

Quem Tem Medo de Virginia Woolf?

Who's Afraid of Virginia Woolf? (1962)

de Edward Albee

versão de

João Perry

a partir da tradução de

Ana Luísa Guimarães

Miguel Granja

direção

Diogo Infante

cenografia

Catarina Amaro

figurinos

Maria Gonzaga

desenho de luz

Luís Duarte

banda sonora

Rui Rebelo

assistência de direção

Leonor Buescu

interpretação

Alexandra Lencastre *Martha*

Diogo Infante *George*

Lia Carvalho *Honey*

José Pimentão *Nick*

produção

Força de Produção

dur. aprox. **2:00** com intervalo

M/12 anos

Teatro Nacional São João

14-24 setembro 2017

qua+sáb **19:00** qui+sex **21:00** dom **16:00**

Espectáculo em língua portuguesa,
legendado em inglês.

Língua Gestual Portuguesa

24 set dom 16:00

O TNSJ É MEMBRO DA



FORÇA DE PRODUÇÃO

TNSJ TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO



ficha técnica TNSJ

produção executiva
Mónica Rocha
assistência de produção
Maria do Céu Soares
direção de palco
Emanuel Pina
adjunto do diretor de palco
Filipe Silva
direção de cena
Pedro Guimarães
(coordenação)
Ana Fernandes
luz
Filipe Pinheiro
(coordenação)
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
Rui M. Simão
maquinaria
Filipe Silva
(coordenação)
Adélio Pêra
Joaquim Marques
Jorge Silva
Lídio Pontes
Paulo Ferreira
som
Francisco Leal
(coordenação)
António Bica
João Oliveira
Joel Azevedo
língua gestual portuguesa
Marisela Simões

apoios TNSJ



apoios à divulgação



agradecimentos TNSJ

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

ficha técnica

Força de Produção
direção geral
Sandra Faria
direção produção
Andreia Silva
produção
Nina Ramos
Nuno Lopes
design, comunicação
e imprensa
Fernando Correia
Teresa Sequeira
departamento
administrativo
Diana Vieira

ficha técnica *Virginia Woolf*

operação de luz
Celestino Verdades
operação de som
Filipe Gonçalves
assistência de produção
e direção de cena
Rosário Vale

agradecimentos

Força de Produção
Atelier Pedro Ferreira
Plural Entertainment Portugal

Força de Produção

Travessa de Paulo Jorge, 11 A
1300-444 Lisboa
T +351 21 362 16 48
info@fproducao.pt
www.forcadeproducao.pt

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha
4000-102 Porto
T 351 22 340 19 00

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt

edição

**Departamento
de Edições do TNSJ**
coordenação
João Luís Pereira
design gráfico
Studio Dobra
fotografia
Paulo Sabino
impressão
Multitema

Não é permitido filmar,
gravar ou fotografar durante
o espetáculo. O uso de
telemóveis ou relógios com
sinal sonoro é incómodo,
tanto para os intérpretes
como para os espectadores.



“Um retrato humano ácido e incómodo, mas real”

Diogo Infante

A primeira produção de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* que vi foi no Teatro da Graça, em 1990. Lembro-me bem do espaço, suficientemente próximo para quase fazer parte da ação, devorando cada frase, cada respiração dos atores. Os espetáculos a que assistia na época eram aulas de representação, em que procurava a materialização dos ensinamentos recém-adquiridos no curso de teatro da ESTC (Escola Superior de Teatro e Cinema), para nós simplesmente “Conservatório”, ainda no Bairro Alto.

Isabel de Castro era já uma atriz mítica e a sua presença continha uma aura de grande dama do teatro. Foi surpreendente, anos mais tarde, conhecer a sua simplicidade e humanidade. Na altura, acreditava que os “grandes atores” eram pessoas diferentes, complexas, inatingíveis, como as suas personagens; o tempo ensinou-me que nem sempre é assim, muitos levam vidas simples e gostam de se perder no anonimato de uma carruagem de comboio, no regresso a casa.

