

2.º CICLO DE ESTUDOS EM TRADUÇÃO E SERVIÇOS LINGUÍSTICOS

A Sequência Discursiva Pergunta-Resposta em *Homelife* de Edward Albee

Carolina Belo Matias

M

2021



Carolina Belo Matias

A Sequência Discursiva Pergunta-Resposta em *Homelife* de Edward Albee

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos,
orientada pela Professora Doutora Alexandra Guedes Pinto.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2021

Carolina Belo Matias

A Sequência Discursiva Pergunta-Resposta em *Homelife* de Edward Albee

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos,
orientada pela Professora Doutora Alexandra Guedes Pinto.

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

À memória do meu pai.

Sumário

Declaração de honra	4
Agradecimentos	4
Resumo	6
Abstract	7
Índice de Tabelas	8
Introdução	9
Capítulo I — Enquadramento Teórico	13
1. O teatro de Edward Albee	13
1.1 O contexto histórico	13
1.2 Albee e o Teatro do Absurdo	14
1.3 O autor e a obra	16
2. O texto dramático	20
2.1 Características do texto dramático	21
2.2 Aspetos da tradução do texto dramático	22
Capítulo II — A interação	30
1. Análise interacional: breve perspetiva histórica e diferentes correntes	31
2. Conceito de interação e as suas características linguísticas	34
3. Alguns aspetos do discurso interacional	39
3.1 Tópico discursivo	39
3.2 Marcadores conversacionais	41
3.3 A sequência discursiva pergunta-resposta	42
Capítulo III — <i>Corpus</i> e Metodologia	49
1. <i>Corpus</i> em estudo	49
2. Metodologia do estudo	52
Capítulo IV — A sequência discursiva pergunta-resposta em <i>Homelife</i> de Edward Albee	55
1. As perguntas em <i>Homelife</i> de Edward Albee	55
1.1 Quadro interacional em <i>Homelife</i> de Edward Albee	58

1.2 Tipologia de perguntas em Homelife de Edward Albee	60
1.3 Distribuição dos tipos de perguntas por personagem	68
2. Alguns contributos para a tradução das sequências pergunta-resposta em Homelife de Edward Albee	77
Considerações finais	80
Referências Bibliográficas	83
Anexos	93
Anexo I — Tipologias de Perguntas	93
Anexo II — Perguntas-Respostas por Personagem	94
Anexo III — Análise Quantitativa	103
Apêndices	104
Apêndice 1 — Edward Albee's At Home At The Zoo	104

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e autoplágio constitui um ilícito académico.

Covilhã, 29 de setembro de 2021

Carolina Belo Matias

Agradecimentos

No processo solitário que foi a escrita desta dissertação, houve vários momentos em que me senti acompanhada, a diferentes níveis, pelo que não posso deixar de agradecer a todos os que contribuíram para a sua realização.

Quero começar por agradecer à Professora Alexandra Guedes Pinto por me ter orientado neste meu percurso, por ter tido sempre uma palavra de encorajamento durante esta longa caminhada e, sobretudo, por ter acreditado em mim.

Quero também agradecer ao Jakob Holder, diretor executivo da The Edward F. ALbee Foundation, pela disponibilidade para trocar ideias e para validar intuições durante a minha investigação.

Agradeço à minha mãe que sempre me apoiou, e continua a apoiar, incondicionalmente, na realização de todos os meus projetos pessoais e académicos, e ao meu irmão que tanto me ensina e me motiva.

Agradeço também à minha madrinha pelo carinho e atenção de sempre.

Aos meus amigos Rita e Tomás agradeço o incentivo em momentos de dúvida, e às colegas e amigas Raissa e Luísa agradeço a cumplicidade transatlântica.

Por fim, agradeço ao Ricardo pela inspiração na escolha do texto, pelas longas conversas sobre o tema e pela constante compreensão das minhas ausências.

Resumo

A presente dissertação pretende identificar e analisar a sequência discursiva pergunta-resposta no texto literário do gênero dramático *Homelife* de Edward Albee.

O objetivo é verificar se o aspeto estrutural das construções interrogativas do texto em análise é um dos traços da coloquialidade que Albee procurava imprimir aos seus textos dramáticos. Para esse efeito, faremos uma breve contextualização teórica do autor e da sua obra, dedicaremos um capítulo a aspetos do funcionamento do discurso interacional e outro ao *corpus* e metodologia, seguindo-se uma análise prática, que terá como base a tipologia de análise da sequência discursiva pergunta-resposta proposta por Rodrigues (1998). Por fim, serão apontados alguns contributos para a tradução das sequências pergunta-resposta em *Homelife* de Edward Albee.

O corpo de texto do trabalho será acompanhado por exemplos recolhidos no próprio texto em análise de forma a demonstrar as conclusões retiradas a partir dos resultados obtidos.

Palavras-chave: tradução; coloquialidade; texto dramático; discurso interacional; pergunta-resposta.

Abstract

This dissertation aims to identify and analyze the discursive question-answer sequence in the literary text of the dramatic genre *Homelife* by Edward Albee.

The objective is to verify whether the structural aspects of the interrogative constructions of the text under analysis is one of the features of the colloquialism that Albee sought to give to his dramatic texts. To this end, we will make a brief theoretical contextualization of the author and his work, dedicate one chapter to aspects of the functioning of the interactional discourse, and another to the corpus and methodology, followed by a practical analysis, which will be based on the typology of the analysis of the discursive question-answer sequence proposed by Rodrigues (1998). Finally, some contributions will be made to the translation of the question-answer sequences in Edward Albee's *Homelife*.

The text will be accompanied by examples collected in the text under analysis in order to demonstrate the conclusions drawn from the obtained results.

Key-words: translation; dramatic text; interaction; interactional speech; question-answer.

Índice de Tabelas

TABELA 1: ADAPTADO DE TIPOLOGIAS DE PERGUNTAS DE RODRIGUES (1998)	61
TABELA 2: ANÁLISE QUANTITATIVA DO TIPO DE FRASES POR PERSONAGEM	69
TABELA 3: ANÁLISE QUANTITATIVA DO TIPO DE PERGUNTAS POR PERSONAGEM.....	71

Introdução

“Não há dúvida de que uma pergunta não é mais do que uma resposta a chamar-nos do futuro.”

(Cardoso, 2017: 122)

Se cada pergunta encerra em si uma resposta, com existência prévia, como se depreende da afirmação de Cardoso em epígrafe, não é difícil imaginar que esta seja a unidade dialogal mais intimamente ligada, com uma relação de interdependência que pode levantar um dilema de causalidade. Podemos questionar se, na relação entre o evento A (a causa, neste caso, a pergunta) e um segundo evento B (o efeito, neste caso, a resposta), o segundo evento é, realmente, uma consequência do primeiro e não o contrário.

É através da conversação que nos comportamos como seres sociais e a sequência discursiva pergunta-resposta está na base de qualquer diálogo. Este par adjacente é essencial em termos interacionais, podendo estar presente em todas as fases de uma interação, impulsionando o seu início e possibilitando a sua continuação, além ser uma boa forma de medir a cooperação entre os dois (ou mais) intervenientes de determinada conversa e de estabelecer os seus papéis. Isto porque, por um lado, o enunciador de uma pergunta espera uma resposta e, neste sentido, depende do seu interlocutor para dar continuidade à interação e, por outro, se esta for uma verdadeira pergunta, o locutor admite uma lacuna de conhecimento que entende que o seu interlocutor pode preencher. Kerbrat-Orecchioni (1991: 28) corrobora isto mesmo quando diz: “Por um lado, o locutor de uma pergunta mostra possuir uma posição dominante, mas, por outro, representa também uma confissão de ‘ignorância’ que só o alocutário tem o poder de desfazer. “

A nossa curiosidade pelo texto *Homelife* de Edward Albee determinou a escolha para esta investigação, escolha essa que foi instigada pelo elevado grau de coloquialidade que o texto apresenta. Esse seria um motivo válido o suficiente para se

iniciar esta pesquisa, mas há um outro, que Fonseca elenca muito bem no prefácio do seu livro *Vergílio Ferreira — A Celebração da Palavra* e que passamos a citar:

No ponto de partida, a escolha foi determinada por algo muito mais simples: são as obras de Vergílio Ferreira que mais fundamente me tocam, ou, mais simplesmente ainda, são aquelas de que *gosto mais*. Só isso. Mas se, como é sabido, o *gostar* tem razões que a razão desconhece, não será legítimo que a razão faça um esforço para tentar conhecê-las? (Fonseca, 1992: 13).

Também no nosso caso, a questão do gosto teve um papel essencial na escolha do *corpus* em análise. Na peça em causa decorre um diálogo entre marido e mulher, com o qual, acreditamos, qualquer pessoa se pode identificar. A conversa que é retratada neste texto, aparentemente banal e que acontece na casa do casal, num pacato domingo à tarde, podia ser, parece-nos, a transcrição de uma conversa real e não um texto dramático, que é um simulacro da realidade, mas que, não raras vezes (dependendo da corrente teatral e objetivo do autor), apresenta um elevado nível de artificialidade e estilização. Depois de aprofundarmos o nosso saber sobre o autor, passámos a ter conhecimento de que Edward Albee se interessava bastante sobre as questões de ritmo e de musicalidade dos seus textos. Estes seriam escritos como partituras musicais, sendo que grande parte do foco de Albee enquanto dramaturgo seria que as suas peças, pelo menos aquelas associadas a determinadas correntes teatrais da carreira do autor, atingissem um elevado grau de naturalidade.

A nossa pergunta inicial foi: Que aspetos influenciam a coloquialidade no texto *Homelife* de Edward Albee? Responder a esta pergunta foi essencial para identificar o que viria ser o principal elemento de análise para definir um escopo de estudo. Depois de identificarmos o sinal de pontuação de ponto de interrogação como um elemento relevante para o ritmo e musicalidade do texto, chegámos à segunda pergunta que motivou toda esta investigação: De que forma a sequência discursiva pergunta-resposta influencia a coloquialidade no texto *Homelife* de Edward Albee?

De seguida, deparámo-nos com a complexidade que é definir o que é uma pergunta, muitas vezes tida como sinónimo de interrogação, pelo que começámos por

distinguir estas duas noções. Parece-nos claro que esta confusão surge do facto de, naturalmente, caber à estrutura interrogativa a função de veicular perguntas. Tsui (1992: 89) corrobora isso mesmo quando diz: “Sometimes an utterance is identified as a ‘question’ because it is interrogative in form and sometimes because it expects an answer.” No entanto, o termo *interrogação* refere-se ao aspeto formal e o conceito de pergunta releva do âmbito pragmático. Kerbrat-Orecchioni (1991: 12) parece ser dessa opinião quando sublinha: “l’objet qu’il s’agit ici de définir, c’est non pas une structure formelle (la phrase interrogative), mais un acte de langage particulier (l’acte de question).” Uma segunda camada de complexidade foi a definição de tipologias de análise das perguntas, tendo-nos nós baseado na tipologia proposta por Rodrigues (1998), que aponta essa mesma dificuldade de definir o que é uma pergunta quando diz:

Esta heterogeneidade só vem provar a dificuldade que há em criar uma tipologia das perguntas dentro de um quadro teórico predefinido e delimitado, dificuldade tanto mais acrescida quanto se vai descobrindo, ainda que muito devagar, a riqueza multifacetada e difícil de sistematizar, de qualquer interação verbal (Rodrigues, 1998: 35).

