

**ENTRE SONHOS E PESADELOS: UMA ANÁLISE DE
QUEM TEM MEDO DE VIRGINIA WOOLF?, DE EDWARD
ALBEE**

***BETWEEN DREAMS AND NIGHTMARES: AN ANALYSIS OF
WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?, BY EDWARD ALBEE***

ANDRADE, Vanessa de¹
MELLO, Sabrina Dias de²
MOURA, Jaciely Martins de³
STANKIEWICZ, Mariese Ribas⁴

Resumo: O principal objetivo deste artigo foi o de analisar aspectos da simulação do real no universo diegético dos personagens de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* (1962), de Edward Albee. A peça, considerada por muitos estudiosos como absurdista, apresenta um tema muito contemporâneo sobre a tensão entre o real e as ilusões, com os quais todos temos que conviver em nosso cotidiano. Nesse sentido, teóricos como Esslin (2018) e Baudrillard (1991) ajudaram-nos em nossas argumentações sobre o confronto entre os personagens e a simulação da família ideal.

Palavras-Chave: Teatro Americano; Teatro do Absurdo; Hiper-Realidade.

Abstract: The main objective of this article was to analyze aspects of the simulation of the real in the diegetic universe of the characters in *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962), by Edward Albee. The play, considered by many scholars as absurdist, presents a very contemporary theme about the tension between reality and illusions, which we all have to live with in our daily lives. In this sense, theorists such as Esslin (2018) and Baudrillard (1991) helped us in our discussion about the confrontation between characters and the simulation of the ideal family.

Keywords: American Theater; Theater of the Absurd; Hyperreality.

Como citar este artigo?

ANDRADE, V. de; MELLO, S. D. de; MOURA J. M. de; STANKIEWICZ, M. R. Entre sonhos e pesadelos: uma análise de *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 20, n. 1, p. 537-552, 2021.

¹ Graduanda do Curso de Letras Português/Inglês, na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, Paraná, Brasil. Orientadora: Prof.ª Dr.ª Mariese Ribas Stankiewicz.

² Graduanda do Curso de Letras Português/Inglês, na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, Paraná, Brasil. Orientadora: Prof.ª Dr.ª Mariese Ribas Stankiewicz.

³ Graduanda do Curso de Letras Português/Inglês, na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, Paraná, Brasil. Orientadora: Prof.ª Dr.ª Mariese Ribas Stankiewicz.

⁴ Professora de Literaturas de Língua Inglesa, na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. E-mail: marieser@utfpr.edu.br.

“MARTHA (*Com grande tristeza*) Nossa criança. E nós a criamos... (*risos, breves, amargos.*) Sim, a criamos...
GEORGE ... Com ursinhos de pelúcia e um antigo berço da Áustria... e *sem babá*.
MARTHA ... Com ursos de pelúcia e peixinhos dourados transparentes e uma cama azul-clarinha com gradil na cabeceira quando era mais velho, gradil que ele estragou... finalmente... com suas mãozinhas durante... o sono...
GEORGE Pesadelos...
MARTHA ... *sono...* era uma criança inquieta...”⁵

Quem Tem Medo de Virginia Woolf? – 1962
Edward Albee

1 Introdução

Entre as décadas de 1940 e 1970, muitos dramaturgos e escritores americanos interessavam-se por temáticas que envolviam a falência do Sonho Americano, o qual sofreu intensamente após o *crash* da bolsa de valores, de 1929. A desorganização financeira, os altos índices de desemprego e, conseqüentemente, a disfuncionalidade da família perfeita norte-americana foram temas de peças como *Um Bonde Chamado Desejo* (1947), de Tennessee Williams, *A Morte de um Caixeiro Viajante* (1949), de Arthur Miller, e *Uma Passa ao Sol* (1959), de Lorraine Hansberry, entre tantas outras. No que concerne ao desmantelamento da “família perfeita”, *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* (1962), de Edward Albee, mostra as futilidades do cotidiano familiar, a hipocrisia dos sentimentos entre os cônjuges, a falta de comunicação significativa entre os personagens e a esterilidade – características que evidenciam o colapso da estrutura familiar e sua conseqüente decadência.

Um dos principais temas que movem *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* é o da falta de conexão dos seres humanos com a realidade do mundo em que vivem. A peça mostra veementemente a falência dos relacionamentos familiares, enquanto foca em um ponto crucial – a impossibilidade de um casal para gerar seus descendentes. Ainda que, na década de 1960, a liberação feminina estivesse no calor do desenvolvimento de muitas vozes feministas, grande parte da sociedade ainda almejava pelos papéis familiares tradicionais – assim como ainda é para muitos lares da família contemporânea, ou seja, a

⁵ ALBEE, 2019, p. 155, ênfases do autor.

família do Sonho Americano é constituída pelo pai, pela mãe e pelos filhos (nesta ordem).

