrágico Jerry, que não apenas pergunta avidamente sobre a rotina de Peter, como conta sobre seu próprio cotidiano. Ganha destaque, pois, a história de sua inimizade com o cachorro da proprietária da pensão, que sempre o atacava ferozmente, e de quem inicialmente tentara ganhar a simpatia dando-lhe hambúrgueres, falhando, todavia, e decidindo, portanto, matar-lhe

envenenando novos hambúrgueres. A tentativa é frustrada e o cão sobrevive, jamais voltando a importuná-lo. O desfecho do episódio, longe de satisfatório, não poderia ser mais devastador e frustrante, haja visto que:

JERRY: [...] Whenever the dog and I see each other we both stop where we are. We regard each other with a mixture of sadness and suspicion, and then we feign indifference. We walk past each other safely, we have an understanding. It's very sad, but you have to admit it's an understanding. We had made many attempts at contact, and we have failed. The dog has returned to garbage, and I to solitary but free passage. (*ibid.*, p. 35)

Segundo Jerry, ao notar que o animal havia sobrevivido e se mantinha calmo enquanto se recuperava, passa a acreditar que teriam uma relação harmoniosa. No entanto, uma vez reestabelecido, o animal finge ignorá-lo. O novo recolhimento no qual ambos passam a se confinar é, assim, mais cruel e devastador do que a hostilidade de outrora, já que a fúria indicava a tentativa de estabelecimento de um contato que, se não ideal, era ao menos verdadeiro. Diante da solitária segurança, resta apenas a lamentação: “We neither love nor hurt because we do not try to reach each other” (*ibid.*, p. 36).

Em tal âmbito, Jerry conclui que nem o mero agrado, nem o puro ataque – aqui representados de maneira aparentada, ou seja, ambos na figura de hambúrgueres – produziriam efeito satisfatório: “I have learned that neither kind nor cruelty by themselves, independent of each other, creates any effect beyond themselves” (*ibid.*, p. 35). Apenas a combinação da bondade com a crueldade seria frutífera, constituindo o que denomina de “the teaching emotion”.

Já contrariado pelas iniciais incessantes inquirições de Jerry a respeito de sua intimidade, respondidas em monossílabos gentis, porém desconfortáveis, Peter é definitivamente incomodado pelo relato, alegando não ter compreendido porque seu interlocutor quis contar tal história, e declarando não desejar mais prosseguir com a interação. É questionável, porém, que Peter, um editor – ainda que de *textbooks* -, e um leitor de hábitos constantes, não tenha verdadeiramente entendido a anedota. O sujeito não é, afinal, um total estranho ao ofício literário e aos recursos ficcionais.

Sua confusão parece, nesse sentido, fruto da mesma artificial anestesia demonstrada anteriormente, quando Jerry diz que não possui “one wife, two daughters, two cats and two

parakeets” (*ibid.*, p. 23), mas apenas alguns itens, como poucas roupas, um abridor de latas, um copo, talheres, um baralho pornográfico e “two picture frames, both empty” (*idem*). Peter desvia-se do silêncio, uma vez que calar-se seria admitir a compreensão da imagem poética dos porta-retratos vazios como uma explícita representação da solidão, e refugia-se em uma indagação tão inadequada quanto estúpida:

PETER (*Stares glumly at his shoes, then*): About those two picture empty picture frames...?

JERRY: I don't see why they need any explanation at all. Isn't it clear? I don't have pictures of anyone to put in them.

PETER: Your parents... perhaps... a girl friend...

JERRY: You're a sweet man, and you're possessed of a truly enviable innocence. (*idem*)

Jerry sabe, no entanto, que a tal inocência de seu interlocutor é, em verdade, uma deliberada e fingida apatia, enfim perturbada, assim, pelo relato sobre o cão. Elevando a voz, Peter tenta concluir a conversa: “I DON'T WANT TO HEAR ANY MORE. I don't understand you, or your landlady, or her dog...” (*ibid.*, 37). Jerry, todavia, prossegue em suas falas, incorporando a elas elementos físicos: primeiramente, faz cócegas, depois, cutuca Peter, pedindo-lhe que ceda mais espaço no banco. Finalmente, soca seu braço e o empurra de forma violenta, taxando-o de vegetal, apoderando-se do banco todo e encorajando-o para que lute para manter o local que tanto aprecia. É quando Peter abandona seu comedimento, até tal instante aparentemente inabalável:

PETER (*Quivering*): I've come here for years; I have hours of great pleasure, great satisfaction, right here. And that's important to a man. [...] This is my bench, and you have no right to take it away from me.