Foi neste espetáculo que testemunhei pela primeira vez o talento ímpar da Maria José Pascoal, numa deliciosa composição de Honey, mas foi Mário Jacques quem produziu o maior impacto em mim. Lembro-me de pensar como o texto que dizia com o seu George não parecia texto, pré-escrito. As palavras saíam da sua boca como se tivessem surgido naquele momento. Cada inflexão era adequada, cada hesitação justa, cada respiração verdadeira. Ouvi várias vezes dizer que tinha sido o papel da sua vida!

Esta experiência teatral teve em mim um impacto profundo e duradouro, e constituiu uma lição que nunca esqueci. Ainda hoje é essa procura da verdade, a verdade das personagens, que determina a maior parte das escolhas que faço, quer como ator quer como encenador, nem sempre com o mesmo resultado, diga-se, mas seja qual for o registo é preciso, sem julgamentos de valor, encontrar esse fio condutor que nos impele a reagir, a falar, a sentir e, no limite, levar o público a sentir também.

Ao longo dos anos, tenho-me sentido invariavelmente atraído por textos que me levam a testar os limites da verdade. Gosto de provocar desequilíbrios, em mim e nos outros, sensações que desejo

únicas, como quem assiste a um número de trapézio no circo. Aquela iminência do perigo, o aqui e agora, em que corremos o risco de testemunhar algo de verdadeiramente único: se o trapezista cair será, provavelmente, a última vez que o fará!

Acredito que determinados textos, os referenciais, devem ser representados com regularidade. Eles fazem parte de um legado coletivo que nos alicerçam culturalmente e permitem um imaginário comum, a partir do qual podemos debater questões essenciais sobre a natureza humana. *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* constitui indiscutivelmente um desses textos. É evidente que, para quem se aventura, pesa o facto de serem sobejamente conhecidos e as comparações, por mais injustas que possam ser, inevitáveis.

Não tenho, nunca tive, o desejo de reescrever os textos ou de os reinventar. O meu apelo é sempre procurar honrá-los, descobri-los, interpretá-los, alheando-me do facto de muitos o terem feito antes de mim. Encaro o texto como uma partitura, procuro imprimir nos tempos, nas cadências, nos ritmos, na velocidade, no tom, na intenção e no subtexto a minha individualidade como encenador, a que acresce a sensibilidade e talento dos intérpretes e restantes criativos, e obtém-se um objeto único. Ninguém estranha que a mesma peça musical seja interpretada e gravada por diferentes *ensembles*, porque haveria de ser diferente com um texto teatral? Escrevo isto em jeito de resposta a todos os que se perguntam: “Porquê este texto, outra vez!?” Porque é extraordinário, insisto! E o que o torna extraordinário para nós, atores, é o seu grau de exigência, a sua complexidade e a oportunidade que um texto destes encerra de arriscarmos, de nos superarmos.

Edward Albee exigia saber tudo sobre cada produção interessada em levar este texto à cena. Quem era o elenco, as idades dos intérpretes e a sua experiência profissional. Qual o cenário proposto, que critérios de tradução tinham sido utilizados e que tipo de imagem estava pensada para o cartaz. Se entendesse necessário, colocava questões, fazia reparos e recomendações. No fundo, queria garantir que todos estavam à altura do seu desafio, da sua obra-prima.

Mas o texto é igualmente extraordinário para quem assiste, porque nos devolve um retrato humano ácido e incómodo, mas real, desconcertantemente cru e simultaneamente frágil, do qual temos dificuldade em desviar o olhar.

Quem Tem Medo de Virginia Woolf? coloca-nos questões, que nada têm que ver com o nome da célebre escritora, mencionado no título da peça: Quem tem medo dos seus fantasmas? Quem tem medo de ter medo? Quem tem medo da solidão? A resposta comum é: “Eu tenho...!”

Dito isto, não estranhe se durante a representação, que está prestes a começar, der consigo a rir, uma e outra vez, e em breve perguntará se terá entrado na sala errada. Não, não há nenhum equívoco! O sarcasmo, a ironia e o cinismo são instrumentos a que o texto recorre e que os atores naturalmente integram no jogo e que, no combate que se adivinha, provocam risos. Alguns são risos nervosos, descontrolados por vezes, como quem assiste a um funeral e se ri perante uma situação trágica, mas que aos nossos olhos resulta involuntariamente caricata, ridícula até.