Nesse sentido, ao mostrar os efeitos da esterilidade da protagonista Martha, Albee faz com que os sonhos de muitos americanos da época contrastem com a realidade da vida, chocando-os intensamente. Embora estéril, ao longo de seus cinquenta e dois anos, Martha sempre desejou um filho que preenchesse sua vida fútil e, aparentemente, sem propósito. Um filho seria a realização de seu sonho pessoal como mãe e a concretização do Sonho Americano da família bem articulada e constituída. No que diz respeito a esse tema, o que a peça nos traz são os contrastes entre a realidade e a ilusão que a sociedade facilmente aprende a construir culturalmente acerca das imagens que julgamos ser as mais importantes em nossas vidas. Ao não conseguirmos alcançar o ideal, começamos a simular situações e a acreditar nelas como se fossem a própria realidade.

Sendo assim, podemos afirmar que a peça se desenvolve em torno da relação entre o Sonho Americano e a frustração da concretização de imagens perfeitas que são, na verdade, fragmentárias e ilusórias. Com algumas articulações do absurdismo, *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* ainda se refere aos dias de hoje, quando mostra a nossa relutância em enfrentarmos a realidade da condição humana em um universo que é, muitas vezes, incoerente e irracional. Da mesma forma, verificamos que este tema absurdista também acaba propondo uma visão sobre a hiper-realidade, uma vez que as simulações que os seres humanos vivem, como parece sugerir Albee, tornam-se completamente integradas em suas vidas, fazendo com que uma visão diferenciada entre a ilusão e a realidade seja um problema maior.

Assim, o principal objetivo deste artigo diz respeito a uma análise da simulação do real que envolve, especialmente, Martha no enredo de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*. Albee apresenta-nos um processo de confronto de Martha com a realidade de sua existência e com o entendimento de sua simulação, na qual, efetivamente, encontra refúgio. Este trabalho contou com a tradução da peça ao português brasileiro, feita por Bruno Gambarotto, em 2019, e estruturou-se, essencialmente, em algumas ideias de Martin Esslin (2018), sobre o Teatro do Absurdo, e de Jean Baudrillard (1991), sobre a hiper-realidade.

2 O absurdo e o sonho em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*

O Sonho Americano nasce da ideia de que a América é a terra das oportunidades, um grande solo de promissora liberdade e de direitos igualitários dos cidadãos para conquistar seu espaço e realização profissional e financeira. Daniela Ramos (2001, p. 258) explica que o ideal do Sonho Americano sugere “liberdade e igualdade de possibilidades para [alguém] colocar suas habilidades em prática na realização, que muito tem de material: dinheiro, posição, fama, status”. Toda essa ideia está diretamente interligada à crença no lar e à unidade familiar na qual “a fundação e justificação tradicional do Sonho” (BIGSBY, 1967 apud RAMOS, 2001, 259) institui-se. Sendo assim, o Sonho Americano do sucesso e do *status* também encontra sentido real ao atrelar-se à ideia da família perfeita e, se ela não for, alguns pesadelos podem arruinar o sonho.

Quem Tem Medo de Virginia Woolf? mostra um instigante e tempestuoso duelo entre Martha e George, um casal de meia-idade, ao mesmo tempo que envolve, também, Nick e Honey, um casal mais jovem. Tanto Martha e George como Nick e Honey, logo no início da peça, já se apresentam com sérias dificuldades de relacionamento, sugeridas pelas relações de poder entre as famílias das duas mulheres, as quais são, aparentemente, mais abastadas do que as dos dois homens. Porém, como protagonistas, George e Martha são responsáveis pelas densas cadeias de emoções e questionamentos da peça. George é um professor de História de uma universidade na Nova Inglaterra, retratado como um marido ensimesmado (a princípio) e eloquente (ao longo da peça), muitas vezes filosófico. Por outro lado, Martha, sua esposa, é a filha do reitor daquela universidade e apresenta-se, do início ao fim da peça, como dominadora, insatisfeita e frustrada. Do duelo discursivo entre realidades e ilusões, participam, também, Nick, que acaba de ser integrado ao corpo docente da faculdade de Biologia, e sua esposa Honey.

Na peça, os problemas lançados são diversos. De um lado está Martha, que, como a maioria das mulheres das peças de Albee, é insatisfeita, angustiada e incapaz de perceber a realidade; a personagem, constantemente, questiona e humilha seu marido. Albee realmente a apresenta como uma megera, a todo momento lembrando a George sobre seus fracassos em vencer na vida – primeiro como professor de História, uma disciplina que trata dos eventos do passado (sinalizando uma ação retrógrada) e, em seguida como homem, que

considera fraco e inútil. George, por sua vez, a princípio, parece não querer muitos conflitos com Martha e acaba se calando em diversas situações em que, diante de seus visitantes Nick e Honey, é inferiorizado e ridicularizado por resistir compactuar com a ideia de que uma posição de diretor no Departamento de História poderia lhe conceder *status* e poder.