JERRY: Fight for it, then. Defend yourself; defend your bench. (*ibid.*, 45)

Na discussão, Jerry força Peter a usar uma faca dada por ele próprio, e, enquanto seu interlocutor tenta se defender, propositalmente atira-se sobre o objeto. Agonizando, finalmente conclui a *zoo story*:

(...) And now I'll tell you what happened at the zoo. I think... I think this is what happened at the zoo... I think. I think that while I was at the zoo I decided to walk north... northerly, rather... until I found you... or somebody... and I decided that I would talk to you... I would tell you things... and the things that I would tell you would... Well, here we are. You see? Here we *are*. (*ibid.*, p. 48),

Diante do olhar horrorizado de Peter, lembra-lhe que leve a faca e o livro que lia, para que não sejam encontradas quaisquer provas incriminadoras. As cortinas descem quando Jerry grita pela derradeira vez “OH MY GOD!”, e Peter, aterrorizado, murmura as exatas mesmas palavras, “Oh... my... God.” (*ibid.*, p. 49).

Graças a uma rede de contatos de Albee, *The Zoo Story* estreou em Berlim, Alemanha, em 1959. Montada em conjunto com *Krapp's Last Tape*, de Samuel Beckett, passou por doze cidades no país antes de chegar aos Estados Unidos, onde foi produzida em Nova York pela Provincetown Playhouse, cenário da Off-Broadway, com o mesmo programa duplo. Exitosa, contou com 582 exhibições, um número alto tanto para palcos comerciais, quanto, especialmente, para as pequenas salas *underground*. Até o final da década de 1960, a peça passaria pela Inglaterra, França, Argentina, México e Turquia e seria explorada – por vezes novamente com Beckett, e não raro com outros títulos do dramaturgo, como *The American Dream* – em mais de dez remontagens norte-americanas. O trabalho firmou-se, segundo Stephen J. Bottoms, como “the defining Off-Broadway play of the era” (2006, p. 21).

Somada à atenção do público, *The Zoo Story* recebeu também volumosa fortuna crítica. Identificavam-se certos elementos Beat; acusava-se o texto de niilista, pessimista e cínico; reputavam-se suas falas finais como melodramáticas; elogiavam-se seus diálogos e sua força textual; comentava-se sobre o inusitado desfecho com a morte de Jerry; e, principalmente, aclamava-se Albee não apenas como o novo talento dramaturgic do país, mas também como o mais recente nome do Teatro do Absurdo moderno.

Idealizador de tais teorias, Martin Esslin classifica a produção teatral europeia após a Primeira e a Segunda Guerras como marcada por total senso de desesperança. Valores outrora caros, como a religiosidade e a confiança no progresso capitalista, no nacionalismo, em instituições políticas e em heranças culturais, passavam a ser desacreditados e

rechaçados: “[...] certitudes and unshakable basic assumptions of former ages have been swept away [...] have been discredited as cheap and somewhat childish illusions” (2004, p. 23). Em tal âmbito, a linguagem do texto dramático expressaria e espelharia a ausência de sentido da condição humana, tornando-se propositalmente i/antirracional.

Ao integrar temática e forma, o absurdo faria da palavra um instrumento carente de lógica, intencionalmente reduzido a repetições vazias, clichês ridículos, falatórios incoerentes e construções ambíguas e inadequadas, comumente contraditórias aos eventos desenrolados no palco. Em tal teatro, por conseguinte, não haveria a discussão sobre a desolação de uma existência “senseless”, mas a mera *apresentação* do despropósito em imagens cênicas concretas. Os elementos verbais tornar-se-iam, pois, secundários ou até mesmo dispensáveis diante da materialidade da encenação.

