

A PALAVRA IRREFRAGÁVEL: UMA BREVE ANÁLISE DE *TINY ALICE*, DE EDWARD ALBEE

Esther Marinho SANTANA¹

RESUMO

O surgimento de Edward Albee em um contexto de significativa estagnação dos palcos norte-americanos desperta na crítica dramática nacional um eufórico senso de otimismo em seu talento em ascensão como revitalizador do cenário teatral contemporâneo. A recepção crítica de *Tiny Alice* (1964) – ora celebrada como a mais intrincada realização cênica em décadas, ora classificada como uma mera experiência presunçosa e inconsistente – macula a obra do dramaturgo, todavia, com tons de descrédito. A presente pesquisa em andamento sugere a inclusão da referida peça no centro do cânone albeeano, propondo que o seu aludido caráter turvo é, em verdade, uma convergência de temáticas e de traços estilísticos já previamente esboçados pelo autor, que seriam futuramente revisitados. Através da análise do material textual pretende-se privilegiar a investigação de sua arquitetura linguística, dentro da qual as mais variadas realidades são fundadas ou destroçadas segundo a proficiência verbal dos personagens.

Palavras-chave: Teatro norte-americano; Edward Albee; *Tiny Alice*; ilusão.

ABSTRACT

Edward Albee's emerging in a context of significant stagnancy of the North American stages arouses among the national dramatic criticism circle a euphoric sense of optimism in his ascending talent as a reviver of the contemporary theatre. The critical reception of *Tiny Alice* (1964) – simultaneously celebrated as the most intricate scenic realization of the last decades, as well as classified as no more than a presumptuous and inconsistent experience – ends up, however, staining the playwright's work in shades of mistrust. The present ongoing research proposes the consideration of the play as the center of the albeean canon, its troublesome nature therefore being conceived as a convergence of themes and stylistic aspects already previously developed by the author, which would eventually be revisited in the future.

¹ Mestranda do programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL – UNICAMP). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Through the analysis of the text, the utmost privilege will be given to its linguistic architecture, inside which the most diverse realities are founded and wrecked according to the characters' verbal proficiencies.

Keywords: North American theatre; Edward Albee; *Tiny Alice*; illusion.

1. Uma peça “chamada de tudo”

A década de 1950 norte-americana foi inaugurada com prospectos desfavoráveis para o cenário dramático nacional: careciam-lhe bons dramaturgos de novas gerações e os já estabelecidos não raro esbarravam em saturações. Enquanto o quadro europeu recebia Jean Genet com *Les bonnes* (1947), Eugène Ionesco com *La cantatrice chauve* (1950) e Samuel Beckett com *En attendant Godot* (1952), “the American theatre continued to lean on O’Neill for self respect”, lembra Gassner (1963, p. xii) acerca da obsessão saudosista do teatro do período em cultivar o legado de Eugene O’Neill, cuja majoritária parte da produção data do início do século XX. Arrojada, sua obra se utiliza de uma gama linguística que opera paralelamente tanto como inadequada à emotividade, tal qual no proposital empobrecimento das falas de *The Harry Ape* (1922), quanto como exteriorizadora por excelência da psicologia dos personagens através de vultosos solilóquios, como em *Strange Interlude* (1928). Também é inovadora a modernização que promove da tragédia grega com a redefinição do emprego de máscaras em *The Great God Brown* (1926) e a releitura de mitos clássicos, como em *Mourning Becomes Electra* (1931). Conquanto culmine em elaborações mais simplistas, sua carreira ainda logra estabelecer uma reformulação dos parâmetros simbolistas através da confluência do realismo com abstrações em *The Iceman Cometh* (1939) e *A Long Day’s Journey Into Night* (1941).

Após a progressividade o’neilliana, entretanto, os grandes palcos nacionais se encontravam estagnados devido ao malogro de seus sucessores em conceberem novos planejamentos, caminhando em via oposta às inovadoras experimentações desenroladas na Europa contemporânea. A atualização de Arthur Miller de ecos do estilo trágico em *Death of a Salesman* (1949) carecia de energia, esbarrando, ainda, em argumentos que falhava em modificar à sua maneira do palco oitocentista de Henrik Ibsen. O retrato da franzina e inútil esperança na redenção de um matrimônio falido simbolizado por meio da espera pelo retorno de uma cadelinha em *Come Back, Little Sheba* (1950), de William Inge, bem se emparelharia com *En attendant Godot* não fosse o cunho pálido e tradicional de sua linguagem e de sua estrutura. Finalmente, a sexualidade insólita de Tennessee Williams, com a personalidade

delirante de Blanche DuBois em *Streetcar Named Desire* (1947), a morte por canibalismo de um dos personagens de *Suddenly, Last Summer* (1958) ou a castração de Chance em *Sweet Bird of Youth* (1959) seria tão profícua quanto a de Genet se não terminasse por receber um tratamento melodramático e de cunho romantizado.