Tal como um sonho, ou um pesadelo, metafórico, o enredo se desenrola ao longo da madrugada de sábado para domingo até o alvorecer, após uma das típicas bebedeiras que reúnem a comunidade acadêmica nas noites de sábado. Principalmente para George, que inicia mais sério e calado em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, as ações se desenvolvem aguçando sua eloquência ao passo que consegue fazer com que Martha enfrente suas próprias ilusões acerca de um filho imaginário que ambos inventaram há dezesseis anos. Após diálogos explosivos e tempestuosos, construídos pelo pesado consumo de álcool pelos quatro personagens, George encontra uma oportunidade para “assassinar” seu filho imaginário, símbolo da infertilidade da relação e da ilusão e, após mentir sobre um suposto telegrama que traz a informação da morte do filho, elabora um discurso ritualístico, que satiriza os discursos de extrema-unção, ou das missas atribuídas aos mortos. Esse “ritual” inicia-se com o uso de jogos de palavras, no primeiro Ato chamado “Diversão e Jogos” e, progressivamente, desenvolve-se violento, com o Ato “Walpurgisnacht”, uma verdadeira caça às bruxas sórdida, ou seja, a apresentação do mundo ilusório, representado pela simulação do filho, à Martha e aos convidados, até o Ato “Exorcismo”, quando há o confronto de Martha frente às suas ilusões. A destruição de sua simulação, que parece ser necessária para George e Martha, levanta a questão do enfrentamento da vida sem ilusões. Quem tem medo da verdade ou da realidade? Quem tem medo da vida sem ilusões? Este é o questionamento central da peça que é direcionado tanto aos personagens como também ao público.

A ilusão que especialmente Martha constrói em sua mente resulta de um processo cultural muito intenso no qual muitas pessoas, diante dos grandes desafios e falhas para atingir o sucesso, entram em colapso social e psicológico. O Sonho Americano, identificado na sociedade americana desde antes de sua independência, tem relação estrita com as noções de liberdade e oportunidade. Assim, o ser humano livre depara-se com inúmeras oportunidades do mercado capitalista em busca de sua realização pessoal, a qual incluiu o sucesso em sua

profissão e em sua família. No entanto, sabemos que o discurso do Estado sobre as “inúmeras oportunidades” leva os indivíduos ao individualismo, ou seja, devido às várias facetas financeiras e produtivas do sistema, leva-os à luta do “cada um por si” e do “vence o melhor”. Para que isso aconteça, é senso comum pensar que o sucesso na vida faz o sucesso da família perfeita, ou seja, se você tem um bom emprego, sua família prosperará: você terá seus filhos e poderá educá-los dentro desses mesmos preceitos, podendo pagar-lhes a universidade para que, assim, também tenham sucesso.

O que vemos em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* é uma falha ao longo do sucesso do casal em, pelo menos, dois pontos principais para a concretização de seus sonhos – George não consegue ter sucesso profissional e o casal não têm filhos. Situações que parecem ser inofensivas, na verdade, são grandes obstáculos para o sucesso do casal frente ao Sonho Americano. Por essa razão, seus discursos são tensos e violentos, pois se constroem em meio à turbulência da realidade e das ilusões. Algo parecido acontece com Nick e Honey. O casal apresenta uma pseudo-esterilidade, pois Honey teve várias gravidezes (das quais Nick soube apenas sobre uma), mas acaba sempre abortando seus bebês. Em sua juventude, Honey precisa achar-se bela e ter o seu corpo perfeito para sentir-se pertencendo à sociedade. As situações que envolvem os dois casais podem ser delineadas dentro de algumas questões tratadas no Teatro do Absurdo, ou seja, com personagens, geralmente, alienados, representados em suas angústias, dentro de seus relacionamentos *clichés* atormentados.

Comparado ao que encontramos em peças do Teatro do Absurdo, *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* apresenta um espaço tradicional – apesar das poucas rubricas de Albee, entendemos que a maior parte da ação se passa, principalmente, em uma sala de estar com mobília e iluminação característica de uma casa de família. O dramaturgo cria um espaço convencional, mas insere elementos do Teatro do Absurdo, os quais ocorrem, especialmente, na temática e na linguagem, que, muitas vezes, apresentam-se fragmentadas e com problemas de interação comunicativa em várias cenas. Assim, a peça aproxima-se do que Esslin sugeriu ao Teatro do Absurdo, o qual

[...] tende a uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivadas do próprio palco. O elemento da linguagem ainda desempenha papel importante nessa concepção, mas o que

acontece no palco transcende, e muitas vezes contradiz, as *palavras* ditas pelas personagens (ESSLIN, 2018, p. 25, grifos do autor).