Os Estados Unidos, economicamente fortalecidos após a Segunda Guerra Mundial - um trauma não ocorrido diretamente em suas terras -, não partilhariam da mesma desesperança europeia, não possuindo, conseqüentemente, expoentes do absurdo. A exceção seria Albee, depositado por Esslin em suas teorias desde *The Zoo Story*. Apesar dos diálogos realistas, o título é compreendido como uma demonstração da irreversível impossibilidade de comunicação e de comunhão. Para o teórico, a palavra, aqui, seria fatalmente infrutífera para qualquer contato entre as personagens, e, ao apresentar-se melodramática e sentimental nas falas finais de Jerry, apenas enfraqueceria a ação absurda.

Brian Way também defende haver uma problemática fusão entre elementos realistas e absurdos na peça. Destacando o conceito de crise do drama clássico, determinante para que a ação prossiga, delinea para o Teatro do Absurdo a ideia de “pseudo-crisis”, ou seja, tensões que terminam por não contribuir verdadeiramente para o desenvolvimento ou o progresso dos eventos,

[...] serving in fact to **demonstrate that nothing as meaningful as development or progression can occur**, emphasizing that complexity and tension are permanent and unresolvable elements of a world of confusion. (1975, p. 38) [ênfases nossas].

O relato de Jerry sobre o cão, desse modo, configurar-se-ia como uma “pseudo-crisis”, uma vez que, conforme defende, seria uma experiência completamente frustrada e

infrutífera: “Nothing really happens, nothing is resolved” (*ibid.*, p. 39). O elemento absurdo da pseudocrise seria empobrecido pelo desfecho naturalista, quando Jerry, em um discurso consideravelmente racional e lógico, explica sua morte.

Revela-se equivocado considerar a história de Jerry e do cão como vã, no entanto. A partir de sua incapacidade de estabelecer uma relação amigável, e da posterior falha em matar o animal, Jerry apreende o valor essencial da “teaching emotion”. Algo fundamental ocorreu, portanto, e para que haja uma resolução, planeja a ida ao Central Park, na qual sabe que contará tal relato. “You’ll read all about it in the papers tomorrow, if you don’t see it on TV tonight. You have TV, haven’t you?” (*op. cit.*, p. 15), anuncia em seu plano, sabendo não apenas que Peter lê jornais, mas que certamente possui e assiste à televisão.

Peter não é, nesse sentido, um interlocutor acidental, escolhido ao acaso. Ao contrário, Jerry, perceptivo, ao analisar sua aparência física e sua postura corporal, tão amaneiradas, conclui tratar-se da vítima ideal a ser auxiliada. Em tal ótica, não somente é um erro identificar uma pseudocrise absurda em *The Zoo Story*, como é também problemático classificar seu texto como uma demonstração da existência como meros isolamento e arbitrariedade em uma realidade sem sentido.

Os trabalhos albeanos posteriores ocupam-se repetidamente do questionamento de conceitos para a verdade e para a realidade, não raro negando a possibilidade de estabelecimento de um quadro definitivo e preciso para o verdadeiro ou o real. Todavia, não se tratam de inquéritos semelhantes ao que Esslin enxerga no absurdo. A linguagem, tanto em *The Zoo Story* como na totalidade do cânone do autor, não é tornada sem sentido e solapada por imagens poéticas concretas. É, sim, avaliada e tem suas contradições, limitações e inadequações minuciosamente expostas, terminando, contudo, por sempre tomar o centro e ser o mecanismo que impulsiona e determina a ação.

Se o Teatro do Absurdo “has renounced arguing *about* the absurdity of the human condition; it merely *presents* it in being” (ESSLIN, *op. cit.*, p. 25), Jerry, em via distinta, com um plano redentor claramente delineado e “with the intention to be a real teacher, a real tough teacher of Peter”<sup>1</sup>, segundo Albee, não somente apresenta o isolamento dentro do qual ele e Peter vivem, como o discute em detalhes. Ao revelar seu abandono pelos pais e seus

---

<sup>1</sup> Edward Albee Returns to the Zoo, entrevista realizada por Jesse Green.

diversos encontros sexuais descartáveis, ao contar sobre seus porta-retratos vazios, ao narrar a história do cão, e, ainda, ao interrogar Peter para que seja exposta a harmonia nociva de sua rotina, Jerry deseja ir além da mera exposição de suas solidões, planejando também a sua reversão. Não se trata de um espelho da desolação, mas de uma discussão capaz de gerar energia reparadora.