Quanto à sua organização formal, o estudo apresentado estrutura-se em duas grandes secções: uma primeira de enquadramento teórico e uma segunda de análise prática.

A primeira, que inclui o capítulo I e o capítulo II, oferece uma panorâmica teórica, do autor e do texto dramático, bem como da interação e de aspetos do discurso interacional. No capítulo de enquadramento teórico, falamos sobre o teatro de Edward Albee, passando pelo contexto histórico, a relação do autor com o Teatro do Absurdo e com a sua obra. Abordamos o texto dramático, falando das suas características e aspetos da sua tradução. No capítulo dedicado à interação, fazemos uma breve perspetiva histórica da análise interacional, apontando as principais correntes, e mencionamos alguns aspetos do discurso interacional, como o tópico discursivo, os marcadores conversacionais e, por fim, a sequência discursiva pergunta-

resposta. É neste último ponto que são apresentadas as tipologias de análise que serão depois utilizadas na parte prática deste estudo.

Já a segunda secção inclui os capítulos III e IV, onde apresentamos o *corpus* e a metodologia, bem como a análise prática. O terceiro capítulo divide-se em duas partes: *corpus* em estudo e metodologia do estudo, onde se apresenta o que será tratado e como será tratado. O quarto capítulo inclui uma parte dedicada às perguntas em *Homelife* de Edward Albee, onde abordamos o quadro interacional, a tipologia de perguntas e a distribuição dos tipos de perguntas por personagem; e uma segunda parte, onde apontamos alguns contributos para a tradução destas sequências discursivas no texto em análise.

A acompanhar esta dissertação há ainda três anexos e um apêndice. O apêndice contém o texto da peça *Edward Albee's At Home At the Zoo* na íntegra, sendo que o primeiro ato, aqui em análise, se encontra com as linhas numeradas para melhor e mais fácil identificação dos exemplos citados no corpo de texto. O Anexo I é uma tabela onde se encontra sistematizada a tipologia de perguntas de Rodrigues (1998), com uma adenda de uma categoria de Kerbrat-Orecchioni (1991: 14) e outra adaptada da metodologia de análise da conversação oferecida por Marcuschi (2003). No Anexo II, encontra-se a distribuição de perguntas-respostas por personagem da peça e, no Anexo III, está incluída toda a análise quantitativa desta distribuição, ambos em formato de tabela. Alguns aspetos da análise quantitativa aparecem também no corpo de texto, com alguns destaques mais relevantes.

Por fim, apresentam-se as considerações finais e as referências bibliográficas consultadas durante o desenvolvimento do trabalho.

Capítulo I — Enquadramento Teórico

1. O teatro de Edward Albee

“It is after all an odd, peculiar, and amazing fact about human language that it allows the possibility of fiction at all.” (Searle, 1979: 66)

1.1 O contexto histórico

Foi no período pós-Segunda Guerra Mundial que se produziram as obras dramáticas americanas mais significativas. Segundo Brenda Murphy (2017), foi nesta época que o chamado “estilo americano” foi mais influente, com autores como Tennessee Williams, Arthur Miller e Eugene O’Neill, caracterizados por uma mistura híbrida de técnicas realistas e modernistas. A autora afirma ainda que tal só foi possível devido ao contexto teatral específico que o antecedeu, em que o teatro nativo era quase inexistente, tanto pelas raízes puritanas do nordeste americano, onde a maioria das cidades se encontrava, como pelo facto de ser mais fácil apropriar-se de peças inglesas sem a devida autorização relativamente a produzir originais (Murphy, 2017).

Entretanto, nos anos 50, começa a desenvolver-se na Europa um novo tipo de texto dramático. Autores como Eugene Ionesco, Samuel Beckett e Jean Genet, partilhavam características que os diferenciavam da estética realista e naturalista dominante nos dois lados do Atlântico na primeira metade do século XX. Martin Esslin, crítico de teatro e académico, nomeou esta corrente de “Teatro do Absurdo”, tendo-a descrito no seu livro, com o mesmo nome, editado em 1961. Segundo Esslin (1961), as peças de autores como os anteriormente nomeados transformaram radicalmente elementos dramáticos essenciais tais como enredo, personagens e diálogos. De facto, o autor chama a atenção para os aspetos que diferenciam esta nova forma de escrever para teatro: “The plays we are concerned with here pursue ends quite different from

those of the conventional play and therefore use quite different methods” (Esslin, 1961: 18).

1.2 Albee e o Teatro do Absurdo

Edward Albee surge no contexto teatral americano no fim dos anos 50 com um conjunto de peças que explicitavam as agonias e as decepções daquela década e a transição dos calmos anos de Eisenhower para os turbulentos anos 60 (Srinivasan, 2007). No livro dedicado a vários autores do século XX, como Samuel Beckett, Harold Pinter e Henrik Ibsen, Srinivasan afirma que Albee mudou o panorama do teatro americano: “Albee's plays, with their intensity, their grappling with modern themes, and their experiments in form, startled critics and audiences alike while changing the landscape of American drama” (Srinivasan, 2007: 83). Apesar de ter sido inicialmente categorizada como uma obra do Teatro do Absurdo, a produção de Edward Albee, com um total de mais de 30 peças (entre originais e adaptações), compõe-se de textos muito diferentes entre si, sendo que muitos deles divergem da fórmula absurdista.

É importante referir que o tipo de Teatro do Absurdo que se desenvolveu na Europa (que brota de uma profunda decepção, do esvaziar do significado e propósito da vida) nunca se enraizou na América do pós-guerra. Bigsby aponta algumas razões pelas quais a América era inadequada para esse tipo de absurdismo. Segundo ele, tal deveu-se a fatores como, a formação dos atores ser baseada no método de Stanislavski, que exige veracidade psicológica; a tradição teatral estar em desacordo com a negação do absurdo do conflito social; e o absurdo estar em conflito radical com os mitos americanos básicos, relacionados com o próprio ser integral e a inevitabilidade do progresso (Bigsby, 2001: 267-269).

Ainda assim, no início dos anos 90, as opiniões entre os críticos de Albee dividiam-se sobre se as suas peças deveriam ou não ser classificadas como pertencendo ao Teatro do Absurdo, e, até aos nossos dias, é possível encontrar académicos ou críticos dramáticos que leem ou analisam o seu trabalho mais recente à

luz do absurdismo. Num texto escrito pelo próprio Albee, como resposta à denominação criada por Esslin, este afirma: “I don’t like labels” (Albee, 1962). No entanto, e como afirma Konkle no seu ensaio que integra a compilação *Edward Albee and Absurdism*¹, nós somos uma espécie que rotula e faz parte da nossa natureza examinar, classificar, e dar sentido às coisas: “we are a label-making species, it is our nature to classify, to anatomize, to “make make sense out of things” (Konkle, 2017: 112). Talvez por essa razão, o rótulo de Teatro do Absurdo não tenha sido o único atribuído a Albee. Bennett, na sua introdução de editor intitulada *Albee-ism(s)* do livro anteriormente mencionado, define Albee como: “a decidedly humanistic playwright” (Bennet, 2017: 2) No seu ensaio, nesse mesmo livro, Konkle prossegue, afirmando o seguinte:

In the nearly sixty years since Albee’s debut on the world stage, and since Esslin described Albee’s early one-act plays as the preeminent, though initial, American example of the theatre of the absurd, another movement, school, or aesthetic classification has come to the fore of western practice and criticism: postmodernism (Konkle, 2017: 112).

Segundo o autor, Albee inserir-se-ia nessa classificação. Houve ainda quem associasse a sua escrita ao Teatro Realista, ao que Albee respondia dizendo: “There’s no such thing as realism in theatre. There are degrees of stylization. Therefore, I’ve never written realism” (Albee, 2013: 13).

A longa carreira de Edward Albee, tendo escrito o primeiro texto em 1958 e o último em 2007, apesar de pontuada por grandes êxitos apresentados na Broadway e na off-Broadway (onde, aliás, o autor achava que as suas peças pertenciam), não foi uma carreira constante. Citando a introdução do Livrinho de Teatro, edição conjunta de Artistas Unidos e Livros Cotovia, que contém a tradução para português de três das peças de Albee, inclusive aquela que estará aqui em análise:

¹ Este é o volume inaugural de uma série de livros intitulada *New Perspectives in Edward Albee Studies*, editado por Bennett, com artigos de vários académicos que analisam a afiliação de Albee com Esslin — livro de 2017, o que valida a pertinência e atualidade da discussão.

Se as suas primeiras peças, escritas nos finais dos anos 50, refletem uma americanização do Teatro do Absurdo e conquistaram, sobretudo na Europa, uma grande curiosidade intelectual, o triunfo de *Quem Tem Medo de Virginia Wolf?* (1962) viria a transformá-lo num dos autores mais representados da segunda metade do século XX (Artistas Unidos, 2015: 1).

Sobre o facto de existirem linhas claras de influência dramática que remontam a Samuel Beckett e Harold Pinter, numa entrevista em 1999, Albee afirma: “We’re all [Albee and Pinter] Beckett’s children. Harold [Pinter] is probably more noticeably influenced by Beckett than I am... I might be an adopted child” (Mann, 2005: 150).

1.3 O autor e a obra

A questão da adoção, utilizada na citação acima com alguma ironia, era real na vida de Albee. Edward Harvey, nome que lhe foi dado à nascença, foi adotado às duas semanas e rebatizado como Edward Franklin Albee III. Os Albees eram uma família abastada, donos de vários teatros, o que o expôs desde cedo a essa área artística. A relação de Albee com os pais adotivos, segundo ele, foi sempre de algum desconforto, em que nenhuma das partes sabia como se comportar: “I don’t think they knew how to be parents. I probably didn’t know how to be a son, either” (Albee, 2005²). O autor acabou por sair de casa quando completou 18 anos. Albee começou por dedicar-se a outras áreas da escrita que não a escrita dramática, mas, segundo ele, sempre sem sucesso. Quando escreveu, *The Zoo Story*, o seu primeiro texto para teatro, foi diferente. Descobriu que era um dramaturgo.

But I learned something far more important — that I had been a playwright all of my life, and I hadn’t known it because I hadn’t been writing plays. It was a kind of an awareness not only of what I was but who I was (Mayo, 1987³).

² Esta citação foi retirada de um artigo online, não sendo possível atribuir páginas.

³ Esta citação foi retirada de um artigo online, não sendo possível atribuir páginas.

Albee acreditava que toda a arte deve ser útil e, no caso das suas peças, corretiva. O autor acreditava que o trabalho do escritor era posicionar-se como um espelho perante a sociedade e chegou a afirmar que atribuir à arte uma função meramente decorativa era um desperdício: “If it is merely decorative, it is a waste of time” (Lunden, 2016⁴). A este propósito, o autor acrescentava o seguinte: “if you are going to spend a couple of hours of your life listening to string quartets or being at plays or going to a museum and looking at paintings, something should happen to you. You should be changed” (ibidem).

