

**“A WANGLED TEB”: O EMBUSTE DA PROMESSA DO ABANDONO  
EM *MARRIAGE PLAY*, DE EDWARD ALBEE.**

Esther Marinho SANTANA

(Orientador): Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson

**RESUMO:** Construída sobre o anúncio de partida do esposo Jack, *Marriage play* (1987), de Edward Albee, revela, em verdade, a impossibilidade do cumprimento de tal afirmativa. Em um drama no qual os personagens se revestem de papéis de encenadores conscientes, o domínio do real é encarado à distância, posto ser um sinônimo de seus fracassos particulares. Diante de débeis sujeitos que não se apartam pela incapacidade de sustentarem-se por si próprios, o matrimônio é enclausurado pela inércia e mantido em nome da proteção frente à amedrontadora realidade.

**Palavras-chave:** literatura norte-americana; Edward Albee; teatro moderno; crítica dramática.

“O, what a tangled web we weave,  
When first we practise to deceive!”

(Sir Walter Scott, *Marmion*: canto VI, stanza XVII)

Em uma tarde indistinta dos anos 1980, em um subúrbio de classe média norte-americano, Gillian distrai-se como uma leitura aparentemente despreziosa. Seu exercício é, no entanto, interrompido com a chegada do marido Jack, que retornara mais cedo de seu trabalho trazendo consigo o sucinto anúncio: “I’m leaving you”.

Essencialmente, se impõe ao leitor/espectador a impressão de que a predição da partida do esposo será a ação dramática a ser arquitetada ao longo da peça para, enfim, ser lograda ao final dos acontecimentos. Todavia, tal ação é, verdadeiramente, uma espécie de **anti-ação**, pois conforme vão sendo desenrolados os eventos nas linhas/no palco, a atitude de Jack jamais é confirmada. A promessa “I’m leaving you” parece não guardar consigo qualquer margem de hesitação por parte do marido, sendo a sua enunciação certa e sólida. Reverberando ao longo de todo o texto, acaba por funcionar como um mote, aparecendo repetidamente em diversos momentos e contextos, porém de modo algum sendo alvo do mínimo esboço em direção à sua concretização.

Conforme aponta Roman Ingarden, no espetáculo teatral “o discurso endereçado a uma das personagens é *uma forma de ação do locutor* e só tem, no

fundo, uma significação real nos eventos apresentados no espetáculo, **quando contribui de modo decisivo para impulsionar a ação**”<sup>1</sup> [grifos meus]. Nesse sentido, segundo tal ótica, estabelece-se no texto de Albee uma incongruidade advinda da dissonância entre propósito e procedimento, posto que para que o drama efetivamente compusesse sentido, o projeto de Jack de abandonar sua esposa realmente deveria haver sido cumprido. Não são raros, assim, leitores/espectadores frustrados após a experiência de acompanhamento de uma peça erguida sobre o suspense da derrocada do matrimônio de trinta anos que é concluído, digamos, sem maiores conclusões<sup>2</sup>. Segundo o funcionamento interno do drama, contudo, observa-se que a execução do intento do esposo é, desde o princípio, fadada ao insucesso.

Imediatamente após o retorno de Jack do trabalho e de sua primeira declaração de sua intenção, a reação de Gillian é uma de indiferença. Sequer exibindo maior preocupação com a possível veracidade do abandono por parte do marido, a esposa, que anteriormente encontrava-se lendo, retorna ao seu objeto de atenção e apenas comenta impassível “Of course”. Após a insistência de Jack reafirmando sua vontade, passa, então, a indagá-lo acerca da ocorrência de novas traições em seu casamento, marcado por infidelidades no passado. A pergunta tal como formulada, com termos perfeitamente impessoais como “one and several” e “and/or”, parece extraída de um formulário burocrático. Seu discurso revestido de aparentes frieza e sarcasmo – manifestados nos cínicos advérbios “profoundly” e “deeply” e no ácido comentário “outside of your home, **of course**” [grifos meus] - em verdade revela uma máscara atrás da qual esconde suas emoções e, por extensão, sua vulnerabilidade diante do amante.

“GILLIAN: *Aha*. Are you engaged once again in **one or several profoundly** involving **and/or** involving relationships – **outside of your home, of course** – of a **deeply** romantic **and/or** sexual nature? [grifos meus] [p. 254]

Seguem-se tentativas de explicação de Jack acerca de suas motivações para tal súbita mudança. Intentando narrar uma mágica epifania ocorrida em seu escritório naquela manhã, durante a qual supostamente percebera a essência franzina e pálida de uma existência encurralada nos diminutos limites de um

---

<sup>1</sup> INGARDEN, Roman. “As funções da linguagem no teatro”, p. 157.