A intenção redentora de Jerry, porém, foi comumente ignorada. Para Anne Paolucci, a história sobre o cão opera como uma parábola bíblica, destinada a despertar “purposeful action” (2000, p. 41). Todavia, termina por não conduzir à salvação, apenas ao desespero. Ainda que Jerry acredite ter, enfim, comunicado-se com Peter por meio de sua morte, estabelecendo entre ambos uma ligação permanente, para o assassino involuntário, a tarde no Central Park significaria somente a memória de um crime que, por não poder ser revelado e compartilhado, reverter-se-ia na maior das solidões: “[...] he [Peter] is more isolated, more alone than ever before” (*ibid.*, p. 43).

De maneira análoga, Gerald Weales visita o argumento de Albee feita em uma entrevista a Arthur Gelb, no *The New York Times*, de que por meio de sua morte Jerry transmitiria a Peter “an awareness of life”, refutando-o. Conforme defende, nada sugeriria que o intuito havia sido bem sucedido, posto que, ao final, “Peter is plainly a man knocked off his balance [...] there is no indication that he has fallen into ‘an awareness of life’” (1975, p. 20). Se Jerry já falhara em estabelecer um vínculo com o cão, falharia, portanto, mais outra vez com Peter.

Também Alan S. Downer, embora apreciando os diálogos e a interação entre Peter e Jerry, sustenta que “nothing happens, nothing is changed (on the stage or in the audience” (HORN, 2003, p. 109). A indagação de Jerry Tallmer, publicada no *The Village Voice* após ter assistido à primeira montagem do texto de 1958, se o jovem Albee teria “anything less sick to say” do que defender a violência e o horror como as únicas maneiras para o rompimento das barreiras da comunicação parecia operar, enfim, como a impressão que, por décadas, foi comum à grande parte do público e da crítica, confusos diante do que poderia ser somente uma sessão de carnificina gratuita.

Em 2004, em comemoração aos seus quarenta anos, e com um considerável histórico de produções albeeanas, o Hartford Stage comissionou ao autor uma peça de um ato que

acompanhasse uma remontagem de *The Zoo Story*. Surpreendentemente, o trabalho entregue, *Peter and Jerry*, operava como uma *prequel* ao título de 1958<sup>2</sup>. Desenrolado no apartamento de Peter momentos antes de sua ida ao parque, o ato Homelife concentrava-se na interação do sujeito com sua esposa, Ann. Em 2009, Homelife e *The Zoo Story* foram reintitulados *At Home at the Zoo*, e Albee definiu que, a partir de então, companhias teatrais profissionais não poderiam mais encenar somente o texto de 1958, devendo obrigatoriamente produzir o novo formato de dois atos.

Chama-nos atenção, nesse sentido, o retorno do dramaturgo ao início de sua carreira, e a modificação drástica de seu primeiro trabalho, outrora por ele considerado como onde “suddenly discovered myself writing in my own voice” (GUSSOW, 2001, p. 92). Mais do que corrigir o que já havia declarado considerar uma personagem insuficientemente explorada<sup>3</sup>, ao conferir um ato completo apenas para Peter, Albee faz mais do que melhor desenvolvê-lo e explorá-lo: reafirma as intenções do texto original de *The Zoo Story* e comenta aspectos socioculturais de sua carreira.

Criticamente controverso, o novo formato conquistou tanto elogios quanto rejeições. Para Norman Berlin, a adição de um ato anterior ao texto original de *The Zoo Story*, embora interessante, em nada enriqueceu a ação, uma vez que, embora Ann peça a Peter menos previsibilidade e calma e, juntos, fantasiem sobre um caos que botaria abaixo a ordem entediante de sua rotina, o sujeito termina por sair para ler recolhido no mesmo banco visitado todos os domingos:

Although their talk has lead them to places they haven't seen before, it has resulted in no true confrontation with their inner lives. Peter is Peter [...] he is essentially no different to us than the man we met on the park bench forty-six years ago (2004/2005, p. 773).

Em tal âmbito, a nova peça de dois atos não faria a agressão de Jerry a Peter “more effective or less effective” (*idem*).

---

<sup>2</sup> Que seja dito de passagem, o texto original de *The Zoo Story* já havia sofrido pequenas mudanças no início dos anos 2000, na ocasião da publicação das *Collected Plays*, quando teve algumas linhas pontuais alteradas e as falas finais de Jerry encurtadas.