Quem Tem Medo de Virginia Woolf? é marcada por interrupções ou “quebras” da linguagem. No que diz respeito à linguagem, esta peça é, particularmente, semelhante em intensidade emocional e quanto ao ambiente naturalista que podemos observar em *A Morte de Bessie Smith* (1957), em *A História do Zoológico* (1958) e em *O Sonho Americano* (1960), suas peças anteriores. Quase não existem pesquisas acerca da linguagem nas peças de Albee – infelizmente, pois sua linguagem é extremamente rica. Albee trabalha com o satírico, com o lírico (em muitos dos discursos finais de Martha, por exemplo) e com o trágico junto a passagens que são notadamente cômicas – a maior característica da linguagem em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*. Nesse sentido, como Michael Stugrin observa,

[o] que é particularmente notável acerca da linguagem do processo de confronto [...] são os muitos tipos de linguagem que se combinam no texto dramático. *A linguagem assume a função da dialética ao mover os personagens e a ação desde a exposição até o clímax e a resolução final – um movimento da ilusão à consciência e à comunicação verdadeiras.* A variação, justaposição e repetição de modos de linguagem (cômico, satírico, insultuoso etc.) e os tipos de construções de fala (discursos longos comoventes, sequências de perguntas e respostas etc.) – conseguem dar à linguagem uma eficácia extremamente elevada que é capaz de penetrar no âmago emocional dos personagens⁶ (STUGRIN, 1972, p. 59-60, ênfase do autor; tradução nossa).

Quem Tem Medo de Virginia Woolf? situa-se no Teatro do Absurdo, enquanto mantém uma estreita relação com a desintegração ou falência do Sonho Americano. Conforme descrito por Esslin (2018), antes de a peça começar a ser representada nos teatros, o público estava acostumado com temas bem explicados, com finais em que todas as coisas geralmente encontravam soluções, ao passo que a maior parte das peças absurdistas parece, por diversas

⁶ “What is particularly noticeable about the language of the confrontation process [...] is the many types of language which are combined into the dramatic text. *Language assumes the function of dialectic in moving the characters and action from the exposition through the climax and final resolution – a movement from illusion to truthful awareness and communication.* The variation, juxtaposition, and repetition of moods of language (comic, satiric, insulting, etc.) and types of speech constructions (long moving speeches, question-and-answer sequences, etc.) – succeed in giving the language an extremely high effectiveness which is capable of penetrating the emotional core of the characters” (STUGRIN, 1972, p. 59-60; author’s emphasis).

vezes, como reflexos de sonhos e pesadelos, com balbucios e diálogos (aparentemente) incoerentes:

NICK Você tem... quero dizer, vocês têm apenas um... seu filho?
GEORGE (*Como se fosse um conhecimento particular.*) Oh, não... só um... um menino... nosso filho.
NICK Bom... (*Encolhe os ombros.*) ... que bom.
GEORGE Oh, ho, ho. Sim, bem, ele é... um conforto, um saco de feijão.
NICK Um o quê?
GEORGE Saco de feijão. Saco de feijão. Você não entenderia. (*Com clareza.*) Sa-co-de-fei-jão.
NICK *Escutei...* Não disse que era surdo... disse que não entendi.
GEORGE Você não disse isso (ALBEE, 2019, p. 82, ênfase do autor).

Ainda de acordo com Esslin, o Teatro do Absurdo pode ser visto como um reflexo da atitude que mais autenticamente representa os meados do século XX, mas que, também, de certa forma, representa a nossa contemporaneidade:

A principal característica dessa atitude [que mais autenticamente representa o nosso tempo] é a sensação de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados ilusões baratas e um tanto infantis (ESSLIN, 2018, p. 22).

Com essa perspectiva teórica, notamos que a desintegração do Sonho Americano, ou seja, das tentativas frustradas para atingir-se o sucesso, foi o palco propício para a apresentação de características conectadas a alguns preceitos absurdistas – dentre eles o sentimento de que a vida não vale a pena, de que o mundo está desmoronando e de que todos somos desafiados por uma existência sem sentido – ao apresentar falhas dos seres humanos ao longo de suas buscas pela vida “quase” perfeita, que deveria ser marcada por um bom emprego, pelo *status* e pela família “ideal”, representada por um casamento feliz e por filhos bonitos e saudáveis. No entanto, como observa Esslin,

Aqui, [em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*,] o paralelo com *O sonho americano*, com seu horrendo “filho-sonho”, o ideal do jovem americano torna-se claro; portanto, há elementos de sonho e de alegoria na peça (será o filho-sonho que não pode se tornar real junto a indivíduos dilacerados pela ambição e pela lascívia, algo semelhante ao próprio sonho americano?) (ESSLIN, 2018, p. 269).