Ainda antes de se dedicar à escrita, Edward Albee começou por querer ser compositor. O autor referiu repetidas vezes em entrevistas que, quando descobriu Bach, em criança, percebeu que aquele era o caminho e que a composição musical era uma das artes mais complexas. Apesar de não se ter desenvolvido nessa área e de não se ter tornado compositor, Albee sempre deu grande importância à música e dizia ter aprendido muito com a música clássica. De tal forma que, a esse respeito, afirmava o seguinte: “Sometimes when I am writing a scene from a play I think I am writing a string quartet” (Goldberg, 2010⁵). Sobre a forma como alguém encenaria as suas peças, o autor acreditava que estas continham ingredientes como ritmo, pontuação, entre outros que facilitariam esta passagem para o palco: “you could conduct it because the rhythms and the punctuation and everything that is used is exactly the way a composer does it. Note duration, note intensity... A play is a heard experience” (ibidem). Albee era conhecido por ser bastante exigente no que diz respeito à encenação das suas peças, desde a escolha dos atores, à cor da tinta das paredes no cenário, mas, para ele, o ponto fulcral era a musicalidade. Os textos de Albee estão repletos de sinalização para a forma como o intérprete deve dizer o texto. Além da pontuação, que usa da mesma forma que um compositor para ditar os ritmos (a duração e intensidade das notas, ou, neste caso, das palavras), existem também

⁴ Esta citação foi retirada de um artigo online, não sendo possível atribuir páginas.

⁵ Esta citação foi retirada de um artigo online, não sendo possível atribuir páginas.

didascálias que indicam ao ator a intenção das deixas. A atriz Marian Seldes, que interpretou a Personagem B na sua peça *Três Mulheres Altas* (1994), apreciava a linguagem precisa e gramaticalmente expressiva de Albee e afirmou sobre a sua escrita:

I feel it's like a piece of music, a musical score. I think Edward's punctuation — the ellipses, the number of periods, of dots after a line — if you allow it to go into you, as you would if you were going to sing, you would follow what he suggests (Lunden, 2016⁶).

A linguagem em geral e, em particular, a precisão na escolha de palavras eram outros aspetos muito prezados por Albee, sendo que o autor fazia questão de que os seus textos fossem ditos com as exatas palavras que ele escrevera, não permitindo aos atores qualquer desvio ou improvisação. Bennett, na mesma introdução de editor anteriormente mencionada, aponta também para a importância da linguagem e afirma, a este propósito, o seguinte: “part of the journey for Albee and his characters is the exploration of language and how the precision of language is vital for understanding our reality” (Bennet, 2017: 4). Apesar de não gostar de responder diretamente, quando lhe perguntavam sobre o que eram as suas peças, numa entrevista com Jeff Lunden, o autor acabou por dizer o seguinte acerca das mesmas: “If anybody wants me to say it, in one sentence, what my plays are about: They're about the nature of identity. Who we are, how we permit ourselves to be viewed, how we permit ourselves to view ourselves, how we practice identity or lack of identity” (Lunden, 2016⁷). Nesse sentido, a forma como as suas personagens se expressam verbalmente é, claramente, uma das formas de expressarem a sua identidade.

O material de origem para as suas personagens, segundo o autor, era sempre de pessoas que conhecia, e não pessoas que desconhecia, mas acrescentava também que cada personagem era uma extensão da personalidade do próprio autor. Estas eram objeto de uma longa maturação que acontecia, numa fase inicial, na mente do

⁶ Esta citação foi retirada de um artigo online, não sendo possível atribuir páginas.

⁷ Esta citação foi retirada de um artigo online, não sendo possível atribuir páginas.

autor antes de passarem para o papel. Nessa fase inicial, Albee aprendia tudo o que podia sobre as personagens porque queria que fossem elas a escrever a peça. Acerca deste processo de criação das personagens, o autor afirmou o seguinte: “I listen to my characters very carefully, so I will know who they are, what they want to say, and how they want to say it. ” (Crespy e Konkle, 2013: 11). Segundo o autor, assim seria mais interessante, não usando as personagens para desenvolver determinado enredo. Na sua conversa com Crespy e Konkle, Albee reiterou a importância e autenticidade das suas personagens: “These are real people, these characters I invent. They are real. They have their own lives. (...) I don’t write characters, I write real people — important distinction”(ibidem: 15).

Nos seus 49 anos de carreira, Edward Albee escreveu 31 peças de teatro, tendo escrito a primeira em 1958, *The Zoo Story*, e, a última, em 2007, *Me, Myself & I*. O texto em análise nesta dissertação é uma prequela da sua primeira peça *The Zoo Story*, escrita 46 anos depois da original. Com efeito, em 2004, Albee escreveu um primeiro ato para a sua primeira peça, *The Zoo Story*, a que deu o nome de *Homelife*, chamando ao conjunto das duas peças *Edward Albee’s At Home At the Zoo*. O formato *Edward Albee’s* seguido pelo título da peça foi adotado pelo autor a determinada altura da sua carreira não por uma questão de egotismo, como explicou o próprio Albee na entrevista com Crespy e Konkle, em 2013. O autor afirmou, a este respeito, que era importante informar o público sobre o autor das obras a que este estava exposto: “It has to do with the fact that I think people should know who writes the play they’re seeing, who has written the string quartet they’re listening to, who has painted the painting they’re looking at” (ibidem: 16). Assim, segundo o autor, este constituiria um gesto responsável, não egoico, mas, sim, comunicativo. Relativamente à peça *Homelife*, na secção da análise prática desta dissertação, falaremos dela com mais detalhe, a saber no Capítulo III, intitulado *Corpus e Metodologia*.

2. O texto dramático

“Theatre texts cannot be considered as identical to texts written to be read because the process of writing involves a consideration of the performance dimension.”

(Bassnett, 1991: 110-1)

“Drama”, do grego *dran* (δράν), significa “ação” ou “atuar”. Este termo foi utilizado por Aristóteles na sua obra *Poética*, onde classifica as diferentes formas de poesia, de acordo com elementos básicos da sua composição, para descrever obras que imitam “os homens em ação” (Aristóteles, 2008: 41)⁸ diante de um público, num *theatron*. Segundo Aristóteles, “parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações.” (ibidem: 42)

O termo literatura dramática, dentro do qual se incluem os textos dramáticos, sugere uma contradição, pois literatura refere-se ao uso estético da palavra escrita e drama refere-se à atuação. Styan salienta, a este respeito, a contradição inerente ao texto dramático: “Most of the problems, and much of the interest in the study of dramatic literature stem from this contradiction” (Styan, 1998: 1) O autor admite ainda o seguinte: “Even though a play may be appreciated solely for its qualities as writing, greater rewards probably accrue to those who remain alert to the volatility of the play as a whole” (ibidem). Esta é uma questão que voltará a ser debatida mais adiante quando focarmos a atenção nos aspetos da tradução deste tipo de texto.

⁸ A obra consultada é uma tradução do texto grego para o português europeu realizada por Ana Maria Valente, com edição da Fundação Calouste Gulbenkian e a partir da obra de R. Kassel, *Aristotelis de Arte Poetica Liber* (Oxford 1965, reimpr. 1968).

2.1 Características do texto dramático

Pertencendo aos três grandes modos literários — o lírico, o narrativo e o dramático — o texto dramático, criado pelo dramaturgo, tem como finalidade ser representado. É essa condição prévia associada ao processo de escrita, que, segundo Bassnett (1991), torna estes textos fundamentalmente distintos de outros géneros literários, conforme se verifica na citação em epígrafe neste capítulo. Podendo ser escrito em prosa ou em verso, uma das características paradigmáticas do género é que as falas das personagens são introduzidas pelo discurso direto. A ação situa-se num espaço e num tempo e é apresentada pelas personagens nos seus enunciados. Além destes elementos, há ainda elementos paralinguísticos fornecidos nas denominadas indicações cénicas ou didascálias. O texto dramático é constituído, assim, por um texto principal, composto pelas falas ou réplicas das personagens que aparecem em discurso direto a seguir ao nome de quem as diz, e pelo texto secundário, composto pelas indicações cénicas ou didascálias, que se destinam ao leitor, encenador e atores. Apresenta ainda dois tipos de estrutura: a estrutura externa, que se divide em atos (grandes divisões do texto dramático que correspondem a um espaço — muda o ato, muda o cenário) e em cenas (quando há entrada ou saída de personagens); e a estrutura interna, que se divide em exposição (apresentação das personagens e dos antecedentes da ação), conflito (conjunto de peripécias que fazem a ação progredir) e desenlace (desfecho da ação dramática). Esta é a composição prototípica do texto dramático.

A história do texto dramático não é a história do teatro. Sabemos que a prática teatral não se restringe ao teatro com base no texto, apesar de pouco se saber sobre a vasta atividade de teatro que tem por base o trabalho do ator, presente em muitas sociedades. Assim, a história do teatro escrito (e da sua tradução) limita-se à sobrevivência do seu registo material. Posto isto, a primeira tragédia grega registada por muitos autores data de 472 AC e as primeiras traduções de texto dramático de que temos conhecimento são as traduções romanas de teatro grego (Bassnett, 2002). Aaltonen afirma que as produções apresentadas aos romanos de tragédias e comédias gregas foram o primeiro esforço de transferir um grande corpo de texto dramático de

uma língua para a outra (Aaltonen, 2010). Bassnett também reconhece a invenção da tradução dramática como sendo de origem romana e reitera que as traduções dos textos dramáticos gregos para o latim podem ser consideradas os primeiros trabalhos de tradução. Diz a autora: “The Romans perceived themselves as a continuation of their Greek models and Roman literary critics discussed Greek texts without seeing the language of those texts as being in any way an inhibiting factor” (Bassnett, 2002: 51). Esta forma de perceber a cultura romana abre muitas portas quanto à importância da tradução na construção da sua literatura e da sua identidade.

2.2 Aspectos da tradução do texto dramático

Os estudos na área da tradução surgiram na segunda metade do século XX, quase 20 séculos depois da *Poética* de Aristóteles, que é considerado um tratado sobre a teoria da literatura. No que diz respeito a estudos na área da tradução de textos dramáticos especificamente, estes são escassos até aos nossos dias. Conforme afirma Bassnett: “In the history of translation studies, less has been written on problems of translating theatre texts than on translating any other text type” (Bassnett, 1991: 99) Zuber, na introdução do seu livro *The Languages of Theatre – Problems in the Translation and Transposition of Drama*, escrito em 1980, categoriza os estudos da tradução de teatro como uma “nova disciplina”. Bassnett reitera ainda o seguinte: “Whilst it seems that the bulk of genre-focused translation study involves the specific problem of translating poetry, it is also quite clear that theatre is one of the most neglected areas” (Bassnett, 2002: 123) No entanto, no seu artigo *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, Bassnett argumentou que a história de tais traduções pode ser encontrada na história da tradução de poesia: “The history of such translations [classical Greek and Roman] is to be found in the history of the translation of poetry, for the principal area of debate lay in the creation of suitable verse forms in the target language” (Bassnett, 1991: 106). No mesmo artigo, salientou ainda o seguinte: “The history of Shakespeare translation until recent times lies within the history of verse translation, not of theatre translation, which is not to say that many of those translations have not been (and sometimes still are) performed” (ibidem: 106).