<sup>3</sup> “... [Peter] was very badly underwritten” (BIGSBY, 1984, p. 257)

Porém, maior zelo na análise da interação de Peter e Ann em *Homelife* revela-nos o oposto. No novo ato, o desfecho da tarde no Central Park encontra eco em um episódio rememorado por Peter, quando, em sua juventude, machucou acidentalmente uma garota durante o sexo. Desde então, “I’ve been careful never to hurt anyone” (*op. cit.*, p. 52), cautelosa e constantemente policiando-se e contendo-se. Por tal razão, acorda com a esposa um matrimônio agradável precisamente por ser previsível e seguro:

[...] we made a decision, *must* have made one, that what we wanted was a smooth voyage on a safe ship, a view of porpoises now and then, a gentle swell, bright clouds way off, a sense that it was a... familiar voyage [...] a pleasant journey all the way through. (*ibid.*, p. 45)

O sujeito que *decide querer* a calma não é o mesmo sujeito que levanta para lutar por seu banco e que, de forma não intencional, termina por assassinar Jerry; nem tampouco é o mesmo indivíduo que retornará para o apartamento, outrora tão meticulosamente harmonioso. Após tal interação, em via distinta do episódio sexual durante a faculdade, Peter não poderá prosseguir em negação e recolhimento.

O texto de 1958 já delineava que a morte de Jerry fazia a ordem de Peter ruir e o forçava a se movimentar para fora do conforto e de previsibilidades. Entretanto, conforme a argumentação de Matthew Roudané, que interpreta a peça acertadamente como “life-affirming”, revela, poderia haver certa margem incerta: “The ending of *The Zoo Story*, despite its **ambiguity, suggests** that Peter’s subsequent language and action will be founded [in a context] in which Jerry’s ‘teaching emotion’ will forever temper his every gesture.” (1987, p. 42) (ênfases nossas).

*At Home at the Zoo* exclui as falas de Jerry que anunciam e explicam o seu plano, traçado quando de sua ida ao zoológico, tornando seu processo de morte mais rápido e menos verborrágico e operístico, de acordo com Albee<sup>4</sup>. Ademais, inicialmente, era Jerry, ao longo de suas incansáveis indagações acerca da rotina do pacato interlocutor, quem revelava que Peter necessitava de modificações. No novo formato, diferentemente, parte do

---

<sup>4</sup> “The death scene was too operatic so I reduced it from a page to a paragraph”. In: Edward Albee Returns to the Zoo, entrevista realizada por Jesse Green.

interior da própria dinâmica familiar de Peter a demanda de que se animalize e deixe sua ordem ilusória:

JERRY: [...] You won't be coming back here any more, Peter; you've been dispossessed. You've lost your bench, but you've defended your honor. And Peter, I'll tell you something now; you're not really a vegetable; it's all right, you're an animal You're an animal, too. (*The Zoo Story*, p. 49)

ANN: [...] two people who love each other giving quiet, orderly, predictable, deeply pleasurable joy. And believe me, my darling, it's enough; it's *more* than enough... most of the time. But where's the... the rage, the... animal? We're animals! Why don't we behave like that... like beasts?! (*At Home at the Zoo*, p. 48)

JERRY: And Peter, I'll tell you something now; you're not really a vegetable; it's all right, you're an animal. You're an animal, too. (*ibid.*, p. 94)

Ainda, a eliminação de diversas linhas das falas finais de Jerry, nas quais discorre a respeito do êxito de seu plano de ser para sempre lembrado por Peter, demonstra a função do ato anterior de ilustrar um quadro repleto de concordâncias, posteriormente derrocadas pela morte de Jerry. O novo texto torna-se, logo, menos ambíguo que o de 1958. Em tal ótica, os momentos finais do primeiro ato, quando Ann e Peter fantasiam com um tornado que destrua seu apartamento e sua vida em família, definitivamente aniquilada com o canibalismo uns dos outros, dialogam diretamente com a conclusão do ato seguinte. “Maybe it's just being secure; maybe *that's* the killer” (*ibid.*, p. 54), defende Ann, horas antes de seu esposo retornar para casa desguarnecido de qualquer segurança, e, conseqüentemente, salvo.