<sup>2</sup> Tal seria uma das razões pelas quais dramaturgos como Edward Albee são encaixados por parte da crítica dramática, encabeçada por Martin Esslin, em um movimento artístico apelidado de Teatro do Absurdo, no qual: “what *happens* on the stage transcends, and often contradicts, the *words* spoken by the characters” (ESSLIN, M. *Theatre of the Absurd*, p. 7). Tal discordância causaria em tais textos, assim, uma ausência de sentido. Não é o intuito do artigo ingressar em uma análise da teoria de Esslin, mas permanece a sugestão se em tais dramas não haveria, ao contrário de uma carência de plausibilidade, a instalação de um tipo inédito e inesperado de lógica.

emprego com o qual não se identificava, acompanhado de uma secretária que lhe prestava serviços há quinze anos e de quem mal sabia o nome e em um casamento parco, resume: “my life is about to change, and profoundly, you say to yourself”. Diante de suas confissões, Gillian resume-se a realizar constantes interrupções zombeteiras, demandando descrições de detalhes insignificantes do relato e até mesmo realizando correções lingüísticas no relato do marido:

“JACK: (...) ‘No, no, it’s everything; I think my life is undergoing the profoundest change’.

GILLIAN: Most profound.”<sup>3</sup>

Jamais logrando chegar ao término da narração de sua experiência, que resulta incompleta e truncada ao leitor/espectador, Jack é finalmente ironizado pela esposa, que após transpor as exatas sentenças da história do marido para a sua própria fala, ridiculariza e substitui os termos típicos da identidade masculina do executivo para um estereótipo feminino adequado à sua imagem: “I look up from my **desk**...” [p. 254], de Jack, transforma-se em “I look up from my **stove**...” e “I look up from my **familiar burners**” [p. 257], de Gillian [grifos meus]. Diante do desejo do cônjuge de deixá-la devido à alegada percepção de sua infelicidade e não familiaridade com os elementos de sua rotina, a personagem simplesmente desdenha: “Change of life. **You men** have it.” [grifos meus] [p. 256] E, ainda, termina por desmerecer a personalidade e a subjetividade do companheiro, sugerindo, de modo ofensivo, que apenas a inspiração literária seria capazes de renová-las: “Poor darling; you have the most *predictable crises*; you should read more”. [grifos meus] [p. 258] Jack, por sua vez, revida as afrontas somente com um petulante: “You mock everything, don’t you?” [p. 278]<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Aqui, a construção “profoundest”, conquanto menos corrente que “most profound”, não está incorreta segundo a gramática normativa da língua inglesa. A correção feita por parte de Gillian é de caráter puramente infantil e egoísta, realizada com o intuito de provocar o marido, desestabilizando sua fala e impondo seus caprichos individuais, como posteriormente assume: “Most profound; not profoundest. It may be right, but it sounds wrong”. [p. 286]

<sup>4</sup> A presença de personagens femininas de comportamentos ácidos e grosseiros, enunciatórias de termos chulos com tons de voz elevados, não raro caracterizadas como portadoras de um aspecto corpulento, em oposição a esposos mais reservados e silenciosos e de proporções físicas diminutas, é comum na obra de Albee, conforme aponta Jean Gould em *Dentro e fora da Broadway: o teatro moderno norte-americano* (1968). Ainda que a aparência de Gillian não corresponda à tal idéia, sua postura emocional esbarra em tal concepção. Torna-se impossível não resgatar Martha, a agressiva esposa de George, de *Who’s afraid of Virginia Woolf?* (1962), que parece sufocá-lo e mantê-lo oprimido com seus gritos e seu aspecto grande, como confessa: “I am the Earth Mother, and you’re all flops” (276). Aqui, a frieza de Gillian ecoa a ilusão de