A ausência de estudos teóricos sobre o tema é comumente associada à dificuldade que a natureza do texto teatral implica — dificuldade essa que, segundo Bassnett (1991), existe na relação dialética com a performance desse mesmo texto e que é, portanto, frequentemente lido como algo ‘incompleto’ ou ‘parcialmente realizado’. Ainda assim, e no que se refere à tradução dos textos descritos acima, a autora diz: “If we consider the vast amount of critical commentary on this mode of translation, the question of the performability of the text is simply not there” (ibidem: 106). Segundo ela, os principais critérios para os tradutores eram o poder da forma do verso e o estatuto do texto escrito. Como outra possível razão para a falta de estudo na área da tradução para teatro está o facto de que estas traduções têm um tempo de vida mais curto do que as de qualquer outro tipo de texto. Segundo Bassnett (2011), uma vez que uma peça é essencialmente uma transcrição a ser dita, é um facto mais ou menos estabelecido que as peças de teatro devem ser traduzidas em intervalos regulares. Argumenta a autora: “It is an interesting fact that play translations date more quickly than other forms of translation, and this must be linked to the immediacy of the spoken language employed by the translator and, in some cases, to the ephemeral quality of the references” (Bassnett, 2011: 25). Outros autores falam sobre a relação entre o texto dramático e o contexto em que as peças foram escritas, bem como entre as suas respetivas traduções e o seu tempo. É o caso de Aaltonen, que corrobora essa ideia quando diz:

Plays are a site for self-study, gaining information and deepening our knowledge of ourselves and the others who inhabit our world. They open up windows to societies and cultures, helping us to make sense of complex realities. Their coming into being is always tied to a particular socio-cultural context. Their translations have the same tie. Once a play is translated/performed, new interpretations become inevitable. (Aaltonen, 2010: 105).

Ainda sobre a tradução do texto dramático, Gostand (1980) afirma que há vários processos de tradução nesta expressão artística, se entendermos este termo num sentido lato que não se limite à tradução interlinguística. Segundo a autora:

Drama, as an art-form, is a constant process of translation: from original concept to script (when there is one), to producer/director's interpretation, to contribution by designer and actor/actress, to visual and/or aural images to audience response... these are only the most obvious stages (no pun intended) in the process. At every stage there may be a number of subsidiary processes of translation at work (Gostand, 1980: 1).

Já Pavis, declara que a tradução para cena vai para além da tradução interlinguística do texto dramático. O teórico afirma que a verdadeira tradução acontece em tudo o que é colocado no palco, como um todo: “a real *translation* takes place on the level of the *mise en scène* as a whole” (Pavis, 1989: 41). Apesar desses outros processos de “tradução” que acontecem, simultaneamente ou em contiguidade, durante a criação teatral, conforme descrito por Gostand e Pavis, focar-nos-emos, neste trabalho, no sentido denotativo do termo, enquanto transposição de um determinado texto de uma língua para uma outra língua. Poderíamos até fazer uma distinção em termos de nomenclatura, conforme sugere Link (1980), e utilizar o termo tradução somente para a comunicação verbal e, para as questões que envolvem a transposição do texto para uma produção teatral, utilizar o termo adaptação. O autor fala também sobre as semelhanças e dissemelhanças entre a tradução literária e de texto dramático. Afirma Link: “Translation of narrative fiction and that of dramatic fiction have many problems in common. Their main difference is due to the different communication systems they use” (Link, 1980: 24). O autor explica que, na ficção em prosa, uma história é comunicada por um narrador que age como testemunha imaginária de algo que aconteceu e o descreve para o leitor. Já no caso da ficção dramática, essa testemunha, o leitor e/ou espectador são uma e a mesma pessoa. Diz Link que, no caso do texto dramático, mesmo como leitor é-se testemunha direta de uma ação sem a mediação de um narrador (ibidem). Enquanto na ficção narrativa o narrador estabelece o contexto e, possivelmente, algum tipo de interpretação da ação, na ficção dramática estes elementos são estabelecidos pelo próprio leitor e/ou pela produção teatral que, apesar de limitar a imaginação do espectador, lhe dá informação

equivalente àquela que o narrador daria, apresentando-a como acessória à ação que se está a testemunhar. Assim, estar presente na ação como testemunha imediata dá a impressão de participação nos mesmos sistemas de comunicação ou contemporaneidade linguística.

Because of this particular kind of communication, the relation between the language used by the characters on the stage (or even in the printed text) and that of the audience (or the reader) is different from that used by the narrator and his readers (Link, 1980: 25).

As traduções para teatro podem ter diferentes formas. O mais frequente de acontecer é a peça ser traduzida na totalidade e ocupar o lugar do texto de origem na produção teatral. Em algumas ocasiões, tais como festivais de teatro ou apresentações especiais, poderão ser utilizadas legendas que aparecem em palco em simultâneo com o texto de origem (falado) como um dos elementos da produção. Há ainda outras formas como um resumo do espetáculo que é entregue antes de este começar, não havendo mais tradução durante o resto do espetáculo; interpretação simultânea; um tradutor integrado na atuação como intérprete; tradução experimental e outras formas de substituição do texto de origem (Griesel, 2005: 2).

Quanto aos tipos de tradução do texto dramático em termos históricos, segundo Bassnett (1991), têm existido dois modos principais desde o século XVII. Um é a tradução de clássicos gregos e romanos à qual se juntaram, a partir do final do século XVIII, os textos isabelinos. Bassnett afirma que esta forma de tradução entendia o texto dramático como um texto poético a ser traduzido como texto literário: “this form of translation perceived the playtext as essentially a poetic text, as a unit to be read on the page and translated as a literary text” (Bassnett, 1991: 105). Ao mesmo tempo, indica a autora, o teatro teve uma forte expansão no norte da Europa particularmente, o que levou a uma rotatividade ativa de traduções rápidas que poderiam ser adaptadas para a cena nos novos teatros por companhias emergentes. Neste contexto, os textos eram tudo menos sagrados e alteravam-se de acordo com necessidades

básicas como as expectativas do público, o tamanho da companhia, o repertório de intérpretes, limitações de tempo e espaço, etc. Assim, Bassnett defende que o que se pode deduzir destes dois modos de tradução muito diferentes, mas contemporâneos, é que as traduções para a cena tendiam a afastar-se das noções de fidelidade ao texto de partida e as traduções poéticas suscitaram uma série de debates sobre a natureza da fidelidade da forma do verso. A autora questiona se a performabilidade alguma vez configurou um elemento intrínseco em qualquer um desses modos. No primeiro modo descrito, de (chamemos-lhes, de acordo com os autores) “traduções poéticas”, como já foi mencionado acima, a noção de performabilidade era inexistente. Quanto ao segundo modo, ao qual poderíamos chamar “traduções para cena”, Bassnett conclui o seguinte: “Certainly in the commercial theatre, performability, had the term existed at all in previous ages, would have been defined in terms of basic, practical necessity and nothing more” (ibidem: 106).

Performabilidade, traduzido do inglês *performability*, é um neologismo, criado em meados dos anos 80 por semioticistas de teatro, que entendiam que o texto dramático era condicionado pela noção de performabilidade: “the dramatic text (written text) is radically conditioned by its performability (mise en scène)” (Nikolarea, 2018⁹). Segundo Nikolarea, nos anos 90, os teóricos da tradução teatral estavam entre dois extremos: a performabilidade (mise-en-scène, defendida por Pavis) e a legibilidade (texto escrito, defendida por Bassnett). A autora descreve como Pavis, no seu artigo *Problems Of Translation For The Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre*, aborda a questão da mise en scène de tal forma que a performance em palco tem precedência sobre o texto linguístico. Para Pavis (1989), é a economia do texto dramático e da sua tradução para o palco que permite ao ator suplementar o texto com meios extralinguísticos (gestos, cinésica, etc.) e paralinguísticos (entoação, tom, etc.), que garantem a troca entre palavra e corpo. Já Bassnett (1991), questiona o próprio conceito e, segundo a autora, na prática, isto resume-se a uma decisão inteiramente *ad hoc* do que constitui um texto dizível para os intérpretes, não havendo uma base teórica sólida para afirmar que a performabilidade exista ou que

⁹ Esta citação foi retirada de um artigo online, não sendo possível atribuir páginas.

possa existir.

The term 'performability' is also frequently used to describe the indescribable, the supposedly existent concealed gestic text within the written. (...) It has never been clearly defined, and indeed does not exist in most languages other than English. Attempts to define the 'performability' inherent in a text never go further than generalized discussion about the need for fluent speech rhythms in the target text (Bassnett, 1991: 102).

Uma das razões que Bassnett (1991) aponta para o aparecimento da ideia de performabilidade é o facto de o poder do texto dramático ter mudado completamente no século XIX, alterando-se os métodos de preparação dos atores e, de acordo com isso, o seu status. A autora afirma que a figura central a emergir neste novo conceito de teatro é o diretor, mais um elo na cadeia que separa o processo de escrita da atuação e formula a seguinte conjectura: "Bound in this servile relationship, one avenue of escape for translators was to invent the idea of 'performability' as an excuse to exercise greater liberties with the text than convention allowed" (ibidem: 105). Bassnett (1991) acrescenta ainda que o problema da transposição do verbal para o físico, ainda é um dos principais problemas associados à arte dramática, é um dos que terá de ser resolvido pelo encenador e pelos atores. Segundo ela, os principais problemas enfrentados pelo tradutor de texto de teatro envolvem um estreito envolvimento com o texto na página e a necessidade de encontrar soluções para uma série de problemas que são principalmente linguísticos, tais como os que se elencam a seguir: "differences in register involving age, gender, social position, etc., deictic units, consistency in monologues and many more" (ibidem: 111). Na epígrafe deste capítulo, citámos Bassnett quando esta autora dizia que os textos de teatro não podem ser considerados idênticos aos textos que têm como finalidade a leitura, porque o processo de escrita envolve uma consideração da dimensão performativa, mas omitimos a continuação da frase da autora que diz: "but neither can an abstract notion of performance be but before textual considerations" (ibidem).

À parte da performabilidade, outra estratégia utilizada na tradução de textos dramáticos é a “aculturação” (Aaltonen, 2000). Aaltonen serve-se dos conceitos de *rewriting* (reescrita) e *patronage* (mecenato), de Lefevere, adaptando-os para o contexto teatral (Lefevere, 1992: 14). O evento teatral é criado a partir da reescrita do texto dramático, adequando-o aos requisitos do encenador e/ou dos atores. Quando se fala em reescrita, depreende-se necessariamente algum grau de manipulação. A noção de mecenato, tal como introduzida por Lefevere, tem que ver com a forma como os textos são cuidadosamente escolhidos para serem encenados. Essa escolha é feita em relação à ideologia dominante, aos lucros económicos e ao estatuto de determinado grupo social ou intelectual. Quando os tradutores, ou outros profissionais que se dediquem à reescrita do texto, adaptam os textos estrangeiros às convenções do sistema de chegada, a manipulação do original é mais visível na tradução para cena do que em qualquer outro lugar. Aaltonen denominou estas estratégias de *acculturation* (aculturação) e *naturalisation* (naturalização) e define-as como formas de reescrever os elementos estranhos do texto de partida: “In the theatre, acculturation and naturalisation are ways of rewriting the foreign elements of the source text from within the target culture” (Aaltonen, 2000: 56). Se o texto de teatro é visto como um dos elementos que constitui o evento teatral, é impossível evitar um certo grau de aculturação na tradução, mas diferentes teóricos de tradução têm diferentes abordagens da ideia de manipulação das peças originais para o evento teatral. Heylen, por exemplo, vê a aculturação em termos de graus e propõe uma “escala de aculturação” descendente (Heylen, 1993: 23). Assim sendo, a autora opõe textos estrangeirados, nos quais os elementos estrangeiros do texto de partida permanecem inalterados, a textos completamente aculturados, nos quais os elementos estrangeiros que são intransponíveis para a cultura e língua de chegada foram e “domesticados”, recorrendo à terminologia de Venutti, para servir a expectativa do público e condicionantes do sistema teatral de chegada (ibidem).