*At Home at the Zoo* comenta e reafirma as falas de Jerry de 1958, nas quais conta que, em sua ida ao zoológico, quis descobrir melhor como pessoas existiam com animais, e animais existiam entre si e entre humanos, o que “[...] wasn't a fair test, what with everybody separated by bars from everyone else” (*ibid.*, p. 40). Peter e Jerry principiam a interação no parque separados, mas terminam permanentemente ligados pelo furor que Jerry desperta em Peter, que o faz revoltar-se e agir pela primeira vez em anos. Ao final, ambos fazem uso de um léxico idêntico, “oh my God”, demonstrando evidência de que se comunicaram e até mesmo atingiram uma comunhão em tons sacros. Conforme Jerry diz, afinal, “Here we *are*”

(*ibid.*, 48)<sup>5</sup>. A duplicidade do verbo *to be*, ser ou estar, ganha, aqui, pleno sentido: os dois não apenas estão no parque, mas também, após o crime, *são*, juntos.

Para Ben Brantley, “‘Homelife’ isn’t just an addendum to ‘The Zoo Story.’ It’s a canny, self-contained chamber play about marriage, a consideration, both sober and funny, of the loneliness within a shared life”. Se é mesmo atestável a demonstração do isolamento de Peter no interior de seu casamento, tal qual, no texto de 1958, era já igualmente evidente a solidão de Jerry, *At Home at the Zoo* torna ainda mais perceptível a reversão de tais quadros, a partir do contato no parque.

Assim, o tornado fantasiado por Peter em *Homelife* enfatiza a importância e o triunfo do ensinamento de Jerry, responsável por finalmente anular o plano hipotético de *woulds* e trazer para Peter a ventania que de fato abrirá as gaiolas de seus pássaros:

ANN: And it [the tornado] **would be terrifying and exciting**, and it **would** sweep us all away, shatter the windows, rip the pictures from the walls...!

PETER (*fully caught up*): ... knock over the cages and the birds **would** fly... (*op. cit.*, p. 56) [ênfases nossas]

Nesse sentido, ao contrário da noção do absurdo do contato e da comunicação como fatalmente frustrados e impossíveis de ser estabelecidos, Jerry e Peter atingem a comunhão e anulam as grades que os separavam: Jerry vence o isolamento do pequeno quarto anônimo de seu pensionato para ser para sempre lembrado por Peter; Peter, após tal ensinamento, jamais poderá retornar para as suas danosas fantasias e para a sua antiga paralisia emocional.

Para Albee, em *The Zoo Story*,

[...] Certainly Jerry is a man who has not closed down, [...] who is trying in the course of this play to persuade Peter that closing down is dangerous and that life for all its problems, all its miseries, is **worth participating in, absolutely fully**. (ALBEE *apud* GUSSOW, 2001, p. 131) [ênfases nossas]

---

<sup>5</sup> Tal fala é retirada do texto de *At Home at the Zoo*, possivelmente pelo autor julgá-la redundante e desnecessária, haja visto a significação da interação de Peter e Ann.

Foi necessária a exposição da domesticidade de Peter, em *Homelife*, na qual sua esposa declara que ambos necessitam de “[...] a little... disorder around here, a little... chaos” (*op. cit.*, p. 55) para que fosse evidenciado, de maneira inquestionável, o sucesso de Jerry. A fantasia de Peter e Ann, concluída no plano discursivo com os pássaros voando das gaiolas e sendo devorados pelos gatos, que serão comidos pelas filhas do casal, que, por sua vez, devorará as garotas e um ao outro, encontra a real e palpável catástrofe de uma morte no Central Park. Jerry tem êxito, pois, ao trazer não meramente uma pequena desordem ou um caos discreto para o harmonioso apartamento, mas um trauma que estimulará uma verdadeira consciência existencial.

Em tal ótica, é imperativo lembrar o que a noção de destruição significa no cânone albeano. Longe das noções absurdas, é sinonímia de transformação e de regeneração. Em *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962), George narra um telegrama ficcional, que mata seu filho imaginário com Martha, para que a rotina do casal, sucumbida em mentiras beirando a insanidade, seja salva. Suas fantasias, todas meticulosamente construídas a partir do verbo e sustentadas pela palavra, desembocam em uma quietude que tem pouco de pessimismo e de infortúnio, e muito de positivo recomeço. Semelhantemente, Lawyer, Butler e Miss Alice, em *Tiny Alice* (1964), desmontam a ânsia pelo conceito de Verdade e a fé no Deus autêntico do irmão leigo Julian, assassinando-o para que enfrente a vastidão de suas dúvidas e encontre o divino.

