

► Uma vida, três histórias: a biografia pós-moderna em *Three Tall Women*, de Edward Albee.

Prof. Dr. Leonardo Mendes Pinto PhD UERJ

No primeiro ato da peça *Three tall women* (1994), do dramaturgo norte-americano Edward Albee, a platéia assiste às conversas de três mulheres que não são identificadas por nomes. Para o leitor da peça, elas são identificadas pelas três primeiras letras do alfabeto. As idades das personagens variam dos vinte e seis anos que tem a mulher identificada pela letra C, passando pelos cinquenta e dois anos da mulher B, para chegar aos noventa e poucos anos da mulher A. As três encontram-se no luxuoso quarto da mais velha, que jaz sobre um leito e sofre de várias enfermidades associadas à velhice. As conversas giram em torno das memórias da mulher A, além de seu cotidiano de mulher doente. A mulher de meia-idade parece ser uma dama de companhia da mulher mais velha (sendo, por isso, solícita e paciente), enquanto a mais jovem é a representante do advogado que administra os bens e recursos financeiros da moribunda. Ela representa a impaciência e a incompreensão típicas da juventude.

Ao final do primeiro ato, um espectador que assistisse à peça em um teatro notaria que os nomes das três mulheres não haviam ainda sido mencionados. As posições bem demarcadas na geografia do palco não deixariam dúvidas de quem é quem, mas mesmo assim, por que não nomear as personagens? Para o leitor da peça, a economia da marcação com as três primeiras letras do alfabeto deve ser um alerta. Afinal, quem são estas três mulheres altas?

Quando o segundo ato se inicia, o leitor ou o espectador logo nota que as três mulheres são, na verdade, uma só. Cada uma em determinada fase da vida (juventude, meia-idade e velhice), as três agora conversam como se fossem uma só pessoa, usando o pronome pessoal nós para se referir a experiências comuns, vividas algumas como passado (para as duas mulheres mais velhas), e outras como futuro a ser vivido (para a mulher mais jovem). Ao fundo do mesmo quarto, a mulher A jaz imóvel e moribunda sobre seu leito. Mas, depois de menos de cinco minutos de conversa entre as mulheres B e C, no início do segundo ato, eis que a mulher A adentra o palco pela esquerda. As duas outras mulheres não se espantam com o fato. Quem jaz sobre a cama, então, é um manequim, uma representação delas mesmas, à beira da morte. As três agora se debruçam sobre os caminhos e descaminhos da própria vida, enquanto elas mesmas caminham para a morte.

Na introdução à peça, Albee explica que o assunto de *Three tall women* é sua mãe adotiva, uma mulher que ele diz ter conhecido bem. Devido principalmente à homossexualidade do autor, as relações entre a mãe e o filho nunca foram boas. O tema aparece timidamente no texto da peça por meio de referência a certas cartas que Albee teria recebido de homens mais velhos, e à desaprovação da mãe ao estilo de vida do filho, que, por conta disso, bem cedo saiu de casa. Mesmo assim, explica Albee, a peça não pretende ser um manifesto de vingança contra sua mãe, uma mulher cujo senso de dignidade e orgulho ele aprendeu a admirar. Ao traduzir fato em ficção, o autor cria uma personagem que o fascina de um modo que sua mãe, em vida, jamais foi capaz de igualar. É portanto um panorama da vida de uma mulher, revelado através da verdade da ficção, que o espectador da peça vê se desdobrar diante de si.

Tudo isso seria comum se não fosse o grande achado cênico da peça: dividir em três uma personagem para fazer com que ela pudesse confrontar-se com ela mesma, em três momentos de sua vida, sobre as escolhas de sua própria vida. O efeito de simultaneidade da estratégia só pode ser atingido no palco. Para o leitor da peça, a identificação das personagens por meio das três primeiras letras do alfabeto é mais uma desinformação do que uma informação, porque o objetivo desta identificação é justamente desidentificar, solapar hierarquias, confundir fronteiras. As três mulheres altas são, ao mesmo tempo, três e uma só. Elas são as três narradoras da própria vida.

Uma biografia desse modo descentralizada, construída a partir de pontos de vista oscilantes, é típica do que se convencionou chamar de tempos pós-modernos (HUTCHEON, 1991, p. 88). Como explica Jorge Larrain:

O discurso pós-moderno não mais considera a razão como a base para a construção de identidades e seus outros. No contexto do pós-modernismo, não se pode mais aspirar a uma representação unificada do mundo, ou entendê-lo como uma totalidade repleta de conexões e diferenciações. O que se tem é uma conjunção de fragmentos em perpétuo deslocamento. Não existe uma história única, mas somente imagens do passado projetadas a partir de pontos de vista diferentes. É ilusório supor que existe um ponto de vista ou compreensão suprema, capaz de unificar todos os outros. Daí a ênfase do pós-modernismo em descontinuidade e fragmentação. Nem filósofos nem cientistas sociais conseguem dar um sentido global para o mundo (LARRAIN, 1995, p. 274).