Venutti (1995), na sua definição de tradução, defende que forçar determinado texto a uma outra língua é um ato de violência. Diz o autor: “Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that

will be intelligible to the target language reader” (Venutti, 1995: 18). Ele sugere que a tradução tem o poder de construir representações de culturas estrangeiras e estabelecer cânones para interpretação dessas culturas. Assim, Venutti (1995: 305-6) apela à visibilidade do tradutor e à preservação do que é estrangeiro, promovendo a estratégia de estrangeirização (que o autor chamava também de resistência), opondo-se à domesticação, na tradução. A tradução é então um ato de transformação e de interpretação, simultaneamente. Ademais, a tradução do texto dramático é um ato de dupla transformação cultural: a do texto literário e a do texto performativo (ou para cena), ao mesmo tempo. Gounaridou (2001), no seu artigo intitulado *The Visibility of Theatre Translation*, no qual cita Venutti repetidas vezes, afirma: “Translating a theatrical text involves an awareness of multiple codes: how to bring out different levels of cultural meaning, how to re-construct the identities of the characters, how to underline conflict, achieve emotional intensity, motivate the dramatic action” (Gounaridou, 2001: 1) A autora escolhe a palavra “código” para definir o trabalho de tradutor de teatro quanto à caracterização das personagens, aos ritmos/intensidade da cena e aos significados culturais e emocionais que terão de ser transpostos do texto de partida para o texto de chegada.

Numa nota conclusiva deste breve capítulo em que refletimos sobre algumas das especificidades do texto dramático e da sua tradução, voltamos a Bassnett que, conforme citado acima, aponta como principais dificuldades para o tradutor de teatro, problemas linguísticos referentes às características das personagens, que se refletem na forma como estas se expressam verbalmente, e outras questões textuais prototípicas deste tipo de texto (Bassnett, 1991: 111). Tal como Gounaridou, a autora dá ênfase ao facto de que o texto dialogal é caracterizado por ritmos, padrões de entoação, tom e volume. A respeito desses aspetos, Bassnett afirma: “all elements that may not be immediately apparent from a straightforward reading of the written text in isolation” (Bassnett, 2002: 125). Ainda a este respeito, Bassnett cita Robert Corrigan que, num raro artigo sobre traduzir para atores, diz: “the translator must *hear* the voice that speaks and take into account the ‘gesture’ of the language, the cadence rhythm and pauses that occur when the written text is spoken” (ibidem).

Estas são noções que Albee descreve quando se refere aos seus textos, conforme foi explicitado no tópico anterior, “O Teatro de Edward Albee”, e serão importantes no caso específico da análise desenvolvida na parte prática deste trabalho. Ademais, certos elementos que Bassnett questiona poderem ser percebidos imediatamente numa leitura do texto (ritmo, entoação, tom e volume) encontram-se descritos nas didascálias da peça em análise, dando a conhecer ao tradutor as emoções e/ou intenções das personagens em cada fala. No estudo que levaremos a cabo na segunda parte da presente investigação, estarão em foco aspetos específicos da interação que escolhemos como elementos de análise. Esses elementos, a razão para a sua escolha e a sua pertinência, serão apresentados e discutidos no capítulo que se segue.

Capítulo II — A interação

“The dialogic orientation of discourse is a phenomenon that is, of course, a property of any discourse. It is the natural orientation of any living discourse.” (Bakhtin, 1981: 279)

1. Análise interacional: breve perspectiva histórica e diferentes correntes

É no início do século XX, concretamente em 1915, que é publicada a obra que viria a ser considerada a base dos estudos da linguística como ciência, *Cours de Linguistique Générale*, de Ferdinand de Saussure. Desde o seu nascimento, a Linguística foi dominada pelo pensamento tradicional de que a língua deve ser analisada a partir de uma representação objetiva e imperou o paradigma estruturalista nos estudos linguísticos que privilegiou o estudo da língua, remetendo o estudo do exercício da fala para segundo plano.

É a partir do pensamento vanguardista dos filósofos russos do círculo de Bakhtin (composto por Mikhail Bakhtin, Valentin Volóchinov, Pavel Medvedev, entre outros) e da sua afirmação de que a interação verbal constitui a verdadeira essência da linguagem: “verbal interaction is the basic reality of language”¹⁰ (Volóchinov, 1973: 94) que se observa, no conjunto das disciplinas ligadas às Ciências da Linguagem, uma orientação em direção aos estudos interacionais, abrindo-se espaço para as especificidades do texto oral. Podemos considerar que é nos anos 20, na antiga União Soviética, que se inicia a discussão sobre o funcionamento da fala, das conversas e de outras formas de interação verbal, mas é só no fim dos anos 60 que o tema se torna um campo de investigação mais ou menos autónomo (Kebrat-Orecchioni, 1997). Esta perspectiva contrasta com a visão normativa que, durante muito tempo, tratara a

¹⁰ A noção de diálogo de Volóchinov não inclui apenas uma comunicação oral entre duas pessoas, mas pode ser uma comunicação verbal de qualquer tipo.

conversação de um ponto de vista essencialmente ético e estético ou ainda com a perspectiva linguística que relegava o estudo da fala para um plano secundário, dado o caráter multiforme, disperso, irregular e, aparentemente, assistemático do discurso oral e oral interacional. Quando surge este novo campo de pesquisa, que olha para as conversas e para outras interações verbais de uma forma puramente descritiva, o objetivo deixa de ser indicar as regras de “bem conversar” e passa a ser analisar, objetivamente, *corpora* gravados e transcritos para, a partir deles, reconstituir os princípios de funcionamento e a organização do discurso interacional. Este passo é particularmente relevante pois, apesar de a linguagem verbal se realizar primeiramente sob a forma oral, a linguística moderna deu primazia à forma escrita, admitindo-a como norma, e considerou muito frequentemente o oral espontâneo como um subproduto da linguagem (Kebrat-Orecchioni, 2006).

A análise interacional é transdisciplinar desde a sua origem, já que estabelece a interseção entre as disciplinas que têm por base a compreensão humana, como a “psicologia social e psicologia interacionista; microsociologia, sociologia cognitiva, sociologia da linguagem, sociolinguística; linguística, (...) filosofia da linguagem; etnolinguística, etnografia, antropologia, etc.” (Kebrat-Orecchioni, 2006: 17). Dentro desta amálgama de disciplinas, Kebrat-Orecchioni destaca quatro abordagens: o interacionismo em psicologia, de enfoque de tipo “psi” (psicológico e psiquiátrico), cuja preocupação principal é de ordem terapêutica e é representado pela Escola de Palo Alto; o enfoque etno-sociológico, como a etnografia da comunicação, que assenta na competência comunicativa (Hymes, Gumperz), a etnometodologia (Garfinkel), e outras abordagens sociológicas (Ervin-Tripp, Goffman, etc); a abordagem filosófica, com a noção de ato de fala, que retoma a concepção pragmática do discurso (Austin, Searle) e as máximas conversacionais (Grice); e, por fim, a abordagem linguística, que (paradoxalmente) foi tardia (ibidem: 17-35).

Parece-nos contraditório que a linguística se tenha interessado tardiamente pelo discurso interacional, uma vez que as conversações são, antes de tudo, objetos de linguagem. A verdade é que, quando a prioridade é dada a *corpora* autênticos, os

linguistas deixam de poder produzir a teoria e os factos, já que “as construções teóricas são inteiramente postas a serviço dos dados e não o contrário” (Kerbrat-Orecchioni, 2006: 23). Assim, a abordagem linguística é primeiramente representada pela Escola de Birmingham, no fim dos anos 50, com o conceito britânico de análise do discurso (van Dijk, Sinclair, Coulthard), mais tarde, com a corrente de análise conversacional (Stubbs, Schiffrin), e, por fim, durante os anos 80, pela Escola de Genebra que desenvolveu um modelo funcional dividido em níveis e obedece a um princípio hierárquico (Roulet, Moeshler, Auchlin, Kerbrat-Orecchioni). Esta perspetivação da área resulta da consulta de Kerbrat-Orecchioni (2006).

2. Conceito de interação e as suas características linguísticas

“A través de las conversaciones, nos comportamos como seres sociales: nos relacionamos con las demás personas conversando, tratamos de conseguir nuestros propósitos conversando, rompemos nuestras relaciones conversando o dejando de conversar.”

(Tusón, 1997: 11)

A interação é uma componente do processo de comunicação, de significação e de construção de sentido que está presente em todos os atos de linguagem. É um fenómeno sociocultural com características linguísticas passíveis de serem observadas, descritas, analisadas e interpretadas. Conforme afirma Kebrat-Orecchioni: “any verbal interaction may be viewed as a succession of events whose set constitutes a 'text'” (Kebrat-Orecchioni, 1997: 8). A interação verbal pode ser definida como a influência recíproca que os indivíduos têm sobre as ações verbais uns dos outros durante determinado encontro (Kebrat-Orecchioni, 2006). A análise da interação examina o contexto desses encontros (como o lugar, objetivo e participantes); o material verbal, paraverbal (prosódico e vocal) e não-verbal (cinética e proxémica); a organização estrutural da interação (como os turnos de fala ou os rituais verbais prototípicos de abertura, desenvolvimento e fecho); e a relação interpessoal estabelecida por meio da interação.

Ao contrário da abordagem estruturalista, que assenta sobre a ideia de que é possível (e até necessário) analisar frases de forma independente do seu contexto, para a abordagem discursiva, o objetivo da investigação não são as frases abstratas, mas o material linguístico em situações de comunicação concretas. Assim, considera-se a situação comunicativa como um conjunto de dados extralinguísticos que afetam o ato comunicativo de forma dialética, isto é, o discurso é condicionado por ela mas também a transforma (Kebrat-Orecchioni, 2006). De acordo com o quadro de análise interacional proposto por Kerbrat-Orecchioni, os fatores do contexto são o lugar (o quadro espacial, as características do lugar, e o quadro temporal, o momento em que

acontece); o objetivo (sendo que uma mesma interação poderá ter um objetivo global e vários objetivos pontuais ao longo do encontro, havendo ainda a distinção entre um objetivo transacional e um relacional — de manutenção do laço social); e os participantes (considerando-se o seu número, características individuais e relações mútuas).