Não é surpresa, nesse sentido, que um dos primeiros esforços em direção a uma revitalização do teatro do país tenha, em verdade, ocorrido em uma encenação na Alemanha, em 1959. *The Zoo Story*, o trabalho inicial de Edward Albee, aportou nos Estados Unidos um ano mais tarde na off-Broadway em um *double bill* com *Krapp's Last Tape* (1958), de Beckett, promovido pela crítica como a maior estreia de um dramaturgo norte-americano (ROUDANÉ, 1987, p. 29). É com *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1961), “the one work without which our most recent theatre could not have been properly represented” (GASSNER, 1963, p. xxiii), que Albee passa a ser considerado um “major new talent” em ascendência (BIGSBY, 1992, p. 127), tendo a peça sido agraciada com prêmios como o Tony Award for Best Play e o New York Critics' Circle Award for Best Play. Diante da esperança de que o considerado talento do autor alcançasse contínua e redentora fruição, compensando as “recent seasons of meager harvest and blasted hopes” (Idem, 1963, p. xxiii), sua próxima obra, *Tiny Alice*, foi largamente julgada não apenas como decepcionantemente inabitual, mas como arrogante e inconsistente.

Estreada na Broadway em 29 de dezembro de 1964, a montagem não sobreviveu por mais de cinco meses, durante os quais recebeu dos estudiosos dramáticos a mais variada gama de classificações, tendo sido, segundo ironiza o próprio autor, “called everything from a hoax to a masterpiece” (GUSSOW, 2001, p. 221). Quando de seu lançamento, o trabalho foi compreendido como uma colagem inescrupulosa e pálida de rastros extraídos de Strindberg, Eliot e Genet, de acordo com a proposição de Robert Brustein (1965); como um drama sobre a homossexualidade velada de Julian, conforme defesa de Philip Roth (1965); foi depositado na esfera do Theatre of the Absurd por Martin Esslin; foi classificado pela revista *Time* (January 15, 1965) como “the most controversial dramatic puzzle” a figurar na Broadway desde a inglesa *The Cocktail Party* em 1950; e recebeu de Paul Gardner (1965) a sentença de desajeitadamente suscitar mais perguntas do que seria realmente capaz de responder. Enfim, quando republicada em versão impressa em 2007, *Tiny Alice* foi apontada de maneira sucinta por Albee como “quite simple”, dispensando, portanto, um prefácio explicativo ou maiores esclarecimentos de sua parte como há muito lhe era requerido pelo mercado editorial.

A peça abarca a participação do *lay brother* Julian nas negociações da doação de vinte bilhões de dólares destinados à sua arquidiocese por uma abastada e enigmática senhorita. Subordinado ao Cardinal e aos empregados Lawyer e Butler da doadora Miss Alice, o protagonista é, assim, incumbido da captação de um bilhão de dólares anuais, por um período de vinte anos. Gradualmente envolvendo-se com Miss Alice, Julian termina por se mudar para a sua mansão e por aceitar o seu pedido de casamento. Na noite do matrimônio, é assassinado em uma maquinação coletiva entre seus companheiros, que declaram ter a sua união se dado em verdade não com a benfeitora, mas com Alice, ou “tiny Alice”, um conceito que residiria no interior de um modelo em miniatura da mansão onde se desenrola a ação. Ocupando posição cênica de máximo destaque ao longo de todos os eventos, a “huge doll’s house model of the building (...) as tall as a man” (ALBEE, 2008, p. 437) abriga dentro de si outra reprodução da construção, que por sua vez concentra em si ainda outra, sucessivamente, sendo os acontecimentos apresentados no palco também ocorridos de maneira simultânea em seus interiores.