Quando nos olhamos ao espelho, por vezes, o nosso reflexo é adulterado pelo nosso cérebro, de modo a que a perceção dos nossos receios mais profundos seja suavizada, como que nos preparando para uma realidade não desejada. *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* tem esse mesmo efeito em nós. No fundo, desejamos não ser nenhuma das personagens aqui retratadas, mas não nos conseguimos impedir de identificar determinados comportamentos que, embora os condenemos, nos são demasiadamente familiares.

Quero aqui deixar uma palavra especial de agradecimento à Sandra Faria, da Força de Produção, cuja paixão pelo teatro, aliada a uma invulgar visão empresarial, nos permitiu concretizar este projeto teatral. Obrigado, também, ao Nuno Carinhas por este convite. Este espetáculo, que agora trazemos ao TNSJ, é uma oportunidade para revisitarmos esta sala emblemática e partilharmos com o público desta bela cidade um espetáculo de que muito nos orgulhamos.

Entre a realidade e a ilusão

Francisca Salema*



George e Martha, Nick e Honey. Dois anfitriões, dois convidados; dois homens, duas mulheres; dois casais, duas gerações. Dupla a própria imagem que projectam – da vida que representam e da humanidade que espelham, à medida que a noite avança. Talvez seja porque não se conhecem bem, talvez por já ser muito tarde, ou então foram demasiadas as bebidas: a verdade é que é no sentido do caos que acompanhamos o desenrolar deste serão, num crescendo enlouquecido de jogos, tensões e confrontos.

Quando, em Outubro de 1962, a peça original de Edward Albee foi apresentada, pela primeira vez, na Broadway de Nova Iorque, não foi com indiferença que o público norte-americano a recebeu, antes pelo contrário. Conta-se que de espanto, tumulto e admiração se teceram as opiniões e as críticas perante tal representação, levada à cena por Alan Schneider, e a qual chegou mesmo a ganhar vários prémios Tony, incluindo o de Melhor Peça.

Foi também com esta obra que Albee inscreveu o seu nome no panteão da literatura dramática americana, ao lado

de grandes clássicos como Arthur Miller e Tennessee Williams. Considerada como uma das grandes peças do século XX, *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* viria até a ser adaptada ao grande ecrã, em 1966, numa memorável e apaixonada interpretação de Elizabeth Taylor e Richard Burton, vencedora de vários Óscares.

É necessário notar que a crua denúncia de uma realidade paralela à das aparências a que assistimos nos dias de hoje tinha, nessa altura, nos EUA, um impacto particularmente directo, num contexto de generalizada estabilidade económica e fortemente determinado pela especial importância de certos ideais, tais como o casamento, a família e o lar. Ideais que eram constantemente exaltados pelos órgãos políticos e de difusão da cultura popular, originando uma série de associações intrincadas entre o sucesso a nível social e profissional e o equilíbrio da vida familiar, bem como a posse de bens materiais. Toda a pressão acumulada, que essa aparência de estabilidade exigia, tornava inevitável a existência de um outro lado deste *american way of life* – um lado negro que a peça de Albee desmascara,

revelando e desconstruindo uma série de estereótipos associados à cultura, auto-imagem e valores norte-americanos de finais dos anos 50 e início dos anos 60. Talvez por isso tenha obtido uma recepção tão entusiástica e, em alguns casos, controversa, permitindo uma identificação por parte de muitos espectadores que viviam semelhante realidade.

Porém, é também de toda a cultura ocidental que se trata, e mesmo da humanidade no geral, até porque, se há coisa que caracteriza os clássicos, é precisamente o facto de serem intemporais e universais. E o que pode haver de mais universal do que a representação da eterna e intrínseca dualidade humana e das ténues fronteiras que nela estão implícitas?

Levada à cena um pouco por todo o mundo desde então, a obra-prima de Albee chega-nos agora ao palco do TNSJ, num espectáculo que revisita, uma vez mais, a sala de estar de Martha e George e o seu violento serão. Depois de já ter sido apresentada em Lisboa, no Teatro da Trindade, esta não é a primeira vez que a peça ganha vida em solo nacional.