A **hostilidade verbal** entre o casal é um traço corrente nos personagens de Albee. Adotando a prática de um “verbal parrying”<sup>5</sup>, Jack e Gillian empreendem ataques lingüísticos um ao outro, visando não apenas comprometer a solidez moral do parceiro, como negarem a si mesmos sua dependência da figura do amante, e também desviarem-se do enfrentamento do fracasso de suas realidades. Interrupções, digressões, deprecições e ironias assumem a função de invólucros capazes de reterem a quimera do conforto. Em tal união carregada há três décadas, Jack é aquele com um histórico de casos extra conjugais fugazes extenso e constante, diante dos quais sente-se culpado e envergonhado, embora não cesse de praticá-los: “I expect it [a ação de trair] of me. I know what I am, how I am. You know I cheat; I know you know I cheat”. [p. 298] Gillian, por sua vez, não se encontra no estado da ignorância. Ao contrário, conforme aponta o cônjuge, a personagem sabe acerca de suas escapadelas, que não lhe são, entretanto, aceitáveis ou facilmente perdoáveis. Quando revela ao marido em um tom carente de rancor que uma traição já é suficiente para envenenar toda a imagem que se nutre do amante, há claro desacordo entre seu tom e suas palavras. Não obstante intente se revelar calma e controlada, a acusação não poderia conter mais mágoas:

“GILLIAN (*simple, nonrancorous truth*): Once is all it takes.” [p. 298]

A questão em *Marriage play* não é meramente a do amor. Não é a carência do sentimento que conduz Jack a trair a esposa ou desejar depositar um fim ao matrimônio, tampouco é a abundância da emoção que torna capaz a tolerância de Gillian. Tal união possui um caráter mais urgente: o do remédio das frustrações. Conforme Jack aponta, “nothing is enough... for a life, I mean. No matter the challenges, the variety of challenge – contradiction, even – no matter what...” [p. 302] Nesse sentido, o casal, quando do momento do início matrimônio, munido das esperanças e das ilusões da juventude, buscou, além da aproximação e da união de naturezas, também a própria concretização de seus devaneios. O marido, todavia, comenta seu desencanto: “Once... once I turned, looked into a face, said: ‘Why am I here?’ Smile; ‘Comfort’, the face said; ‘To pass the time less... emptily?’” [p. 299] Tal desapontamento também é partilhado por Gillian, que defende que, ainda que a paixão jamais morra em um casamento, a paixão pela figura do amante e pela própria paixão em si é dissipada, sendo gradualmente substituída pela da perda, do ódio e, finalmente, do nada.

---

controle exercida por Martha, porém ambas as mulheres, contudo, revelam-se frágeis e dependentes.

<sup>5</sup> Termo extraído do ensaio “Exorcisms: *Who’s afraid of Virginia Woolf?*”, de Anne Paolucci (1972).

Em *A delicate balance* (1966), Albee deposita na voz do personagem de Tobias o relato da história de uma gata que o homem possuía no passado e que, sem maiores razões, cessou de amá-lo: “She didn’t like me anymore. It was that simple” [p. 39]. Inicialmente suspeitando de uma possível doença a acometer o animal, Tobias a leva ao veterinário, onde recebe a notícia de que não havia nada de errado com o felino. Irritado, decide trancar-se com a gata em seu quarto, colocando-a em seu colo e obrigando-a a lá permanecer. É então que ela o morde e escapa, e o homem passa a odiá-la:

“TOBIAS: (...) And I hated her for that. I hated her, well, I suppose because I was being accused of something, of... failing. But, I hadn’t been cruel, by design; if I’d been neglectful, well, my life was... I resented it. I resented having a... being judged. Being *betrayed*.” [p. 39]

Sua ação seguinte é a de enviá-la para ser executada: “I had her killed”. A gata era o símbolo de sua incapacidade de ter-se feito permanentemente amado e, dessa forma, encará-la caminhando todos os dias por sua casa seria, por extensão, possuir uma grotesca prova de seu fracasso vivendo e respirando ao seu lado. Nessa medida, também Gillian e Jack, primordialmente, conservam-se juntos pelo terror do enfrentamento da derrota. Separarem-se e admitirem o colapso da união seria, em última instância, reconhecer que a instituição na qual depositaram suas esperanças falira e, enfim, optar pelo divórcio funcionaria como a admissão da culpa de não terem-se conservado amáveis pelo cônjuge. Tal casamento é como o inútil jardim montado por Jack anualmente, estéril e sem significação, porém erguido religiosamente todos os anos em nome do conforto trazido pelo costume: “You put on a garden every year; you always have; it’s **hopeless** every year – and everything; the garden, going on, everything”, [grifo meu] [p. 305], comenta a esposa.

Após mais uma das repetições de seu mote “I’m leaving you”, Jack anuncia seus próximos planos a ele atrelados como quem narra o desenvolvimento de uma coreografia ensaiada: “I shall move to a hotel... **isn’t that how one does it? Isn’t that how it’s done?** I move to a hotel, taking a small bag of irrelevances with me? I return when I know you’re out to pack more sensibly?” [grifos meus] [p. 281]. Não são, em efetivamente, suas reais vontades planejadas, mas meramente a assimilação de clichês sociais de separação. Conquanto haja o desejo de desenlace da união, não há a capacidade do personagem para a sua realização. A debilidade e a covardia de Jack não oferecem espaço para a tomada de qualquer iniciativa.