Sendo a relação entre o contexto e o discurso uma relação dialética, tanto as relações interpessoais afetam o contexto, como é possível inferir o tipo de relações estabelecidas pela maneira como o evento conversacional está organizado. Para isso, é necessário ter em conta não apenas o conteúdo verbal, o que é efetivamente dito, como também o material paraverbal, que inclui “todas as unidades que acompanham as unidades propriamente linguísticas e que são transmitidas pelo canal auditivo: entoações, pausas, intensidade articulatória, elocução, particularidades da pronúncia, características da voz” (Kebrat-Orecchioni, 2006: 36). A estes junta-se ainda o material não verbal, como os gestos e as expressões faciais, sem os quais certos diálogos deixariam de ser coerentes, já que estes muitas vezes são uma sucessão de atos verbais e não verbais (como é o caso de uma ordem que é seguida pela execução do ato). Relativamente ao material verbal na sua forma oral, que, conforme referido anteriormente, foi colocado num lugar de inferioridade pela linguística estruturalista e pela gramática tradicional, elementos como balbucios, lapsos, frases inacabadas, construções incoerentes, repetições, reformulações, retificações, marcadores de hesitação, etc., considerados pelas correntes referidas como “falhas” do discurso oral, constituem elementos reguladores fundamentais. De facto, uma observação mais atenta mostra que esses reguladores são indispensáveis para o bom funcionamento da comunicação, tratando-se de estratégias inconscientes que manifestam a capacidade de construir enunciados interativamente eficazes. Assim, “muitas dessas supostas 'falhas' são, na verdade, funcionais do ponto de vista interativo” (Kebrat-Orecchioni, 2006: 38).

No que se refere à organização estrutural da interação, e ainda que esta aparente ser desordenada na sua espontaneidade, ela obedece a algumas regras e

esquemas preestabelecidos. Estas regras criam um sistema de expectativas para os participantes que implicam direitos e deveres. A unidade formal da participação de um falante numa conversa chama-se turno de fala e a gestão desses turnos implica várias questões, sendo que a mais elementar é o princípio da alternância (entre os papéis de falante e ouvinte), em que ocorre um revezamento nos referidos papéis que permite aos interlocutores atuar em conjunto na construção do diálogo. Além da sucessão de turnos de fala, que se destaca à superfície de qualquer unidade dialogal, para que as contribuições dos participantes sejam coerentes e façam sentido, estas têm de obedecer a regras de encadeamento sintático, semântico e pragmático, regras essas denominadas por alguns autores como a “gramática das conversações” — que podem ser consideradas a nível global ou local. Um modelo que considera na sua organização o nível local e global é o chamado “modelo hierárquico”, elaborado pela Escola de Genebra (Roulet *et al.*, 1985), onde se podem identificar cinco unidades conversacionais que se integram em dois grandes grupos: unidades dialogais e unidades monologais. Nas unidades monologais temos o ato de fala (que é a unidade mínima de análise) e a intervenção (que é uma combinação de atos de fala produzidos por um único falante); já nas unidades dialogais insere-se a troca (denominação usada quando se combinam interações de dois falantes), a sequência (na qual se combinam várias trocas) e a interação (que é a unidade máxima de análise, ou seja, uma combinação de sequências) (Kebrat-Orecchioni, 2006: 55-58). É através da sistematização de todos os padrões de organização sequencial que se identificam rituais verbais prototípicos, que podem ser pequenas trocas, como o pedido de desculpa e o agradecimento, ou sequências mais longas, como uma recusa, que pode obrigar a um trabalho interacional de justificação, por exemplo. Segundo Kebrat-Orecchini (*ibidem*: 123-124), há “culturas que se caracterizam pela busca permanente de acordo” e “outras sociedades, ao contrário, se mostram mais tolerantes quanto à comunicação conflituosa”, no entanto “uma certa dose de acordo entre os interactantes está presente em qualquer ocasião e é sempre necessária para o prosseguimento da interação.”

Referimos anteriormente a influência recíproca que os falantes têm sobre as

ações uns dos outros durante determinado encontro socioverbal, uma vez que a interação pode alterar a relação que o falante tem consigo mesmo e com os outros. A abordagem interacional foca-se na natureza interativa dos encontros e evidencia a forma como os participantes constroem uma imagem de si próprios no discurso, já que, conforme Park afirma: “everyone is always and everywhere, more or less consciously, playing a role (...). It is in these roles that we know each other; it is in these roles that we know ourselves” (Park, 1950: 249). Os traços característicos dos participantes, assim como o contexto em que se dá o diálogo, são fatores importantes quando se analisa o processo interacional. Nesse sentido, para que se possa analisar este processo, é necessário considerar a situação, as características dos participantes da interação em foco e as estratégias por eles utilizadas durante o diálogo, tendo em conta que, como afirma Goffman: “when two teams present themselves to each other for purposes of interaction, the members of each team tend to maintain the line that they are what they claim to be; they tend to stay in character” (Goffman, 1956: 107). Os falantes não só trocam informações e expressam ideias, como também, durante um diálogo, constroem o texto em conjunto e desempenham papéis que, tal como num jogo, visam surtir um impacto no outro. Quando os participantes mudam as suas linhas de atuação durante uma interação, recorrendo a estratégias de alinhamento, acontece aquilo a que Goffman nomeou de *footing* (Goffman, 1981). Assim, a construção da ordem interacional é conseguida através de estratégias de acomodação intersubjetiva, de equilíbrio interacional, de sincronização interacional — como estratégias de solidariedade; sinais de envolvimento conversacional; estratégias discursivas de mitigação/atenuação; estratégias de tomada de vez ou de cedência de vez, entre outras (ibidem: 124-157).

Todos os elementos mencionados anteriormente, que ocorrem de forma simultânea ou sucessiva, de forma a contribuir para a construção da coerência do diálogo, permitem uma leitura dos pressupostos e dos elementos que, mesmo estando implícitos, se revelam e mostram a interação como um jogo de subjetividades, em que o conhecimento se dá através de um processo de negociação, de troca, de normas partilhadas e de concessões. A percepção dessas componentes e a maneira de lidar com

elas constituem a dinâmica da interação. Não se trata, portanto, de produzir enunciados para um falante com o intuito de trocar informações, mas de organizar a fala de maneira a compreender, a fazer-se compreender e a interagir. Isso implica a mobilização, além do instrumental linguístico oferecido pela língua enquanto sistema, de normas e estratégias de uso que se combinam com outras regras culturais, sociais e situacionais, conhecidas e reconhecidas pelos participantes do evento conversacional.

Para apontar esses aspectos no texto e interpretar o seu funcionamento interacional, será necessário destacar alguns conceitos teóricos referentes ao processo de interação e, a partir da articulação existente entre eles, conferir a sua produtividade na análise do diálogo. É importante referir que, dos muitos tópicos relevantes quando se trata um conceito como o da interação, daremos ênfase neste trabalho a aspectos que serão retomados no capítulo de análise prática da interação entre as personagens no texto de Edward Albee. Temos, por isso, consciência de que muitos outros aspectos ficam, inevitavelmente, por abordar.

3. Alguns aspetos do discurso interacional

“Comunicar, no seu sentido etimológico de ‘comungar’, é sinónimo de compartilhar, pôr em comum.”

(Fonseca, 1989: 27)

3.1 Tópico discursivo

Como já aqui mencionámos, para que haja interação é necessário que dois falantes participem na troca de turnos e, como condição inicial, “um ato de fala deve ter alguma relação com o ato seguinte e, quando for o caso, com o anterior” (Marcuschi, 2003: 75). Assim, para que uma interação ocorra, é indispensável que haja um tema que a motive, e este pode ser seguido de vários outros que permitam a continuação do ato interacional. Esse elemento, o tópico, “is the thing which the proposition expressed by the sentence is about” (Lambrecht, 1944: 118). Em geral, as conversas iniciam-se com o tópico que motivou o encontro, já que este é parte constitutiva do texto oral, bem como do texto escrito, e os interlocutores dependem da sua existência para se relacionarem. Segundo Fávero (2010), o tópico discursivo é antes de tudo uma questão de conteúdo que está dependente de um processo colaborativo que envolve os participantes do ato interacional. O sentido constrói-se através dessa interação e assenta sobre vários fatores contextuais, como: “conhecimento do mundo, conhecimento partilhado, circunstâncias em que ocorre a conversação, pressuposições, etc” (Fávero, 2010: 38). O fundamental é que “só se estabelece e se mantém uma conversação se existe algo sobre o que conversar, nem que seja sobre futilidades ou sobre o tempo” (Marcuschi, 2003: 77).

Se a existência de um tema é indispensável, identificá-lo é essencial. Quando este não existe à partida, segundo Fávero (2010: 39), verifica-se o estabelecimento de um grande espaço conversacional para o estabilizar, existindo ainda requisitos mínimos para que a sua presença possa ser detetada. No caso do enunciador, este precisa de garantir a atenção do ouvinte, articular bem o seu discurso e construir o seu discurso de tal forma que seja possível identificar os elementos do tópico e estabelecer

uma relação para a instauração do mesmo. Já no caso do ouvinte, além de prestar atenção ao que é dito, espera-se ainda que este descodifique os elementos enunciados e identifique as relações entre os mesmos. A noção de tópico é de fundamental importância para o entendimento da organização conversacional e “é consenso entre os estudiosos que os usuários da língua têm noção de quando estão discorrendo sobre o mesmo tópico, de quando mudam, cortam, criam digressões, retomam, etc” (Fávero, 2010: 39).

Marcuschi (2003: 77) aponta que uma conversa fluente é aquela em que a passagem de um tópico para o outro se dá com naturalidade, ainda que seja muito comum que essa passagem seja marcada. “Esses marcadores de introdução de tópico não funcionam apenas para indicar que se está passando algo de novo, mas que esta passagem tem uma razão de ser e deve ser notada” (Marcuschi, 2003: 77). Segundo o autor, recorrer a tais marcadores evitaria a ocorrência de perguntas como “o que é que isso tem que ver?” ou “porquê isso agora?”. Além das mudanças de tópico que ocorrem quando o tópico vigente chega ao fim, Marcuschi (ibidem) distingue dois tipos de mudança de tópico: quebra e digressão. A primeira, a quebra de tópico, seria um desvio marcado no rumo da conversa, em que o assunto a ser discutido é interrompido com uma expressão como “sim, mas mudando de assunto”. Relativamente à digressão, Fávero (2010: 51) diz que esta pode ser, ou não, introduzida por uma marca formal. A autora recorre à classificação de Dascal e Katriel (1982) para distinguir os diferentes tipos de digressão, que são três. A digressão baseada no enunciado caracteriza-se por apresentar algum tipo de relação de conteúdo (semântico ou pragmático) entre o enunciado principal vigente e o digressivo. Em geral, esta digressão é introduzida ou encerrada por marcadores conversacionais, como “a propósito”, “por falar nisso”, “isso lembra-me”, “voltando ao assunto”, etc. A digressão baseada em sequências inseridas refere-se a uma grande variedade de atos de fala de correção, esclarecimento, informação, etc. A digressão baseada na interação distingue-se das duas anteriores por não apresentar qualquer relação de conteúdo com o tópico em andamento, sem que seja considerada inadequada do ponto de vista do fluxo conversacional. A sua adequação pode estar relacionada com o contexto situacional, ruídos externos,

distrações, chegada de participantes, etc.