Em via análoga, os enormes lagartos Leslie e Sarah, de *Seascape* (1975), não pedem amigável e inofensivamente que seus interlocutores humanos, Charlie e Nancy, um casal refugiado no hábito, ensinem-lhes sobre a vida dos homens, mas trazem uma terrível ameaça. O “All right. Begin” de Leslie é direto, firme e potencialmente letal, visando expor o desespero do casal, estremecer-lhes e forçar-lhes a deixar a ordem. Ainda, em *The Play About the Baby* (1998/2000), o homem e a mulher não permitem que o garoto e a garota consolem-se acreditando ter um doce bebê, partindo e levando consigo a revelação incapaz de ser anulada de que não há filho algum. Afinal, conforme o mote da peça dita, “without wounds, what are you?”.

O teatro albeano reveste-se do choque e da destruição não para afirmar a condição irrevogavelmente desoladora da existência e da experiência humanas, mas para erguer algo

sobre as perdas e ruínas. A nova matéria construída, se fizer uso de verdades movediças e de realidades questionáveis, deve sempre escancarar suas limitações e falhas. Nesse sentido, ainda que se recorra a fantasias e ilusões, é necessário saber reconhecê-las como tais, sendo impossível, por conseguinte, estar perfeitamente acalentado e perpetuar noções de conforto, uma vez que, conforme defende Ann, estar seguro é puramente nocivo. Em tal âmbito, a reputação do dramaturgo, desde *The Zoo Story* e até os dias atuais, como um nome da estética absurda revela-se inadequada.

No ensaio “Which Theater is the Absurd One?”, de 1962, à luz de sua reputação como uma nova voz de tal teatro, Albee defende que, mais absurdo do que a vanguarda europeia, seria o funcionamento dos grandes palcos comerciais, segundo o qual uma peça era considerada bem sucedida e de qualidade quando obtinha sucesso nas bilheterias e entreteinha as plateias de maneira despreziosa e confortável. Em outubro do mesmo ano, o autor estrearia a sua primeira peça na Broadway, *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, que obteve quase 700 exitosas sessões, e onde terminou por se estabelecer. Ali, desenvolveu sua sólida carreira, desligando-se da Off-Broadway<sup>6</sup> e fixando-se como um dramaturgo do centro.

Conquanto plenamente integrado a um sistema que outrora rejeitava, o dramaturgo não deixou, em diversas peças ao longo de sua carreira, de tecer-lhe críticas. Jerry, o habitante das margens nova-iorquinas, ergue-se como um emblema do início de seus trabalhos e de sua estreia na Off-Broadway, radicalmente distinto do restante de suas personagens seguintes, claramente mais aparentadas com Peter. O pacote editor de *textbooks* pode ser compreendido como uma ilustração das plateias comerciais, estando elas próprias também figuradas no palco albeano: “I find it as a general rule, the audience identifies completely with Peter and is taught as he is and is attacked as he is” (GUSSOW, *op. cit.*, 131), o dramaturgo observa.

Mal recebido pela Broadway ao longo dos anos 1980, Albee, em 2002, havia já reconquistado o meio comercial e desfrutado de forte apreço e sucesso com *The Goat, or, Who’s Sylvia?*, vencedora do Tony Award for Best Play no mesmo ano. Seria perfeitamente

---

<sup>6</sup> Diversas peças do autor, especialmente as de um ato, seguiram e seguem sendo produzidas no Off-Broadway. O cenário também foi por ele procurado nos anos 1990, onde estreou *Marriage Play* (1993), *Counting the Ways/Listening* (1993) e *Three Tall Women* (1994), após fracassos na Broadway.

viável, assim, depositar *Peter and Jerry*, a revisita ao início de seu cânone, em um grande teatro. Todavia, o local escolhido para a estreia em Nova York da peça, em 2007, foi o Second Stage, cenário da Off-Broadway. A Manhattan de Peter e Jerry não era mais a dos anos 1960, uma vez que as referências sociais, econômicas, políticas e culturais do texto inicial haviam sido modificadas e atualizadas para os presentes dias. Também a atmosfera intelectual e de produção criativa do *underground* se transformara significativamente ao longo das décadas. A personagem marginal de Jerry, em sua aparição inicial, produzia mais choque e evocava um meio de maiores transgressões; já o autor que retornava para a Off-Broadway dialogava com parcelas expressivamente mais volumosas do público do que aquele que uma vez ali debutara.