Desviando-se de uma realidade baseada em ruínas, tais sujeitos compõem um novo quadro imaginário de ordem e de bem-estar. Distanciando-se do real

“as if it were an external drama”<sup>6</sup>, transformam-se em **encenadores conscientes** que buscam no artifício da encenação uma proteção contra suas angústias. Ao não obter uma resposta satisfatória para a sua promessa de depositar um fim ao casamento, Jack pede diante da esposa indiferente que realizem a cena novamente: “I think I’ll come in again” e, ao sair para readentrar a sala, avisa: “Pay proper attention”. Seguem-se duas recriações da situação, nenhuma, porém, condizente com as preferências do personagem, já que seus argumentos sempre terminavam por serem interrompidos por reações de Gillian por ele consideradas impróprias.

O domínio verbal também apresenta significativo papel na arquitetura do espetáculo teatral privado do casal. Revestindo suas falas de citações de Henry James, D. H. Lawrence ou Ernest Hemingway parecem fechar-se um para o verdadeiro contato com o outro, conservando-se ensimesmados e inseridos em sua lógica de fantasia. A linguagem por excelência constitui aqui um universo deliberadamente representado por indivíduos cientes de seus papéis como farsantes, e, nessa medida, até mesmo a sua essência verbal passa a se degenerar. Ao citar Sir William Scott, Gillian brinca e realiza uma interessante inversão de consoantes: “O, what a tangled web we weave...” se transforma em “O, what a wangled teb...”. É como se na residência do casal todos os elementos devessem ser moldados segundo seus propósitos enganadores e deformadores, principalmente a matéria verbal.

Em um raro momento no qual a esposa despe seu discurso de seu sarcasmo e sua acidez habituais, desculpando-se junto ao marido por tê-lo magoado, Jack ignora o pedido e apenas comenta: “I can’t stand it when it’s you” [p. 298]. A efetiva identidade de Gillian o incomoda no presente a ponto de sugerir: “Perhaps if I’d truly known you I wouldn’t have married you” [p. 256]. A encenação parece ser a única possibilidade viável em um sistema no qual a revelação do caráter pessoal tal como o é funciona meramente como um instrumento de lembrança da falsidade do campo do real. Dessa maneira, restam apenas o fingimento e a impotência diante de qualquer possibilidade de mudança, posto segundo apontam os cônjuges, já não há mais margens para a fé na união: “The trick is what you can get” [p. 300], diz Gillian. Como o leitor/espectador pode concluir, porém, se obtém quase nada.

Contudo, como defende Paolucci, na literatura de Albee, não raro “impotence is transformed into creative purpose”<sup>7</sup>. Assim, a leitura com a qual Gillian se ocupava ao início da peça se revela ser um diário no qual mantém os registros de todos os encontros sexuais do casal desde o princípio da união,

---

<sup>6</sup> WHITERINGTON, Paul. “Language of movement in Albee’s *The death of Bessie Smith*”, 1967, p. 144.

<sup>7</sup> PAOLUCCI, Anne. “Exorcisms: *Who’s afraid of Virginia Woolf?*”, 1972, p. 157.

denominado *The book of days*. O livro assume a função de um exercício de criação literária e de extravasamento da infelicidade. É no enorme caderno, com quase três mil situações, que decide a maneira como sua memória manterá a imagem de Jack, manipulando-a e moldando-a segundo suas preferências. Por vezes registra-o como carinhoso e zeloso, por outras, como egoísta e incompetente e, majoritariamente, atenta para a valorização de suas confidências, tão ignoradas pelo cônjuge quanto a existência de tal livro até o momento do desenrolar do drama.

Também é por meio de seu diário que Gillian empreende o esforço de conservar uma pequena parcela de sua individualidade mantida em isolamento. Conforme é traço usual na obra de Albee, os casais geralmente compõem **duplos inapartáveis**, munidos de uma essência na qual a identidade particular de cada sujeito, não obstante conservada em sua particularidade, já não se sustenta por si mesma. Segundo Jack comenta, ao término do matrimônio, a eles apenas restaria “de-Siamese ourselves”, ação que desembocaria, porém, “into our empty entities” [p.281]. A esposa, ao final do drama, reflete: “ (...) marriage does *not* make two people one, it makes two people two – a good marriage, a useful marriage – makes individuals! That when two people choose to be together though they’re strong enough to be alone, *then* you have a good marriage.” [p. 304] Nesse sentido, o casamento de Jack e Gillian não se enquadra na categoria de uma união eficiente, pois, ainda que ruído, desemboca na aceitação e no conformismo como alternativas à solidão.