3.2 Marcadores conversacionais

Conforme referido no ponto 2, os elementos reguladores que a gramática tradicional vê como falhas no discurso oral são, na verdade, essenciais do ponto de vista interativo. Kerbrat-Orecchioni (2006: 8) expressa-o de forma muito clara quando diz que “para que haja troca comunicativa, não basta que dois falantes (ou mais) falem alternadamente; é ainda preciso que eles se falem, ou seja, que estejam, ambos, 'engajados' na troca e que deem sinais desse engajamento mútuo, recorrendo a diversos procedimentos de validação interlocutória”, sendo que estes se efetuam, sobretudo, por meios discretos mas fundamentais. Estes elementos, que ajudam a construir e a dar coesão e coerência ao texto falado, funcionam como articuladores não só das unidades de sentido do texto como também dos seus interlocutores. Ou seja, são elementos que unificam o texto não só enquanto estrutura verbal cognitiva, mas também enquanto estrutura de interação interpessoal. Por marcarem sempre alguma função textual ou interacional na conversação, chamamos-lhes, com Marcuschi (2003), marcadores conversacionais.

Urbano (1995: 81) define estes marcadores como “elementos de variada natureza, estrutura, dimensão, complexidade semântico-sintática, aparentemente supérfluos ou até complicadores, mas de indiscutível significação para qualquer análise de texto oral e para sua boa e cabal compreensão”, sendo fundamentais para validar a comunicação. Essa validação acontece por meios verbais (que podem ser lexicalizados, como “pois; olhe; não é...” ou não lexicalizados (por exemplo, “ahã, hmm”) e não verbais (gestos, olhares, sorrisos, a orientação do corpo ou o olhar direcionado ao interlocutor para se assegurar de que este está atento à troca comunicativa. Além dos anteriores, Marcuschi (2003) aponta também sinais de natureza prosódica, aos quais chama de recursos supra-segmentais, sendo os dois mais importantes as pausas e o tom de voz, mas havendo outros, como entoação e ritmo discursivo.

Como já referimos, é indispensável que haja colaboração e verificação da implicação do locutor e do interlocutor durante o processo comunicativo, sendo para isso produzidos sinais de envolvimento mútuo. Estes procedimentos de validação interlocutória (Kerbrat-Orecchioni, 2006: 8) possibilitam a atribuição de diversos papéis discursivos aos participantes na interação, permitem a gestão e organização de todo o processo comunicativo, resolvem possíveis incompreensões e garantem o sucesso da troca. São eles os captadores (emitidos pelo locutor) e os reguladores (emitidos pelo interlocutor) (ibidem). No caso do locutor, espera-se que este indique que está a falar com alguém, através da posição do corpo e da orientação do olhar, e que assegure a escuta do seu destinatário por meio de diversos procedimentos, captadores ou fáticos, sejam eles a reformulação, correção de falhas de escuta ou de entendimento, tomada, cedência ou manutenção de vez. Já do interlocutor, espera-se que produza sinais que confirmem ao falante que a comunicação está a acontecer, são esses os sinais de escuta a que chamamos reguladores (ibidem).

O cariz polifuncional dos marcadores conversacionais é extremamente relevante na comunicação, pois “enquanto recursos verbais, esses elementos são normalmente vazios ou esvaziados de sentido” (Urbano, 1995: 99) e podem apresentar diferentes funções de acordo com a situação comunicativa, já que “não colaboram para o referencial tópico do texto, podendo, porém, às vezes, modalizá-lo” (ibidem)¹¹.

3.3 A sequência discursiva pergunta-resposta

O par adjacente pergunta-resposta constitui a base de qualquer diálogo e é, talvez, a unidade dialogal mais intimamente ligada. Citando Stenström (1988: 304): “It is difficult to imagine a conversation without questions and responses.” Esta sequência discursiva reflete a natureza interna da conversa e não só constitui uma forma

¹¹ A temática dos marcadores conversacionais e dos marcadores discursivos, mais genericamente, é uma temática que tem suscitado inúmeros estudos em várias línguas do mundo. Não é objetivo deste trabalho discutir os conceitos de marcadores conversacionais e discursivos, nem confrontar as diferentes tipologias concebidas por diversos autores. Temos, todavia, consciência de que este tema aplicado ao *corpus* analisado na parte prática deste projeto poderá gerar trabalhos futuros interessantes, que não é possível desenvolver no escopo desta dissertação.

conveniente de iniciá-la como também possibilita continuá-la, podendo ser também usada para vários outros fins, como a mudança de tópico de discurso. Além da sua importância na estrutura da conversação, é também essencial em termos interacionais e a sua existência prova a cooperação necessária entre dois falantes para que uma conversa possa acontecer.

Os critérios de estudo das perguntas têm-se dividido, em linguística, entre os critérios formais, sintático-semânticos e os critérios funcionais, pragmáticos. Com efeito, é possível distinguir o ato de pergunta (definível de acordo com o objetivo ilocutório) da estrutura interrogativa (definível de acordo com características formais sintáticas), sendo que não existe uma correspondência biunívoca entre os dois conceitos. Na tentativa de sistematizar uma tipologia de análise da sequência discursiva pergunta-resposta, Rodrigues (1998: 33) parafraseia Kerbrat-Orecchioni dizendo que “há tantas tipologias das questões quantos os critérios possíveis para as definir”, pelo que optámos por recorrer neste trabalho às tipologias sistematizadas por Rodrigues (1998)¹²: a tipologia de base sintática e a tipologia baseada na função pragmática e conversacional das perguntas, esta última complementada pela tipologia proposta por Kerbrat-Orecchioni (1991). Importa referir que as categorias descritas abaixo no corpo do texto se encontram elencadas numa tabela, no Anexo II, para consulta. Ademais, convém frisar que todos os exemplos citados abaixo como ilustrações dos diferentes tipos de perguntas foram retirados do estudo de Rodrigues anteriormente mencionado.

Começamos pela tipologia de base sintática. Este critério considera a estrutura sintática da frase, sendo um dos critérios mais frequentemente usados para estabelecer tipologias de perguntas, já que a análise do aspeto formal é mais simples de sistematizar. De facto, “é bem claro que a nossa dificuldade em aprender as verdadeiramente complicadas relações entre forma e função resultam mais da nossa dificuldade em analisar a função dos enunciados do que em analisar a sua forma”

¹² O capítulo da autoria de Maria da Conceição Carapinha Rodrigues intitula-se “A sequência discursiva pergunta-resposta” e encontra-se incluído no Tomo II de *A Organização e o funcionamento do discurso*, Volume 9 da Coleção Linguística Porto Editora.

(Rodrigues, 1998: 36). Esta tipologia permite-nos distinguir três grandes grupos de perguntas: totais, parciais e alternativas. A pergunta total, à qual também se chama pergunta fechada, admite um conjunto de respostas mínimo e espera da parte do co-enunciador “(...) uma resposta afirmativa ou negativa acerca de um estado de coisas” (Mateus et al, 1989: 237) e, portanto, esta categoria de pergunta é também designada por pergunta de tipo sim/não. Estas perguntas caracterizam-se por uma entoação de curva melódica ascendente. A pergunta parcial, em contraposição à anterior, admite um leque variado de respostas e, teoricamente, um sem-número de possibilidades, pelo que se considera uma pergunta aberta. Embora as perguntas parciais possam ser introduzidas por um sintagma preposicional, estas são quase sempre realizadas através de um morfema de tipo Q (em inglês wh-word). As variáveis representadas por estes morfemas serão então especificadas na resposta. Como afirma Tsui: “(...) the answer expected is the missing piece of information denoted by the wh-word” (Tsui, 1992: 94). Também ao contrário das anteriores, estas perguntas são marcadas por um movimento entonacional que é ascendente-descendente. Por fim, colocam-se as perguntas alternativas. Este tipo de perguntas explicita sempre duas ou mais possibilidades de resposta. Estas podem realizar duas funções diferentes: pedir identificação ou pedir uma decisão. No caso da primeira, em que as perguntas alternativas constituem pedidos de identificação, estas aproximam-se das perguntas parciais na medida em que exigem a escolha de um dos constituintes propostos (exemplo: O filme começa às dez, às onze ou ao meio-dia? Às dez.) Por outro lado, as perguntas alternativas que pedem uma decisão de polaridade assemelham-se às perguntas totais pois a sua resposta deverá ser sim ou não (exemplo: Vais com ele ou não vais? Vou./Não vou..) Apesar da distinção anteriormente enunciada, no que refere ao movimento entonacional, estas perguntas têm sempre uma curva melódica ascendente-descendente.

Relativamente à função pragmática e conversacional, esta permite distinguir dois grandes grupos de perguntas: perguntas orientadas (frequentemente apelidadas de pedidos de confirmação) e perguntas metacomunicativas (também conhecidas por reguladoras), que, segundo Rodrigues “recaem sobre o funcionamento do próprio

discurso” (1998: 51). A estes dois grandes grupos, acrescentámos a categoria de perguntas prototípicas (ou perguntas “verdadeiras”), que Kerbrat-Orecchioni (1991: 14) define como: “un énoncé qui se présente comme ayant pour finalité principale d’obtenir du destinataire un apport d’information”. Pareceu-nos essencial adicionar esta categoria à tipologia sistematizada por Rodrigues (1998) porque estas existem no *corpus* em estudo e a sua categorização será relevante, como se irá verificar na análise prática. Adicionámos ainda a categoria de perguntas que têm a função de marcadores conversacionais, de natureza fática ou reguladora.

As perguntas orientadas, do ponto de vista formal, são tendencialmente totais, o que contraria a sua aparente vocação de pedidos de informação, uma vez que o falante pretende que o seu interlocutor admita o seu ponto de vista. Stenström (1984:47) corrobora este ponto quando diz: “A conductive Q [question] is one where A is taken to show a preference for one R [response] rather than another, as opposed to a straight Q where no such preference is manifested”. As perguntas orientadas dividem-se depois em perguntas-*tag* e perguntas-retóricas. As perguntas-*tag* não são mais do que frases declarativas às quais se junta uma *tag* de polaridade inversa e são usadas como pedidos de confirmação. Ou seja, o locutor expressa o seu ponto de vista, algo que crê ser verdade ou julga ser algo irrefutável e, de seguida, convida o alocutário a confirmar a sua asserção ou a corroborar uma evidência (exemplo: Vais portar-te bem, não vais?). Fraser (1980: 349) categoriza este tipo de pergunta como um recurso de mitigação, considerando o efeito atenuador em asserções em inglês, como “You were here, weren’t you?” ou “I’m right, aren’t I?”. Holmes (1984:358) tem a mesma posição quando afirma: The most general function of tag questions, whether rising or falling, canonical or invariant, accompanying declarative or imperative main clauses, is to attenuate or soften the illocutionary force of the speech act they occur in.”¹³

Já as perguntas retóricas dividem-se, segundo o estudo de Rodrigues que

¹³ A forma como os dois autores citados olham para as perguntas-*tag*, dentro das perguntas orientadas, pode ser alvo de questionamento. Consideramos que, em certos contextos situacionais, com uma determinada entoação, este tipo de perguntas, com ênfase na *tag*, pode funcionar como uma ameaça.

tomamos como referência nesta secção, em vários subtipos, como a retórica de autorresposta (uma pergunta que fornece a resposta a esta mesma pergunta, como por exemplo: Onde é que ele há de estar senão no sótão?), a retórica do tipo implicativo (uma pergunta com conteúdo proposicional já conhecido ou óbvio, como por exemplo: Quem não gosta de ter um parceiro com uma imaginação erótica inesgotável?) e as interpositivas e interrnegativas (sendo a primeira uma pergunta com orientação positiva e a segunda negativa). No caso das duas últimas, a asserção e o convite à confirmação fazem-se na mesma oração, sendo que as interrogativas positivas têm o sentido de uma prescrição negativa atenuada e as perguntas construídas negativamente são consideradas um pedido de confirmação positivo (exemplo: Eu alguma vez te acusei? / Não queres ser saudável?)¹⁴. Como é possível depreender dos exemplos anteriores, nas perguntas de orientação positiva o locutor espera uma resposta positiva que confirme a sua previsão e no caso das perguntas de orientação negativa verifica-se o contrário. Neste sentido, o carácter orientado das perguntas torna-se evidente, uma vez que as respostas esperadas, ou seja, que vão no sentido de confirmar a asserção do locutor, serão sempre mais breves do que as respostas que entram em desacordo com a orientação veiculada pela pergunta, já que estas serão obrigatoriamente mais longas e obrigam a uma explicação ou justificação.