Daniel Falkemback Ribeiro (2014, p. 220) também compartilha desse ponto de vista ao afirmar que “a sociedade americana, alvo de Albee, é baseada em um pensamento que, segundo os absurdistas europeus, se encontra em decadência. O absurdo seria agora o único caminho para uma nova razão”. O que podemos observar na peça acaba entrando em choque com esses ideais, sobretudo no que diz respeito à família perfeita e feliz com filhos saudáveis e bem-sucedidos, pois, além de o casal vivenciar a infertilidade no casamento, ambos deixam de amar um ao outro e, o que deveria ser um lar harmonioso, torna-se um lugar inóspito e hostil, marcado por violência física e psicológica, desprezo e infelicidade.

Além disso, Ribeiro (2014, p. 218) sugere que “o Teatro do Absurdo é assim chamado por Esslin, porque combate a racionalidade estabelecida e busca criar um novo realismo por sua desconstrução”. Nesse sentido, destacamos, novamente, a relação entre o Teatro do Absurdo e as imagens do mundo perfeito estabelecidas culturalmente, uma vez que Martha, sendo infértil, entrega-se completamente à simulação de um mundo particular idealizado, apoiando-se na construção mental – e, porque é uma simulação, também, na construção discursiva – de um filho imaginário, uma vez que é incapaz de vivenciar a dor e o sofrimento psicológico que a realidade lhe impõe.

3 Escapando do real em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*

O mundo em que vivemos está repleto de simulacros e de simulações do real, que imperceptivelmente dominam nossas vidas. Nós quase não sabemos o que a realidade “realmente” significa. Simulamos para nos sentirmos bem em um mundo que, a todo o tempo, muda e se fragmenta. Somos compelidos a compreender o universo como real, mas o que não percebemos é que ele foi construído a partir de valores simbólicos criados pelo sistema hegemônico. Em uma entrevista à Revista *Época*, em 2003, ao falar sobre a espetacularização da realidade, Baudrillard argumentou que os

[...] signos evoluíram, tomaram conta do mundo e hoje o dominam. Os sistemas de signos operam no lugar dos objetos e progridem exponencialmente em representações cada vez mais complexas. O objeto é o discurso, que promove intercâmbios virtuais incontroláveis, para além do objeto. No começo de minha carreira intelectual, nos anos 60, escrevi um

ensaio intitulado “A Economia Política dos Signos”, a indústria do espetáculo ainda engatinhava e os signos cumpriam a função simples de substituir objetos reais. Analisei o papel do valor dos signos nas trocas humanas. Atualmente, cada signo está se transformando em um objeto em si mesmo e materializando o fetiche, virou valor de uso e troca a um só tempo. Os signos estão criando novas estruturas diferenciais que ultrapassam qualquer conhecimento atual. Ainda não sabemos onde isso vai dar (BAUDRILLARD, 2003).

As imagens propagadas pelas diversas mídias, construídas para favorecer grupos de controle, transmitem aquilo que nós mesmos esperamos ser na sociedade. Nós entramos nesse jogo facilmente porque queremos pertencer, queremos ser queridos e respeitados no mundo e, por essa razão, construímos imagens que, geralmente, não representam a nossa realidade. George e, especialmente, Martha simulam um filho porque, assim como nós, entram nesse jogo, apresentam-se completamente hipnotizados pela construção cultural que veicula imagens representativas do mundo ideal (mas que, na verdade, são apenas simulações do real):

Daí a histeria característica do nosso tempo: histeria da produção e da reprodução do real. O que toda uma sociedade procura, ao continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa. É por isso que *esta produção “material” é hoje, ela própria, hiper-real*. Ela conserva todas as características do discurso da produção tradicional mas não é mais que a sua refração desmultiplicada (assim, os hiper-realistas fixam numa verossimilhança alucinante um real de onde fugiu todo o sentido e todo o *charme*, toda a profundidade e a energia da representação). Assim, em toda a parte o hiper-realismo da simulação traduz-se pela alucinante semelhança do real consigo próprio (BAUDRILLARD, 1991, p. 33-34, ênfases do autor).

Ainda que a simulação de um filho pelo casal tenha uma origem psicanalítica intensa em Martha, podemos entender que toda a situação – que na peça se constrói como uma grande metáfora do mundo em que vivemos – organiza-se não propriamente como real, mas, sim, como hiper-real. Martha simula que tem um filho lindo e perfeito para encantar Nick e Honey tanto quanto a nós – todos somos a plateia de seu show. Nem Nick e Honey, nem o público desconfia que isso não passa de uma simulação do mundo perfeito. *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* traz a simulação do casal perfeito em Nick e Honey, a simulação da família feliz de George e Martha, fazendo com que as fronteiras entre o real e o imaginário fiquem diluídas e difíceis de identificar.