Nas linhas finais do texto, Jack promete mais uma última vez, inexpressivo, “I’m leaving you”, ao que Gillian responde, também sem qualquer emoção “Yes. I know”. Novamente, o marido, dessa vez como “*a little boy*”, anuncia: “*I am*”, e a esposa, “*gentle*”, comenta: “I know; I know you are”. O drama é encerrado com as indicações cênicas revelando: “*They sit, silence; no movement*” [grifos meus] [p.306].

A questão da **inércia** perpassa toda a peça. Ambientada em um único ambiente, a sala de visitas da residência, revela os personagens estáticos, sentados em poltronas enquanto conversam. Tal imobilidade é apenas rompida pelo embate físico entre o casal, súbito e breve, no qual agridem-se mutuamente, estapeando-se e bloqueando-se, ambos “*trying to escape, trying to kill*” [p. 282], durante o qual, na única ocasião ao longo de toda a obra, Gillian se opõe à partida do marido: “You will not leave me!” [p. 282]. A batalha é, todavia, concluída com o mesmo repente com o qual principiara, tendo apenas o marido finalizando “Well.”, e a esposa suspirando “Yes; well.” [p. 283], partindo para suas posições iniciais nas poltronas e retomando suas discussões diversas, sempre envoltas de um senso de afastamento. Segundo aduz

Christopher Bigsby: “in Albee’s plays characters are brought to the **brink of change, transformations are implied** but not realized”<sup>8</sup>. [grifos meus]

Resgatando a sugestão da **anti-ação** contida no drama, é como se *Marriage play* funcionasse como uma ciranda da qual não há a possibilidade de saída. O texto é arquitetado de forma a sugerir um desígnio que jamais é cumprido, sequer possuindo condições para tal, sendo iniciado e concluído no mesmo ponto. Jack e Gillian são incapazes de separarem-se, tal como Tobias era inapto para a aceitação de seu fracasso em conservar-se como um dono amado e aceito por sua gata. A “de siamização” implica, obrigatoriamente, o reconhecimento do limite e do fracasso. A circulação na ciranda imutável não é, no entanto, um exercício perdido ou carente de propósito. Tal como revelou o embate físico do casal, alguns de seus pontos abrigam pequenos e ligeiros vislumbres de consciência. Nem mesmo beiram o suficiente para uma vivência plena e ideal de um indivíduo, mas conforme lembra Gillian, “the trick is what you can get” [p. 300].

---

#### Referências Bibliográficas:

- ALBEE, Edward (2008). *Who’s afraid of Virginia Woolf?*. IN: *The collected plays of Edward Albee: 1958 - 1965*. New York: Overlook Duckworth
- \_\_\_\_ (2008). *A delicate balance*. IN: *The collected plays of Edward Albee: 1966 – 1977*. New York: Overlook Duckworth.
- \_\_\_\_ (2008). *Marriage play*. IN: *The collected plays of Edward Albee: 1978 – 2003*. New York: Overlook Duckworth.
- BIGSBY, Christopher W. E (1992). *Modern american drama: 1945 – 1990*. Cambridge University Press.
- CULPEPER, Jonathan; SHORT, Mick; VERDONICK, Peter (edited by) (1998). *Exploring the language of drama: from text to context*. London/ New York: Routledge.
- ESSLIN, Martin (1973). *The Theatre of the Absurd*. Woodstock, NY: The Overlook Press.
- GOULD, Jean (1968). *Dentro e fora da Broadway: o teatro moderno norte-americano*. Rio de Janeiro: Editora Bloch.
- INGARDEN, Roman. “As funções da linguagem no teatro”. IN: CARDOSO, Reni Chaves; GUINSBURG, Jacob; NETTO, Teixeira Coelho (organizadores) (1988). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- PAOLUCCI, Anne (1972). “Exorcisms: *Who’s afraid of Virginia Woolf?*”. IN: *Critical essays on Edward Albee*. Boston: G. K. Hall & Co., 1986.
- WHITERINGTON, Paul (1967). “Language of movement in Albee’s *The death of Bessie Smith*”. IN: *Critical essays on Edward Albee*. Boston: G. K. Hall & Co., 1986.

---

<sup>8</sup> BIGSBY, C. W. E. “Edward Albee’s journey to apocalypse”, p. 132.