A encenação é assinada por Diogo Infante, cuja forte ligação à peça não é aqui apenas circunstancial. Para além de ter feito parte da audiência impressionada que, em 1990, assistiu à sua apresentação no Teatro da Graça (com dramaturgia e encenação de Fernanda Lapa e interpretação de Isabel de Castro e Mário Jacques), Diogo Infante chegou mesmo a programar, em 2011, uma outra encenação da peça, no TNDM II, durante o seu mandato de director, entre 2009 e 2011, interpretada por Maria João Luís e Virgílio Castelo, e que originou a tradução da obra, pela encenadora Ana Luísa Guimarães e Miguel Granja, na qual a presente produção se baseia. Assistimos pois à concretização de um projecto há muito ambicionado, onde o compromisso se junta a uma vontade de, acima de tudo, honrar o texto de Albee, não só enquanto encenador mas também enquanto actor, já que é Diogo Infante quem interpreta o papel de George, contracenando com Alexandra Lencastre no papel de Martha, e com José Pimentão e Lia Carvalho nos papéis de Nick e Honey.

Dispensando os protagonistas grandes introduções – ambos figuras com longas carreiras de destaque no panorama nacional, tanto teatral como televisivo e cinematográfico –, já a dupla mais jovem de co-protagonistas merece aqui destaque. Conhecida inicialmente pela sua participação na série juvenil *Morangos com Açúcar*, Lia Carvalho tem vindo a trabalhar, não só em televisão, mas também em teatro e cinema, em filmes independentes como o recentemente premiado em Locarno *Verão Danado* (2017) de Pedro Cabeleira. Por sua vez, José Pimentão começou a sua carreira artística através da música, tendo vindo a trabalhar, enquanto actor, em teatro e cinema, para além do seu envolvimento na concepção de vários espectáculos.

O quarteto de actores não poderia ser mais certo – caras reconhecíveis que vestem os seus papéis como luvas, sob a direcção do próprio Diogo Infante. Imaginamos que talvez devido a este aspecto concreto se estabeleça no palco uma estrutura relacional tão solidamente fechada e de uma intimidade tão grande que quase incomoda, especialmente tendo em conta a densidade do texto.

Quanto ao cenário e figurinos, por Catarina Amaro e Maria Gonzaga, respectivamente, destaca-se o facto de conseguirem tornar o ambiente bastante neutro a nível de época, tornando completamente verosímil a possibilidade de a acção se passar tanto nos anos 60 como nos dias de hoje. Realista, intimista e confortável, a cenografia cria ainda um contraste com a hostilidade da situação, acompanhada pelo desenho de luz de Luís Duarte que, progressiva e muito discretamente, lembra às personagens e aos espectadores que o tempo, lá fora, continua a passar.

Como já foi dito, é tarde. George e Martha regressam a casa depois de uma festa de boas-vindas ao novo corpo docente da universidade onde George é professor de História e cujo director é o pai de Martha. Chegam embriagados e, desde o primeiro momento em que aparecem em cena, a sua interacção agreste provoca um imediato desconforto. Um travo amargo em cada palavra proferida, uma sensação de desgaste: pistas suficientemente evidentes para a nítida identificação de um casamento deteriorado. Chegam impacientes e ruidosos, quase sadicamente cruéis um para o outro em cada frase que pronunciam. Porém, não é sem um ácido sentido de humor que o fazem, e dir-se-ia que é quase como o exercício de uma necessidade de se manterem vivos apesar do cansaço. Surpreendentemente, este é um comportamento que não se altera até mesmo quando recebem os seus convidados, o jovem casal que haviam conhecido na festa, composto por Nick, o novo professor de Biologia, e Honey, sua mulher. Com muito álcool à mistura, copo atrás de copo – num gesto que se torna quase ritual e até simbólico de um desejo de mascarar as suas verdadeiras emoções –, acompanhamos as discussões entre os dois casais até ao ponto máximo de saturação.