Nós, como leitores / espectadores – e, até mesmo, Nick e Honey – só a identificamos porque Albee nos apresenta uma resposta ao final da peça, obrigando-nos a pensar sobre o quanto a imaginação faz parte da nossa vida “real”. Essa é a situação de confronto – aprendemos o que é imaginação (ou ilusão) quando a contrapomos com a realidade:

Trata-se sempre de provar o real pelo imaginário, provar a verdade pelo escândalo, provar a lei pela transgressão, provar o trabalho pela greve, provar o sistema pela crise e o capital pela revolução, [...]. Tudo se metamorfoseia no seu termo inverso para sobreviver na sua forma expurgada. Todos os poderes, todas as instituições falam de si próprios pela negativa [...] (BAUDRILLARD, 1991, p. 28-29).

Martha precisa de um choque de inversões para poder reconhecer que vive em uma simulação do real. Analogamente, sem percebermos, desejamos esse mundo que inventamos e no qual nos sentimos bem.

Sendo assim, em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, um dos principais temas é o da ilusão vs. realidade. Algo que se constrói a partir da crítica do autor às instituições tradicionais, ao sonho americano, que nada mais é do que a busca pela vida vivida próxima ao ideal, ou seja, desejamos a melhor educação, o melhor *status*, o melhor emprego e, também, a família “perfeita”, dentro da qual tudo se desenvolveria perfeitamente, com um casamento feliz e filhos lindos crescendo saudáveis e bem-sucedidos. Alguns traços da desconstrução deste sonho são representados por meio de alguns elementos:

[...] A insatisfação e o vazio das vidas colocadas em cena têm um vínculo bastante forte com a denúncia das dificuldades que a crença no sonho americano traz para as relações interpessoais. A não correspondência entre o concreto vivido e o sonho destrói a efetiva possibilidade de vivência. Sob o ângulo da relação homem-mulher, é ainda a problemática global da comunicação entre indivíduos reais que está a amostra [...] (CIVITA, 1977, p. xxii).

Os personagens centrais podem ser observados a partir das tradições mais importantes para os americanos, especialmente na década de 1960: família, sucesso e, no contexto do drama, também o casamento. Percebemos contrastes enormes na dinâmica dos personagens – casais aparentemente perfeitos, mas que precisam interagir sob a influência do álcool (por si só um componente que

propicia a anestesia e a confusão acerca da realidade). Seus relacionamentos estão envoltos em conflitos e discussões. A dona de casa perfeita e amorosa, na verdade, é uma mulher violenta, nem um pouco submissa e completamente descontente sobre a sua vida, enquanto seu esposo é fraco e incompetente se colocado em paralelo com os ideais do mundo viril e masculino da esfera patriarcal. Desse modo, fica evidente que há uma inversão de papéis:

[...] É possível observar, ao longo da peça, a importância dada pela personagem a sua fama e *status*, independentemente da situação de decadência em que seu casamento se encontrava, [...] representam o declínio da sociedade norte-americana: “de um início promissor com uma sociedade democrática que valoriza o individualismo e a liberdade acima de tudo para uma sociedade materialista e conformista que valoriza o ‘sucesso’ acima de tudo”. A idéia [*sic*] do “desaparecimento do amor em favor daquilo que é mais vantajoso” é um tema recorrente em todas as peças de Albee (BOCHIXIO, 2008, p. 46).

A aparência física de todos os personagens é julgada e criticada – componente discursivo que advém com recursos de comicidade de Albee. Ao longo da peça, George é duramente criticado por Martha, que o chama de fracassado por não aceitar a proposta do sogro. Para manter as aparências, também lhe é negada a possibilidade de publicar seu romance, já que seria a história sobre a vida medíocre e fracassada de George, revelando, assim, os momentos conflitantes de sua existência, e que traria uma exposição negativa para a família, como é possível ver na fala de Martha a seguir:

Estou avisada! (Para... e então, para Honey e Nick). Então, de qualquer forma, eu me casei com o FDP e eu tinha tudo planejado... ele era o homem novo, e ele seria preparado. Ele assumiria em algum momento... primeiro assumiria o Departamento de História e, então, quando papai se aposentasse, assumiria a faculdade... entendem? Era assim que deveria ser. (*Para George que estava no bar portátil, de costas para ela.*) Está bravo, amor? Hein? (*Agora de volta.*) Era assim que as coisas deveriam ser. Muito simples. E papai parecia pensar que era uma boa ideia também. Por um tempo. Até que ele viu alguns anos se passarem! (*Para George de novo.*) Mais bravo ainda? (*De volta.*) Até que ele viu alguns anos se passarem e começou a pensar que talvez não fosse uma boa ideia no fim de contas... que talvez nosso garoto não tivesse *gana*... não tivesse *gana* nele! (ALBEE, 2019, p. 69-70, ênfase do autor).