Ao longo da década de 1960 foram realizadas nos Estados Unidos cerca de dez produções profissionais de *Tiny Alice* (HORN, 2003), que rareando progressivamente ao longo das décadas seguintes chegaram, no momento, a apenas três desde 1990. A ausência de referências claras e de uma realidade distinguível, única e fixa às quais leitor/espectador possam se agarrar são, para nós, as essenciais razões pelas quais o texto falha em tornar-se facilmente inteligível, tornando-se repelente. Ainda, o fato de não haver na carreira de Albee nenhum outro drama encenado² pautado em evidente conteúdo cristão antes de 1964, tampouco após, acaba por contribuir para a desorientação de público e crítica.

2. Metodologia

Civetta (2005) sugere a ocorrência de três distintos tipos de drama religioso nos Estados Unidos no decorrer do século XX: o “Institutional”, pautado especialmente na promoção por parte de organizações religiosas – especialmente paróquias cristãs – de peças que disseminariam as ideologias de uma determinada fé e ergueriam uma conexão afetiva e geográfica entre suas comunidades praticantes; o “Critical”, a partir do qual a entrega à religiosidade é identificada como um discurso anti-intelectual e o teatro se transformaria, por

² *Schism* conta com um protagonista desiludido em face da fé católica. A peça, porém, publicada em maio de 1946 no jornal literário de baixa circulação *The Choate Literary Magazine* jamais foi impressa novamente ou sequer recebeu qualquer montagem (BIGSBY, 1984, p. 251 - 253).

consequente, no local de questionamento da significação das figuras religiosas e de crítica às suas organizações sociais; e, por fim, o “Spiritual”, cujas temáticas não necessariamente se aliam ao contexto de qualquer fé específica, ao contrário, focam-se em variadas contemplanções espirituais individuais.

Não é coerente, nesse âmbito, visionar *Tiny Alice* como eficientemente encaixável em nenhuma de tais categorias, já que não se trata de um texto de contemplação propriamente religiosa, tampouco de uma censura à Igreja Católica ou ao cultivo da fé. Embora conte com elementos advindos da cristandade, a obra somente faz uso de tais recursos como subsídios para sua arguição acerca do poder de atração dos escapismos e das ilusões, bem como das limitações impostas pelo pensamento baseado na palavra.

O protagonista Julian é aquele que optou por jamais ser ordenado sacerdote, permanecendo na condição de um *lay brother* devido aos conflitos entre a natureza de seu Deus e a interpretação dada ao divino por aqueles que o cercavam:

I could not reconcile myself to the chasm between the nature of God and the use to which men put... God (...) It is God the mover, not God the puppet; God the creator, not God created by men. (ALBEE, 2008, p. 452).

Suas angústias o conduzem, dessa forma, a uma internação voluntária em um sanatório durante um nebuloso período de seis anos³, época durante a qual conhece o completo cessamento de sua fé, diretamente responsável, em consequência, pela produção de confusas sensações suscitadas por eventos que o protagonista não logra distinguir se efetivamente vividos, ou meramente alucinados.

O ofuscamento das fronteiras entre a realidade e a falácia reverbera ao longo de toda a obra albeeana. Em *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, o filho de George e Martha, conquanto produto apenas da enunciação, realmente existe aos olhos do casal; a função da personagem Elizabeth, de *The Lady from Dubuque* (1980), se mãe da protagonista Jo, como alega, ou se mera estranha, como a qualificam, jamais é revelada e pode bem atender a qualquer uma das hipóteses; assim como o bebê do garoto e da garota de *The Play About the Baby* (1998) é plenamente vivo nos diálogos dos jovens, mas questionável para o homem e para a mulher

³ Seis anos é também o tempo necessário entre o início dos estudos e a ordenação sacerdotal na Igreja Católica Apostólica Romana. Nesse âmbito, é como se do período de reclusão Julian tivesse emergido como um padre às avessas, formado precisamente na ausência de fé.

que de súbito chegam para desestabilizá-los. Precisamente a partir da identificação de momentos de desarmonia nos conceitos normativos de objetividade e lógica, Esslin deposita a produção de Albee na conjuntura teórica de seu *Theatre of the Absurd*, inaugurando o mais vasto e comum domínio interpretativo na fortuna crítica do dramaturgo segundo o qual o seu teatro é reputado como absurdo.

O presente trabalho, contudo, não julga tal concepção adequada, pois nas elaborações de Esslin há o privilégio da ação em detrimento da linguagem, sendo a primeira a que deve se erguer como o elemento de confiança do leitor/espectador quando o desenrolar dos acontecimentos cênicos forem contraditórios ao que é dito pelos personagens: “(...) what happens on the stage transcends (...) the words spoken by the characters” (ESSLIN, 2004, p. 26). Sendo o teatro albeeano um no qual pouco efetivamente ocorre, mas muito é falado, o foco se mostra essencialmente na linguagem, que passa, nessa ótica, a ser suficiente para construir e solapar situações inteiras.