Durante os três actos de duração do espectáculo, é desconstruído o próprio conceito de privacidade, fazendo-nos pensar acerca daquilo que define a fronteira entre o privado e o público, não só pela presença de Nick e Honey, que se tornam espectadores da humilhação mútua entre

Martha e George (e, posteriormente, suas vítimas), como pela própria natureza da representação teatral, existente apenas devido à presença de uma audiência que a testemunha. Mas não é só sobre esta fronteira que a peça se debruça. Através do jogo constante de espelhos e opostos, diálogos e modos de estar das personagens, ela fala-nos da própria essência da dualidade humana e de todas as contradições que dela partem. A discussão entre Nick e George sobre a História e a Biologia é um desses momentos, o qual se transforma numa profunda e irónica reflexão sobre a *verdade vs. a artificialidade* da vida, mas também sobre o passado e o futuro, o velho e o novo – ao mesmo tempo que George receia o seu próprio falhanço e a possibilidade de vir a ser “substituído” pela geração de Nick, este teme, por sua vez, a inevitabilidade de um dia vir a ser como George. O jogo dos papéis de género e a relação entre sexualidade e poder são igualmente exploradas em várias instâncias, tal como a proximidade fatal entre o amor e o rancor.

O próprio título da peça lida com um binómio absolutamente central para o entendimento da obra. Virginia Woolf, escritora inglesa da primeira metade do século XX, é aqui símbolo de uma imagética literária que procura mimetizar padrões de pensamento, alcançando assim o âmago das suas personagens. Tendo em conta o enorme esforço de George, Martha, Nick e Honey para proteger aquilo que realmente sentem, disfarçando as suas emoções atrás do seu orgulho e acusações alheias, seria de esperar que todos tivessem medo de realmente se conhecerem a si próprios. No fundo, ter medo de Virginia Woolf é ter medo do auto-conhecimento e da auto-análise e, ao mesmo tempo, do confronto entre o que se é e o que se *mostra*, entre o *dentro* e o *fora*, entre a *realidade* e a *ilusão*... Acima de tudo, é ter medo de entender a fragilidade (ou, por vezes, a invisibilidade) da linha que as separa e, conseqüentemente, a nossa própria fragilidade.

* Música e artista; licenciada em Artes do Espectáculo.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Formas ritualizadas de confrontação e expiação”

Matthew Roudané*

Perto do final da peça, George explica a uma desconcertada Honey: “Quando chegamos ao osso, ainda não chegámos ao fim. Ainda há algo dentro do osso... o tutano... e é aí que vamos chegar.” A alusão ao tutano é significativa, pois estabelece um momento-chave na ação, um ponto alto de emoção controlada para George e um momento revelador de emoção serena para o público. É aqui que George finalmente percebe o que é necessário para salvar não só o seu casamento, mas a própria existência dele e de Martha: o filho-mito que deforma o mundo de ambos tem de ser confrontado e, custe o que custar, expulso da psique do casal. A alusão ao tutano indica que George está consciente de que eliminar a ilusão que lhes domina a vida é essencial à sua própria permanência no mundo. Essa informação prepara o público para as resoluções ambivalentes estabelecidas ao cabo de três longos atos. Sob os jogos e animosidades alegremente devastadores da peça encontra-se o princípio animador do amor genuíno que – por vezes indescritivelmente, por vezes ironicamente, sempre paradoxalmente – une George e Martha. George percebe que, para eliminar os incubos que lhes assolam as mentes, deve primeiro preparar Martha para uma “guerra total”, exteriorizando o filho-mito, o que simbolicamente nos coloca no “tutano” ou essência da relação do casal. A catarse precede a regeneração espiritual.

Contudo, esse processo exorcista que liberta George e Martha é visto por muitos críticos como um defeito da peça. Demasiado sentimental e demasiado indeterminada, a resolução da peça soa oca à sensibilidade de muitos. O exorcismo do filho-mito é pouco crível do ponto de vista psicológico, e a ténue reconciliação de George e Martha não parece merecida. Na opinião de outros críticos, a tensão emocional construída por Albee colapsa deploravelmente sob o seu próprio peso: a morte do filho e o desenlace simplesmente não explicam todos os acontecimentos vertiginosos da noite. “Ao cabo de dois atos de turbulência em cascata”, escreve um crítico, “semelhante resolução é desastrosamente inadequada e incongruente, um tanto como descobrir

que as cataratas do Niagara têm a sua fonte numa pistola de água.” Despojados da sua fantasia privada, George e Martha parecem mais dois adultos imaturos na ressaca de uma noite de histeria por eles próprios provocada do que indivíduos solidários ou conscientes. [...]