Nota-se, nesse sentido, que a crítica maior direcionada pelo autor está na construção das aparências, originárias, principalmente, a partir das tradições, isto

é, o que as pessoas devem ser, o que devem possuir, como devem se portar, ou no que se transformam para manter as aparências – suas imagens ideais – impostas pela sociedade, por meio do Sonho Americano.

A peça se estabelece a partir de elementos de crítica social e de problemas existentes na sociedade norte-americana, como o preconceito e a dificuldade de comunicação, que levam ao individualismo acirrado e ao materialismo, assim como aos valores abarcados por ela, projetados pelo Sonho Americano, tais como estrutura familiar, fama, *status*, sucesso, posição social, dinheiro, buscados a qualquer preço.

De acordo com Polydoro (2011), a hiper-realidade é um meio de caracterizar a via das interações conscientes com a "realidade". Especificamente, quando um ser consciente perde sua habilidade de distinguir a realidade da fantasia, passa a se relacionar com esta, e, posteriormente, não consegue compreender o que ela requer, de modo que acaba sendo deslocado para o mundo do hiper-real. A natureza do mundo hiper-real é caracterizada pela nossa crença nas simulações do real.

Diante disso, podemos entender que todos nós vivemos em um mundo hiper-real quando nos deparamos com a simulação construída pelo casal. Martha, especialmente, elaborou em sua mente todas as características físicas e emocionais de seu filho, além de ter criado situações que seu filho imaginário passou, lugares para onde ele foi e acontecimentos que influenciaram tanto a vida de seu filho quanto a sua própria e a de George. Enquanto George parece estar mais consciente acerca da simulação de seu filho, Martha, ao contrário, consegue entregar-se plenamente à sua imaginação e viver nela, trazendo o seu “herdeiro” para o mundo em que ela e George vivem, sem se deslocar para outra cosmovisão. A simulação articulada por Martha, como já observamos, parece tão concreta – confundindo-se com o real – que todos acreditamos que realmente existe um filho, pois, a “realidade e a racionalidade são efeitos semióticos, [e] provém de uma ilusão de profundidade e de diferença entre o signo e o referente” (POLYDORO, 2011, p. 227).

Quem Tem Medo de Virginia Woolf? trata das dificuldades que temos para nos conectar com o mundo real e com outras pessoas. Ao simular um filho, Martha mostra que seu conforto emocional está baseado naquilo que culturalmente aprendeu com a busca pelo Sonho Americano. Contudo, apesar de todos os seus esforços para continuar com a simulação, o “real” é contraposto

ao imaginário, ainda que o espectador não consiga ter uma noção clara, mais ao final da peça, sobre se Martha vai realmente aceitá-lo efetivamente em sua vida, pois Albee parece deixar o final aberto para dúvidas sobre o que exatamente poderia acontecer na vida do casal:

MARTHA Isso foi...? Você tinha que...?

GEORGE (*Pausa*) Sim.

MARTHA Eu não sei.

GEORGE Já era tempo.

MARTHA Foi isso?

GEORGE Foi. [...] (*Coloca gentilmente a mão no ombro dela; ela inclina a cabeça para trás, e ele canta para ela, muito suavemente.*)

Quem tem medo de Virginia Woolf,

Virginia Woolf,

Virginia Woolf...

MARTHA Eu... George...

GEORGE Quem tem medo de Virginia Woolf...

MARTHA Eu... George... eu... (*George meneia a cabeça, devagar. Silêncio; atores estáticos. Desce a cortina.*) (ALBEE, 2019, p. 170-171).

O que faz esta peça tão contemporânea, sessenta anos após a sua primeira performance, é que ainda simulamos várias situações de nossas próprias vidas no mundo em que vivemos. Especialmente, com o desenvolvimento progressivo dos meios virtuais, temos massivamente incorporado nossas próprias simulações em redes sociais, *blogs* e outros recursos da Internet; as simulações e não a realidade (e nem mesmo as ilusões) é que dominam nossa vida completamente e fazem-se “reais”. Essa é a situação hiper-real em que todos nós vivemos – acreditamos que a simulação é muito mais real do que a própria realidade.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, procuramos mostrar uma análise da peça *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, de acordo com a relação ilusão vs. realidade, que envolve um momento na vida dos personagens e que, analogamente, apresenta ao público que todos nós estamos imersos, de uma forma ou de outra, em nossas próprias simulações da realidade. Para que esta análise fosse possível, foi importante verificarmos tanto algumas características do Teatro do Absurdo como algumas noções acerca da hiper-realidade.