Indica Cohn (1971) que, aqui, as meras descrições da experiência tornam-se, com efeito, a experiência por meio da descrição. Nesse sentido, lembramo-nos brevemente, ainda, de *The Zoo Story*, que aparentemente jamais traz de maneira clara o relato da história de Jerry sobre sua ida ao zoológico, mas através da interação do personagem com Peter transforma-se ela própria em um conto sobre a animalidade; bem como de *American Dream* (1961), na qual uma criança tem as partes de seu corpo gradativamente negadas, conduzindo à sua extinção física.

Acontecimentos, desejos e memórias ganham através dos personagens uma organização essencialmente verbal e respondem às necessidades e aos caprichos individuais de cada um dos idealizadores que, assim, graças às suas habilidades lexicais fazem ruir as noções de verdade e de mentira como concepções antagônicas. Na análise da totalidade das linhas albeeanas não parece se sustentar uma realidade que pode ser vislumbrada como correta, referencial, ou, ainda, passível de ser contradita, já que múltiplas versões teoricamente incoerentes coexistem e não necessariamente se anulam. Logo, não é possível que o absurdo tal qual idealizado por Esslin possa existir aqui de maneira eficaz e parece-nos mais interessante que a investigação das peças tanto anteriores como posteriores a *Tiny Alice* sirva de matriz interpretativa essencial.

3. O vício do verbo

“We must... represent, draw pictures, reduce or enlarge to... to what we can understand.” (ALBEE, 2008, p. 531), é o conselho de Miss Alice a um lamurioso Julian que revela sua revolta diante da adoção de formas familiares e de símbolos para o divino. O que o grupo composto pela senhorita, pelo Lawyer, pelo Butler e pelo Cardinal desejam, enfim, é que o *lay brother* compreenda e aceite que Deus jamais pode ser, ao menos para a limitada mente humana, “God the creator”, ou seja, aquele proprietário de uma existência maior e autônoma, mas está fadado a ser “God created by man”, o que é moldado e movido segundo carências e cismas. O divino é o que se precisa e demanda que seja: “Lawyer: There is an abstraction, Julian, but it cannot be understood. You cannot worship it.” (ALBEE, 2008, p. 495).

A abstração total é uma impossibilidade, pois esbarrará no claustro do símbolo e, principalmente, no domínio verbal, passando, portanto, à concretude. Tanto é assim, que a lição transmitida a Julian somente é inteligível quando personificada na forma de Alice, a ideia habitante da mansão em miniatura, que quando é finalmente assimilada pelo protagonista, é aceita por meio de um monólogo verborrágico⁴ durante o qual fala incessantemente, mesmo que atingido por um tiro fatal. Parte do próprio Julian a sugestão de seu vício do verbo quando, em um momento anterior, relata sobre um passado de ápice de euforia religiosa quando proclamava constantemente acerca de suas convicções cristãs, que provavelmente teriam definhado se tivesse se juntado à ordem Trapista, notória pelo voto de silêncio, ou seja, pela minimização da palavra.

Em tal âmbito, após a aparente aceitação por parte do *lay brother* de Alice como sua tutora definitiva da disciplina de que a Verdade nada mais é do que mais uma quimera débil, um barulho crescente de respiração e do pulsar de um coração, assim como uma grande sombra negra indefinida, preenchem o palco e o envolvem em seus momentos derradeiros de vida:

We begin to hear it now, faintly at first, slowly growing, so faintly at first it is subliminal: the heartbeat (...) And the breathing (...) The breathing and the heartbeat are much, much louder now (...) A great

⁴ A duração do monólogo final de Julian nas encenações é de cerca de nove minutos, tendo sido o seu tempo e o seu denso conteúdo motivos suficientes para o intérprete John Gielgud frequentemente ameaçar o abandono da montagem original, conforme lembra o diretor Alan Schneider: “Gielgud wanted to withdraw almost daily (...) [Pleading to] Edward to rewrite and clear up at least some of the confusion” (SCHNEIDER *apud* GUSSOW, 2001, p. 217).

shadow, or darkening, fills the stage; it is the shadow of a great presence filling the room (...) JULIAN is aware of the presence in the room, 'sees' it, in the sense that his eyes, his head move to all areas... (ALBEE, 2008, p. 547-548).