O dramaturgo forçou, dessa maneira, as plateias dos centros a irem para as margens, advertindo-as que as presenças de Jerry e de sua “teaching emotion” estiveram sempre presentes no teatro albeano, operando como uma constante ameaça e um ensinamento para todos os sujeitos - quer como personagens, quer como espectadores -, acomodados e anestesiados pela cultura das classes médias.

A destruição redentora idealizada e trazida por Jerry ressoou e, de maneiras análogas, desmoronou a ordem de Martha e George, em *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*; de Julian, em *Tiny Alice*; de Nancy e Charlie, em *Seascape*; e do garoto e da garota de *The Play About the Baby*. Igualmente, na forma de caros amigos, invadiu de súbito o espaço e a privacidade de Agnes e Tobias, em *A Delicate Balance* (1966), implodindo o equilíbrio de seu lar. E, finalmente, no amor inenarrável de Martin por uma cabra, morta por sua esposa, Stevie, em *The Goat, or Who’s Sylvia?*, obrigou o casal a refletir sobre o desespero dos afetos, terminando por desmoronar seu matrimônio.

A maior visibilidade conferida a Peter em *At Home at the Zoo* possibilitou um fácil e evidente esclarecimento de que a literatura albeana está longe de flertar com o senso de despropósito compreendido por Esslin em suas teorias para o Teatro do Absurdo no século XX. Ao contrário, utiliza-se da destruição para reerguimentos. Em igual medida, revelou que, embora inserido em um cenário dramático essencialmente comercial e de entretenimento leve, o dramaturgo tenciona fazer ruir confortos e recolhimentos, especialmente nas

dinâmicas da classe média, apresentando violências e traumas que visam desmantelar nocivas serenidades.

### Referências:

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

\_\_\_\_\_ *The American Dream and The Zoo Story*. Signet: New York, 1961.

\_\_\_\_\_ Which Theater is the Absurd One? In: \_\_\_\_\_. *Stretching My Mind*. New York: Carroll & Graf, 2005.

BRANTLEY, Ben. Who's Afraid of the Menace Within? Not Edward Albee. In: *The New York Times*, November 12, 2007.

Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2007/11/12/theater/reviews/12pete.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/11/12/theater/reviews/12pete.html?_r=0)>, acesso em 20 de agosto, 2015.

BERLIN, Normand. Traffic of Our Stage: Albee's *Peter and Jerry*. *The Massachusetts Review*, Vol. 45 No. 4, 2004/2005 (pp. 768 – 777).

BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama: Volume II – Williams/ Miller/ Albee*. Cambridge University Press, 1984.

BOTTOMS, Stephen J. *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. The University of Michigan Press, 2006.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books, 2004.

GREEN, Jesse. Edward Albee Returns to the Zoo. In: *The New York Times*, May 16, 2004.  
Disponível em: <[www.nytimes.com/2004/05/16/theater/theater-edward-albee-returns-to-the-zoo.html](http://www.nytimes.com/2004/05/16/theater/theater-edward-albee-returns-to-the-zoo.html)>, acesso em 14 de junho de 2013.

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

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

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

**Revista do SELL**

v. 6, no. 2

ISSN: 1983 – 3873

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

TALLMER, Jerry. From the Archives: the *Village Voice*'s Edward Albee's *The Zoo Story* and Samuel Beckett's *Krapp's Last Tape*, 1960. In: *The Village Voice*, July 8, 2009.

Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/arts/from-the-archives-the-voice-reviews-edward-albees-the-zoo-story-and-samuel-becketts-krapps-last-tape-1960-7133779>>, acesso em 20 de agosto de 2015.

WEALES, Gerald. Edward Albee: Don't Make Waves. In: BIGSBY, C. S. W. (Edited by). *Edward Albee: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1975.

WAY, Brian. Albee and the Absurd: *The American Dream* and *The Zoo Story*. In: BIGSBY, C. S. W. (Edited by). *Edward Albee: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1975.