Nesse contexto, para se falar de uma vida, há que se falar de pelo menos três vidas. Poderiam ser quatro, cinco ou seis, exibir os vários Mr Hydes de nossos Dr Jekylls, de modo a proliferar narrativas diversas sobre uma mesma vida, sem que nenhuma detenha a verdade final sobre a vida. Substitui-se, assim, a metáfora da profundidade do conhecimento pela metáfora da amplitude. Em *Three tall women*, as três mulheres colocam em movimento, ao mesmo tempo, uma colaboração e um confronto de narrativas e vocabulários. Elas narram várias histórias que lutam para sobreviver, várias histórias sobre elas mesmas que se tornam mais ou menos audíveis a partir da capacidade momentânea de convencimento (PHILLIPS, 1998, p. 154).

O resultado imediato da ploriferação de narrativas sobre uma vida é o desacordo. O confronto mais marcado se dá entre as mulheres A e B com a mulher C. Continuamente a mulher mais jovem rejeita as interpretações e avaliações das duas mulheres mais velhas, dizendo por fim "I'll never become you either of you" (ALBEE, 1995, p. 101), que é uma forma de rejeitar o futuro dela mesma. No limite, ela acaba por negar a existência da mulher mais velha, num gesto radical e inútil de negação da derrota e da amargura da morte.

Mas também há desacordo entre as duas mulheres mais velhas. Quando as duas contam à mais jovem sobre as futuras traições do marido delas mesmas, a mulher B julga que as mulheres traem seus maridos porque se sentem solitárias, enquanto os homens traem suas mulheres simplesmente porque são homens. A mulher A discorda: "No. We cheat because we're bored, sometimes. We cheat to get back; we cheat because we don't know any better; we cheat because we're whores. We cheat for lots of reasons. Men cheat for only one as you say, because they're men" (ALBEE, 1995, p. 83). É como se as três vozes propusessem um revisionismo insistente e sem fim; como se uma vida estivesse sendo permanentemente recontada. A uma opinião se sobrepõe outra, mais ou menos sofisticada, mas não necessariamente melhor ou mais verdadeira do que as outras. O espectador não passa a conhecer a realidade de uma vida, porque a realidade não passa da interseção de uma multiplicidade de imagens.

Da pluralidade de discursos, emerge a alteridade. No caso, aqui, os outros são ela mesma. É a mesma mulher que não se reconhece nas mulheres em que se transformaria, do mesmo modo que, no futuro, as mulheres mais velhas costumam acreditar que elas próprias pudessem ter sido tão ingênuas e impacientes. A peça é uma mirada permanente de uma personagem no espelho, para seguidamente se espantar com o que vê e não se reconhecer nas variações de uma mesma identidade, alternadamente se assustando e se apaziguando com os outros que são ela mesma. Na pós-modernidade, o sujeito é essencialmente fragmentado e descentrado em seu eu interior, internamente dividido, incapaz de unificar suas experiências de passado, presente e futuro (LARRAIN, 1995, 275).

Por isso, em *Three tall women* abole-se o tempo cronológico. Temos aqui uma espacialização do tempo (HARVEY, 1989, p. 240). O tempo não flui mais como tempo vetor, como ocorre no romance realista do século 19, partindo de um ponto que demarcaria um começo, passando pelo meio, para então chegar a algum fim. Na peça de Albee, a sincronia toma o lugar da diacronia (BAUMAN, 1998, p. 127); o passado, o presente e o futuro se transformam em espaços que co-existem numa espécie de presente em suspenso, no qual uma identidade fragmentada debate consigo mesma os possíveis significados da vida, do amor e da morte.

De fato, os tempos pós-modernos são aqueles em que a inocência se perdeu (ECO, 1984, p. 67). Na pós-modernidade perde-se a inocência do narrador do romance realista do século 19 que, com seu olhar de águia, tudo supunha conhecer e ser capaz de descrever. No modernismo o narrador em

primeira pessoa, mais humilde, substitui o narrador onisciente e arrogante do realismo. Na pós-modernidade o narrador em primeira pessoa se divide em três, num processo de radicalização das dúvidas e questionamentos próprios do modernismo. Supomos conhecer cada vez menos. Por isso, cada vez mais, como faz Albee, acrescentamos vozes e depoimentos, multiplicamos imagens e pontos de vista. Minimalizados, perdemos a capacidade de perceber onde começa e onde termina uma vida (LASCH, 1987, p. 117-147).

Como leitores ou espectadores, o realismo nos dá segurança. Ele amarra bem o que na pós-modernidade se encontra solto. Mas trata-se de uma segurança que oculta a realidade como nós a experimentamos. Para nós, afogados na ploriferação pós-moderna, o realismo parece tão ingênuo e jovial como a mulher C da peça de Albee. É justamente a inocência dela que se perde nos tempos pós-modernos. Somos todos como a mulher A, cientes do acúmulo de experiências e da estrada percorrida, dos erros e dos acertos da história, mas não necessariamente mais sábios ou inteligentes.