Não seria disparatado supor que tais sons e a presença sombria nada mais seriam do que fruto de uma invocação realizada por seu monólogo final. Julian fracassa em seu aprendizado, já que falha em aceitar que a religiosidade perfeita e abstrata é inconciliável com a condição do homem, entregando-se, pois, ao esforço contemplativo centrado em Alice. Sua revolta expressa em preces desconexas logo transforma Deus em Alice, e sentindo-se abandonado não apenas por quem outrora considerava como companheiros sinceros, mas principalmente pelo divino, produz por meio de seu discurso um coração e uma respiração que funcionam como o anúncio do nascimento da figura negra que rapidamente chega para acolhê-lo e acompanhá-lo no instante da morte, aquele de maior isolamento:

CONSIDER AND HEAR ME, O, LORD, MY GOD (...) HOW LONG WILT THOU FORGET ME? (...) COME, BRIDE! COME, GOD! COME! (...) ALICE?... GOD? (...) I accept thee, Alice, for thou art come to me. God, Alice... (*ibid.*, p. 547-548).

No contexto da produção albeana segundo a qual majoritária parte dos indivíduos possui vivências que apenas se tornam justificáveis e existentes por meio do relato, da narração, da descrição ou da idealização linguística de eventos e vontades, também Julian, vitimado por manipuladores da palavra, termina, ele próprio, enfim, por se revelar um criador verbal.

“I can't think of anything standing in the way that can't be destroyed. (*Pause*) Can you?”, inquire o Lawyer quando relata os seus planos de educação/catequização/destruição de Julian ao Cardinal. Em verdade, o protagonista não é realmente destruído, pois quando ruem suas convicções originais, sua incapacidade de permanecer no vazio da incerteza e de residir na dúvida conduz à adoção de um novo conjunto de crenças. A peça não é, dessa maneira, para nós, uma que afirme a inexistência de Deus, segundo sugere a maior parcela da fortuna crítica; é, essencialmente, um ensaio sobre os limites da fé, que interdita que o fiel acredite propriamente em Deus. Quando cremos, cremos é no material resultante da projeção de nossas ânsias e nos resultados de nosso trabalho criativo. A existência do divino é e permanecerá o mais impenetrável mistério.

Acreditamos, assim, que *Tiny Alice* encontra-se no centro do cânone albeano, sendo o texto que melhor reflete um mote frequentemente repetido pelo dramaturgo: a de articuladas personagens que se atrelam à ilusão, decidindo-se por moldar a(s) realidade(s) e adaptá-las aos seus desejos graças ao manejo da palavra. É aqui, portanto, que através de um *lay brother* que almeja resistir à língua que observamos tratar-se de um teatro que propõe a linguagem como sendo absoluta e irrefragável. Como escapar dos limites do verbal quando a palavra mancha o mundo com definitivos tons antropomórficos, impedindo-nos de, antes mesmo de negar a existência do divino pleno, sequer conseguir pensar qualquer forma de abstração?

4. Frenesi religioso, êxtase sexual e martírio

Os episódios de narração das lembranças/alucinações de Julian no período passado no sanatório atendem, ainda, à função da proposição de Albee da relação entre o frenesi religioso e o êxtase do sexo. Entre tais experiências reside um encontro sexual entre o *lay brother* e uma paciente da mesma casa de internação, proprietária de delírios segundo os quais sua identidade seria, de fato, a da Virgem Maria⁵. Representação da afirmação do desejo masculino de controle, o relato se torna um claro contraste às confissões posteriores do protagonista a Miss Alice acerca de suas fantasias eróticas embebidas em cunhos de passividade nas quais revela sua expectativa por ser possuído e devorado por um gladiador e o seu leão romano, de maneira semelhante aos mártires do início do cristianismo quando do Império Romano. Possuir o outro e ser por ele assimilado: delineia-se, pois, a ânsia de Julian pela comunhão e pela cessação de seu constante sentimento de solidão e de deslocamento. E, nesse sentido, traça-se um claro paralelo com a história de Jerry com o cão, em *The Zoo Story*, um “urgent plea for human contact” (BIGSBY, 1984, p. 259).