A peça apresenta um misto de realismo e características absurdistas dramáticas, ou seja, ao mesmo tempo que expõe uma situação que se relaciona efetivamente com a sociedade americana dos anos de 1960, envolta pelas expressões do Sonho Americano, Albee também lança mão de elementos do Teatro do Absurdo. Na verdade, verificamos que o Sonho Americano serve como um assunto imprescindível a ser debatido pelo Teatro do Absurdo. Nesse sentido, observamos que Albee, ao dramatizar a condição dos seres humanos no mundo moderno, apresenta-nos nossos confrontos com as verdades de nossas existências, as quais dificultam nossas interações com outros seres humanos.

As “verdades” em que os personagens acreditam dizem respeito a simulações do real. A tensão entre o real e o imaginário se desenvolve ao longo da peça até o ponto do confronto, ou seja, até o ponto em que a linha divisória entre a simulação e a realidade começa a desvanecer, ainda que haja dúvidas sobre se Martha realmente conseguiu se distanciar o suficiente para entendê-la. Ao final da peça, Martha pode estar tratando de toda a situação ainda como um luto de um filho que realmente morreu. Não fica completamente claro se ela aceita o final da simulação ou se aceita a “morte” de seu filho imaginário. O choque que o espectador toma com essa revelação mais ao final da peça indica que o confronto, de certa forma, também está direcionado a ele próprio, pois também temos as nossas próprias simulações para dar conta.

Por fim, podemos concluir que a peça estabelece, a partir de elementos de crítica social, problemas existentes na sociedade norte-americana, como o preconceito e a dificuldade de comunicação, que levam ao individualismo acirrado e ao materialismo, assim como aos valores neles compreendidos, sedimentados pelo processo cultural desenvolvido no Sonho Americano, tais como a estrutura familiar, a fama, o *status*, o sucesso, a posição social e o dinheiro, buscados a qualquer preço, em meio a esparsas oportunidades.

Albee mostra sua genialidade ao aliar as frustrações de um período marcante como foi o da década de 1960 nos Estados Unidos (e em muitos outros países). O dramaturgo critica o Sonho Americano, ao mesmo tempo que atribui a *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* algumas características do Teatro do Absurdo e intuitivamente trata da hiper-realidade que envolve a todos nós – em uma época em que teorias sobre a hiper-realidade ainda não estavam totalmente estruturadas. Ao lermos (ou assistirmos a) essa peça, somos levados a entender que, ao apegarmo-nos às simulações, na verdade, estamos fugindo de

algo presente numa realidade que não aceitamos, construindo uma realidade alternativa, que não é nem melhor e nem pior do que aquela que entendemos ser real de fato, mas que pode nos *controlar* severamente na sociedade. Dessa forma, *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* mostra-se relevante como objeto de estudo pela sua contemporaneidade, pois ainda se torna expressiva atualmente.

Referências bibliográficas

ALBEE, Edward. *Quem tem medo de Virginia Woolf?* Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo: Grua, 2019.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. A verdade oblíqua. *Revista Época*, São Paulo, 6 jun. 2003. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG58004-6060-264,00.html>. Acesso em: 12 jun. 2021.

BOCHIXIO, Lucimara Bauab. Three tall women, *de Edward Albee: autobiografia ou crítica à sociedade norte-americana?*. 2007. 70f. Dissertação (Mestrado). Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-05032008-142441/pt-br.php>. Acesso em: 13 mai. 2021.

CIVITA, Victor (Org.). Edward Albee. In: ALBEE, Edward. *Quem tem medo de Virginia Woolf?* Trad. Nice Rissone. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora e José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

POLYDORO, Felipe da Silva. Hiper-realidade versus sedução: o paradoxo do Big Brother Brasil. *Intexto*, Porto Alegre, v. 1, n. 24, p. 223-237, jan./jun., 2011. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/intexto/article/view/19826/12366>. Acesso em: 28 abr. 2021.

RAMOS, Daniela. O sonho americano de Edward Albee. *Crop: Revista da Área de Língua e Literatura de Língua Inglesa e Norte-Americana do DML/FFLCH/USP*, São Paulo, n. 1, 2001.

RIBEIRO, Daniel Falkemback. Edward Albee e o teatro do absurdo: racionalidade e realismo. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 2, n. 3, jul./dez., 2014. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol2-03/211DanielFalkemback.pdf>. Acesso em: 5 maio 2021.

STUGRIN, Michael. *Edward Albee's Who's afraid of Virginia Woolf and other works: a critical commentary*. New York: Monarch Press, 1972.