No entanto, em vez de excessivamente simplificado ou emocionalmente imerecido, o fim de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* parece mais convincente tanto em palco como na página quando descobrimos que encena o processo de revisão que Albee sugere ser necessário para a vivacidade espiritual das suas personagens. A peça encena uma batalha entre os sexos, mas o que verdadeiramente interessa a Albee é apresentar o amor como uma presença unificadora. Albee substitui a falta de compaixão em *The Death of Bessie Smith* e a apatia em *The American Dream* pelo carinho e amor de George e Martha. O oposto do amor, a indiferença, está ausente em *Virginia Woolf*. O diálogo mistura bondade e crueldade, aquilo a que Jerry em *The Zoo Story* chama a “emoção que ensina”, o que, para o bem ou para o mal, transforma os confrontos verbais de George e Martha num elemento sentido da sua relação. É por isso que George pode descrever a sua mulher como “mimada, egoísta, obscena, alcoólica”, e Martha pode ripostar com o seguinte facto: “Estão a ver, o George não tinha... garra... não era particularmente agressivo. Na realidade, era uma espécie de... (*Cospe as palavras na direção de George*) de FRACASSO! Um grande... enorme... gordo... FRACASSO!” São duelistas que se alimentam do artifício, sagacidade e astúcia individuais e coletivos. As suas altercações espiritualmente devastadoras nascem de um profundo amor mútuo, facto que perdem de vista mas a que regressam no terceiro ato. Nesse ponto, as tensões e assimetrias entre George e Martha dão lugar a uma aproximação, a aproximação leva à relação, e a relação leva ao amor.

“As assistências da Broadway são umas vacas plácidas”

Tal como os seus predecessores Pirandello, Genet e Beckett, Albee embeleza certas cenas de forma intencionalmente consciente. Por vezes, a peça chama a atenção para a sua própria linguagem, ao mesmo tempo que denuncia o completo artifício dessa mesma linguagem, deliberadamente tornando o espectador consciente da pura teatralidade em questão. George e Martha sabem que estão ora a entreter, ora a representar, ora até a usar os convidados para os seus próprios fins teatrais. Parafraseando Martha, mostram-se à altura das circunstâncias. São intérpretes que representam perante uma assistência dentro de outra assistência – Nick e Honey, bem como os espectadores e leitores da peça.

As texturas pirandellianas de Albee operam em pelo menos dois níveis importantes. Primeiro, essas texturas convidam a assistência a questionar a natureza do Real. Ao chamar a atenção para a própria natureza da teatralidade, Albee faz experiências com a ilusão da mimese dramática para desafiar as reações tradicionais ao teatro. Esta peça sugere que Albee, na sua primeira incursão na Broadway, ansiava por correr riscos estéticos, provocando assistências conservadoras com linguagem ousada e um experimentalismo de texturas e inspirações mais europeias que americanas. Pouco após a estreia, Albee comentou que “as assistências da Broadway são umas vacas plácidas”, embora a peça tivesse conseguido alvoroçar até os membros mais conservadores do público. Em segundo lugar, tal como *Seis Personagens à Procura de Um Autor* (1922), de Pirandello, *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* convida a assistência a derrubar, ou pelo menos minimizar, a barreira que a separa dos atores, criando assim uma experiência teatral mais íntima e perigosa. Como observou Albee, “O que aconteceu realmente em *Virginia Woolf?* Toda a ação teve lugar dentro do espectador”. Apesar do proscénio e da óbvia teatralidade da peça, o voraz e inteligente argumento de Albee, combinado com o cenário

claustrofóbico da peça, produz uma intimidade inquietante entre atores e espectadores. Esta peça é sobre os que veem e os que são vistos. Albee não incita George e Martha a confrontarem ou discutirem com a assistência, ao contrário do que Julian Beck e Judith Malina levaram membros do Living Theatre a fazer em *Paradise Now* (1968). Não obstante, Albee criou um texto agressivo, que testa os limites emocionais dos atores e atrizes ao mesmo tempo que expande os horizontes do teatro enquanto espetáculo coletivo e comunal. Albee falou sobre este tópico duas décadas após o aparecimento de *Virginia Woolf*, considerando a importância da interação de atores e audiências dentro da sua teoria do drama:

Em nove ou dez das minhas peças, como terão reparado, os atores falam diretamente à assistência. A meu ver, esta é uma maneira de envolver a assistência; de, caso necessário, constrangê-la a participar. Pode ter um efeito inverso: certas assistências não gostam disto; muitas vezes, sentem-se perturbadas; pode até aliená-las. Mas estou a esforçar-me por *envolvê-las*. Não quero a assistência como *voyeur*, a assistência como espectador passivo. Quero a assistência como participante. Nesse sentido, concordo com Artaud: às vezes, é preciso derramar sangue. Gosto muito de fazê-lo porque o voyeurismo no teatro exige as pessoas de responsabilidades.

Com o seu inexorável duelo verbal, *Virginia Woolf* “derrama sangue”, diretamente envolvendo a assistência na sua violência calculada. Albee subverte a autoridade do seu texto ao colocar os que veem (a assistência) no que está a ser visto (a representação). Ao rejeitar o papel tradicional do espectador como *voyeur*, procura implicar a assistência de forma tão concreta e emocional quanto possível. É possível que a relevância das teorias de Antonin Artaud para as peças de Albee se torne mais discernível quando considerarmos a relação de ambos com a assistência. Albee pode ser visto como um dos principais proponentes do uso

da crueldade como um método para exorcizar demónios e gerar um sentido de catarse, fatores que parecem próximos do “teatro da crueldade” de Artaud.

Em 1938, Artaud publicou *O Teatro e o Seu Duplo*, um estudo provocatório sobre a arte do drama – estudo que, a propósito, foi pela primeira vez publicado em tradução inglesa em 1958, precisamente quando Albee estava prestes a emergir como uma voz nova e demoníaca do teatro americano. Artaud explora muitos assuntos no seu livro, incluindo a função cívica do teatro e as formas como o teatro pode exteriorizar questões metafísicas. A experiência dramática deve “perturbar o repouso dos sentidos”, “libertar o inconsciente reprimido” e inspirar a nada menos que “uma revolta virtual”. Para Artaud, a crueldade é o elemento alquímico essencial que pode gerar uma revolta dentro da assistência, assistência essa que Artaud vê como espectadores burgueses à espera de representações realistas. Contudo, as suas teorias, elogios da agressão e da violência, têm base mais no cerebral e no metafísico do que no meramente físico, e tratam de experiências religiosas e míticas que emanam daquilo que considera ser a qualidade mágica da representação ao vivo. Artaud vivia fascinado pelo potencial talismânico e transcendente do teatro: teorizou que, ao explorarem realidades primordiais e arquetípicas, o ator e o dramaturgo poderiam libertar desejos reprimidos enterrados no subconsciente pelas normas e costumes superficiais da sociedade. O miraculismo implícito do teatro ao vivo poderia ser libertador, pensava ele, e estas ideias influenciam claramente a dramaturgia de Albee.

Em última análise, Albee não pratica o tipo de teatro que Artaud imaginava: aos olhos de Artaud, Albee pareceria demasiado convencional e dependente da linguagem. Mesmo assim, Artaud é um vulto importante para Albee. Ao referir-se à influência de Artaud no seu trabalho, Albee enfatiza o valor de encenar representações militantes:

Todo o drama procura sangue de uma forma ou outra... O ato de agressão

é por vezes direto ou indireto, mas é sempre um ato de agressão. E é por isto que eu me esforço muito por envolver a assistência. Como já lhe disse antes, quero que a assistência participe na experiência dramática... Se o drama for bem-sucedido, a assistência fica *ensanguentada*.

É precisamente isso que acontece em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*. Da mesma maneira que Nick e Honey rapidamente se tornam participantes nas representações metateatrais dentro da representação de George e Martha, os espectadores podem também tornar-se participantes “na experiência dramática”. Aos olhos de Albee, a participação da assistência contribui para as formas ritualizadas de confrontação e expiação que são centrais à peça.

* Excertos de “Who’s Afraid of Virginia Woolf?: Toward the marrow”. In *The Cambridge Companion to Edward Albee*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 39-58.
Trad. José Gabriel Flores.