No conto "A conversation with my father", a escritora norte-americana Grace Paley narra a história do pedido que um dia seu pai moribundo lhe fez para que compusesse uma narrativa realista, com princípio, meio e fim: "I would like you to write a simple story just once more", he says, "the kind Maupassant wrote, or Chekov, the kind you used to write. Just recognizable people and then write down what happened to them next" (PALEY, 1994, p. 237). O conto realista pode ser entendido aqui como um antídoto contra a morte que se avizinha, como uma forma de dar ordem e sentido ao caos da vida e ao absurdo da morte. Paley não pode negar o último pedido de um homem:

I say, "Yes, why not? That's possible". I want to please him, though I don't remember writing that way. I would like to try to tell such a story, if he means the kind that begins: "There was a woman..." followed by plot, the absolute line between two points which I've always despised. Not for literary reasons, but because it takes all hope away. Everyone, real or invented, deserves the open destiny of life (PALEY, 1994, p. 237).

Mas a história que Paley conta e reconta não satisfaz a sede de realismo de seu pai. Na opinião dele faltam sempre alguns detalhes que dariam à história o encadeamento, a justeza e a segurança do realismo de que ele necessita. Paley lhe nega o consolo do realismo. Um tanto ou quanto sádica, ela permite que seu pai caminhe para a morte sem que desse lugar ele possa vislumbrar um início e um meio que dessem ordem e significado à vida que agora chega ao fim.

A principal objeção de Paley ao pedido do pai é o fato de que uma história realista, unificada por meio de uma voz narrativa superior que ordena os acontecimentos de forma linear, retira toda a esperança. Todas as pessoas, ela diz, reais ou inventadas, merecem o destino aberto da vida; merecem a chance de redirecionar suas trajetórias, começar de novo, contar a história mais uma vez. Sua recusa em dar ao pai uma narrativa com os caminhos previamente traçados revela seu entendimento de que uma história assim é impossível nos tempos pós-modernos. O narrador se recusa a apontar caminhos porque a proliferação de caminhos possíveis lhe retira a confiança da escolha. Desse modo, ele passa a compartilhar com leitores e personagens as significações possíveis de uma história polifônica, sem início, meio ou fim. Como faz Albee em *Three tall women*, trata-se de manter audível o maior número possível de vozes, evitando assim que o drama se transforme num solilóquio (PHILLIPS, 1998, p. 137).

Entretanto, até mesmo no cenário pós-moderno de ploriferação, esgarçamento e amplitude de significados, há uma certeza que paira sobre a peça de Albee e que, desse modo, lhe ordena: a certeza da morte. A certeza da morte talvez demande, como contraponto, as certezas do realismo que o pai de Paley, também à beira da morte, exige. Mas na peça de Albee as três mulheres altas caminham para a morte sem os consolos do realismo. No final, quando as três se perguntam quais teriam sido os tempos mais felizes de suas vidas, a mulher C imagina que eles ainda estão por vir, a mulher B que eles são a meia-idade (o momento em que ela vive), enquanto a mulher A fecha o segundo ato da peça com uma reflexão sobre a morte, que seria para ela o momento mais feliz de uma vida. Não pelo sentido de aniquilamento, mas pelo sentido de vida vivida, de tarefa cumprida.

A última fala da peça é proferida com hesitação e dúvida, porque a morte, ao contrário do realismo, é

uma certeza de poucos consolos: "I was talking about... what: coming to the end of it, yes. So. There it is. You asked after all. That's the happiest moment. When it's all done. When we stop. When we can stop" (ALBEE, 1995, p. 110). Existe afinal um vetor que organiza a peça e a história da vida que se conta na peça, que é o de que todas as vidas um dia chegam ao fim. Pode-se dizer, então, que a história da vida dessa mulher que se divide em três é a história do diálogo que elas têm com a idéia da morte delas mesmas. Por isso que, entre constatações provisórias e certezas precárias, mais de uma vez a mulher mais velha diz: "I'm rambling". Ela divaga, como divagam em certa medida as outras duas em outros momentos. Aos espectadores ou leitores restam, portanto, divagações, para que do acúmulo delas eles possam elaborar os significados (BAUMAN, 1998, p. 136), mesmo que provisórios e precários, de uma vida.

Referência Bibliográfica

ALBEE, Edward. Three tall women. New York: Plume Books, 1995. BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ECO, Umberto. Postscript to The name of the Rose. New York: Harcourt, 1984. HARVEY, David. The condition of postmodernity. Oxford: Blackwell, 1989. HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LARRAIN, Jorge. "Identity, the other and postmodernism". In: ZAVARZADEH, Masud (ed).

Post-Ality: marxism and postmodernism. Washignton: Maisonneuve Press, 1995. LASCH, Christopher. O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PALEY, Grace. "A conversation with my father". The collect stories. New York: Farrar Srauss Giroux, 1994.

PHILLIPS, Adam. The beast in the nursery. On curiosity and other appetites. New York: Pantheon Books, 1998.