Também a noção do martírio extensivamente trabalhada no transcorrer de toda a peça ganha nas falas do *lay brother* ritmo, sonoridade, alusões e adjetivações de cunho erótico: “Bathed... my groin. And the thumbs of the gladiator pressed... against... my neck, I... as the lion’s belly pressed on my chest, I... as the... I... or as the woman sank... on the mossy hillock by the roses...” (ALBEE, 2008, p. 507). Aqui, a arena romana e o jardim do sanatório

⁵ A partir de tal encontro, segundo Julian, a paciente teria se proclamado grávida, somente para, meses depois, morrer vítima de um câncer na região do ventre. A gravidez é uma temática recorrente em Albee ora como consciente e deliberadamente inventada, ora como de verificação inviável, ora como histórica, ora como produtora de seres que morrem ainda na infância ou adolescência.

se unem em uma mesma projeção sexual que opera concomitantemente como submissão e demonstração de anseio por domínio. Tal qual, pois, o vermelho do sangue do mártir abatido fisicamente que Julian visiona ser é identificado com o sangramento causado pelo sexo agressivo: “You see? I have come⁶... bloodstained and worthy.” (*ibid*, p. 507).

A disposição de Julian em entregar-se cegamente aos serviços da Igreja e às vontades do Cardinal e de Miss Alice, se sugerem ares de doação, renúncia e modéstia, revelam também a vaidade de quem se concebe como especial e único. Trata-se de dois aspectos opostos de um mesmo discurso que, ao intentar sugerir humildade e subserviência, desvela, da mesma forma, mecanismos de elevação pessoal: “That God has seen fit to let me be His instrument in this undertaking” (*ibid.*, p. 517). A entrega dos mártires é a revelação da confiança pessoal em uma personalidade extraordinária: em meio a toda a humanidade, apenas alguns poucos são por Deus selecionados para o cumprimento de tarefas excepcionais. É, enfim, um meio pelo qual se afirma a individualidade e se acredita na unicidade que a morte usurpa. Aos que temem a despersonalização causada pela mortalidade, a obediência aos desígnios do morrer em nome da fé opera como conforto: a identidade passa a existir. Mais: o martírio sugere também teimosia e insolência diante do perecimento, já que a morte dos santos, segundo defende Julian, é o definitivo acesso à imortalidade e à perene adoração dos fiéis: “The... death of the saints... was always the beginning of their lives” (*ibid.*, p. 507). A caprichosa tentativa de boicote à inescapável mortalidade aparece como um traço constante nas personagens dispostas nos mais de vinte trabalhos publicados até o presente por Albee, e deverá ser, portanto, contemplada e melhor investigada nos próximos estágios da pesquisa.

5. Referências bibliográficas:

ALBEE, Edward. *The Collected Plays of Edward Albee: 1958 – 1965*. New York: Overlook Duckworth, 2008.

BIGSBY, C. W. E. Edward Albee’s Journey to Apocalypse. In: _____. *Modern American Theatre: 1945 – 1990*. New York: Cambridge University Press, 1992.

_____. *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama: Volume 2 – Williams/ Miller/ Albee*. New York: Cambridge University Press, 1984.

BRUSTEIN, Robert. Three Plays and a Protest. *New Republic*, January 23, 1965.

⁶ “To come” pode tanto significar a ação de vir/chegar, quanto o ato do gozo após a atividade sexual.

- CIVETTA, Peter. Expressing and Exploring Faith: Religious Drama in America. In: KRASNER, David (Edited by). *A Companion to Twentieth Century American Drama*. Wiley-Blackwell, 2004.
- COHN, Ruby. The Verbal Murders of Edward Albee. In: _____. *Dialogue in American Drama*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books, 2004.
- GARDNER, Paul. *Tiny Alice* Mystifies Albee, Too. *The New York Times*, New York, January 21, 1965. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/99/08/15/specials/albee-tiny.html>> Acesso em: 03 mar. 2012.
- GASSNER, John (Edited by). *Best American Plays – Fifth Series: 1958 – 1963*. Crown, 1963.
- GUSSOW, Mel. *Edward Albee: A Singular Journey*. New York: Applause, 2001.
- PAOLUCCI, Anne. *From Tension to Tonic: The Plays of Edward Albee*. Washington D. C.: The Bagehot Council, 2000.
- ROTH, Philip. The Play That Dare Not Speak Its Name. *New York Review of Books*, New York, February 25, 1965.
- ROUDANÉ, Matthew C. *Understanding Edward Albee*. Columbia: University of South Carolina Press, 1987.
- TIME. “Broadway: A Tale Within a Tale”. January 15, 1965. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,941896,00.html>> Acesso em: 03 mar. 2012.