Assim, podemos concluir que as perguntas orientadas têm um cariz manipulador que se afasta da neutralidade da verdadeira pergunta total. A este propósito, Rodrigues cita Kerbrat-Orecchioni quando esta autora afirma que “a linha separadora que distingue as verdadeiras perguntas das falsas perguntas é, na prática, difícil de definir pois parece haver um *continuum* cujos dois pólos são precisamente as verdadeiras (interrogativas com o valor de pergunta) e as falsas perguntas (interrogativas com valor assertivo) no meio do qual e partilhando características de ambos os extremos, encontraríamos as perguntas orientadas” (Rodrigues, 1998: 54).

As perguntas metacomunicativas, como mencionámos antes, relacionam-se com o próprio discurso, quase sempre em busca de uma informação perdida, e

¹⁴ Todos os exemplos citados anteriormente são retirados do capítulo já mencionado “A sequência discursiva pergunta-resposta” e encontram-se nas páginas 52-70.

desenrolam-se sobre a própria interação. Estas perguntas relacionam-se sempre com o cotexto imediatamente anterior e têm como função retificar, clarificar e reajustar a enunciação que veio antes. Nesse sentido, “elas são, de certa forma, anafóricas uma vez que se relacionam sempre com o discurso precedente” (Rodrigues, 1998:82). Dentro das perguntas metacomunicativas, temos a pergunta-eco (L2 repete a pergunta de L1); a pergunta-suspensão (L2 repete a pergunta exceto a parte que lhe causou problemas e substitui-a por um sintagma-Q); a pergunta-reformulada (L2 faz uma pergunta que aprofunda a pergunta de L1); o pedido de seguimento (L2 vê-se obrigado a exigir a continuação do discurso de L1) e o pedido de repetição (L2 não compreendeu o enunciado de L1 e pede ajuda). Todos estes exemplos têm uma função metacomunicativa, pois visam a repetição, clarificação ou, simplesmente, o seguimento do enunciado anterior. No caso deste tipo de perguntas, talvez de forma mais evidente do que em qualquer outro dos tipos até aqui mencionados, há a necessidade de analisar os atos de discurso em sequência — até porque seria impossível analisá-las sem ter em conta os enunciados para os quais elas remetem. Na verdade, “nenhum ato de discurso surge como fenómeno isolado e desligado de outros; cada um deles ocorre e organiza-se em sequências mais ou menos longas, mais ou menos complexas, de acordo com a vontade e os objetivos dos locutores” (Rodrigues, 1998: 87).

A questão da sequencialidade apontada por Rodrigues relativamente às perguntas metacomunicativas pode ser alargada a todos os tipos de perguntas, não só relativamente à unidade textual que a precede, mas também à que a segue — a resposta. A autora chega a frisar que “analisar uma pergunta de per si é levantar apenas metade do véu” (Rodrigues, 1998: 88). Assim, na sequência discursiva pergunta-resposta, um dos vários tipos de unidades dialógicas interligadas e interdependentes às quais se chama par adjacente, a resposta é um elemento incontornável. A relação eminentemente dialética que une os dois membros deste par evidencia que estes não devem ser definidos isoladamente, mas caracterizados de acordo com uma perspectiva pragmática e, sobretudo, interacional.

Como já ficou estabelecido anteriormente, é no discurso dialógico que se afirma a natureza fundamentalmente comunico-interativa da língua e esse é um espaço privilegiado para a construção das relações interpessoais. Assim, no próximo capítulo iremos analisar aspectos da interação socioverbal entre as personagens do teatro de Edward Albee, mais especificamente na peça *Homelife*, e o nosso foco será precisamente a sequência discursiva pergunta-resposta.

Capítulo III — *Corpus* e Metodologia

“Albee’s plays tend to rely more on dialogue than action.” (Selerie, 1992: 58)

1. *Corpus* em estudo

O *corpus* aqui em análise é uma peça de teatro escrita por Edward Albee em 2004. Como já referido no primeiro capítulo, a peça de que falamos é o primeiro ato da primeira peça escrita pelo autor, em 1958, que era composta de um único ato e duas personagens: Peter e Jerry. A peça em causa, *The Zoo Story*, estreou a 28 de setembro de 1959, no Schiller Theater Werkstatt, em Berlim. Segundo o autor, a peça foi “lida e educadamente recusada” por uma série de produtores de Nova Iorque, o que o levou a procurar opções fora dos Estados Unidos. Foi então que o seu amigo e compositor William Flanagan, a quem Albee dedica o texto, decide encaminhar a peça a vários amigos seus. Entre eles estava um outro compositor americano, David Diamond, na altura residente em Itália, que a fez chegar às mãos dos envolvidos na estreia do espetáculo na Alemanha. A estreia nos Estados Unidos aconteceu no Provincetown Play House, em Nova Iorque, a 14 de janeiro de 1960. Em Portugal, a tradução de Rui Knopfli, *A História do Jardim Zoológico*, estreou no Teatro Laura Alves, em 1973. A mesma já teria estreado anteriormente, em 1966, no Teatro Amador de Lourenço Marques.

Quando questionado sobre o porquê de revisitar em 2004 o seu primeiro texto, datado de 1958, o autor afirmou, na entrevista com Crespy e Konkle, citada no primeiro capítulo deste estudo: “Peter was not fleshed out sufficiently to be a fully dimensional character” (Crespy e Konkle, 2013: 14), pelo contrário, sobre a outra personagem, diz o autor: “Jerry is a three-dimensional person” (ibidem). De facto, no texto em causa, Jerry é a personagem que inicia o diálogo e que impulsiona a troca, detendo mais de 80% das palavras ditas durante a interação¹⁵. Assim, na entrevista de 2013, Albee assume que sentia que o seu primeiro texto estava incompleto, mas que,

¹⁵ Estes dados são detalhados na análise quantitativa apresentada no Anexo III.

por não acreditar na reescrita das suas peças, optou pelo seguinte: “what I did was write another forty-five minute play to be performed before *The Zoo Story* which introduces us to the character Peter and his wife Ann” (ibidem). Na opinião do autor, este segundo texto permite ao público saber mais sobre a personagem Peter e compreender melhor a sua atitude para com Jerry na peça original — que era antes o único ato e que se torna, agora, no segundo ato de uma peça maior.

Assim, quase 50 anos depois, Albee escreve *Homelife* (2004), prequela escrita a posteriori, para ser representada antes de *The Zoo Story* e admite que a peça está melhor agora, razão pela qual só é permitida a encenação da peça completa. Ou seja, os dois atos terão de ser sempre encenados em conjunto, sendo que o autor proibiu a representação do texto original na sua forma de ato único.

A edição da peça *Edward Albee’s At Home At the Zoo* usada neste trabalho é datada de 2008, tendo sido publicada pela editora Dramatists Play Service Inc., sendo que inclui os dois atos mencionados anteriormente, *Homelife* e *The Zoo Story*. O texto *Homelife* não se encontra traduzido para português. A versão usada é a original, em inglês, sendo que o nosso objetivo com este trabalho é essencialmente refletir sobre a sequência pergunta-resposta na peça original. No entanto, pretende-se também extrair desta reflexão ilações úteis para uma tradução de *Homelife* e ainda de outra possível tradução de *The Zoo Story*. O texto está disponível na íntegra no Apêndice I.

Homelife, como o próprio nome indica, retrata a vida doméstica de um casal: Peter e Ann. Tal como em *The Zoo Story*, a peça é composta por apenas duas personagens, tratando-se de um diálogo entre eles. Também como acontece em *The Zoo Story*, a personagem que inicia o diálogo não é Peter, mas, sim, Ann, sua esposa, e também é ela que impulsiona a interação. Em ambos os textos, Peter está a ler no início da ação e é interrompido. Essa semelhança entre os dois atos manifesta-se também no facto de Peter não entender o que lhe é dito à primeira, fazendo com que nos dois encontros a sua primeira intervenção seja uma pergunta metacomunicativa, mais especificamente, um pedido de repetição. Em termos de equilíbrio interacional, a personagem Peter continua a ter uma intervenção menos presente em *Homelife*, mas

não de uma forma tão discrepante como em *The Zoo Story*. Em relação a Ann, Peter detém 40.4% das palavras ditas no texto contra as quase 60% enunciadas por Ann.

Dentro da nossa análise quantitativa do *corpus*, um dado que se destacou foi o número de frases interrogativas que há na peça. Em *Homelife*, 28% das frases são estruturas interrogativas (o que não implica que sejam necessariamente perguntas, distinção mencionada no capítulo anterior e que iremos aprofundar no Capítulo IV). Em termos comparativos com outros textos de Albee, temos apenas como referência o segundo ato, *The Zoo Story*, no qual 17,6% das frases são estruturas interrogativas. No entanto, e para termos uma noção mais precisa e abrangente, baseamo-nos também nos dados estatísticos apresentados no artigo *Análise de Interrogativas em Diferentes Domínios* (Moniz, Batista, Trancoso e Mata, 2010: 5) onde, com base em diferentes *corpora*, os autores verificaram que a percentagem de estruturas interrogativas em aulas universitárias era de 20,7% e 23,4% em diálogos espontâneos. Portanto, podemos afirmar que, segundo estes dados, o número de interrogativas no texto *Homelife* está acima da média.

Ainda dentro das estatísticas referentes às frases que são estruturas interrogativas, verificámos no *corpus* em estudo que das 264 interrogativas 151 são enunciadas pela personagem Ann e 113 por Peter, o que dá uma percentagem de 30 contra 26,4%. Ainda que possa considerar-se esta percentagem bastante equilibrada, interessa-nos verificar outros aspetos como o tipo de interrogativas do ponto de vista formal (totais, parciais e alternativas) e do ponto de vista pragmático, especialmente com o intuito de aferir o seu objetivo ilocutório.

Por isso, a análise da sequência discursiva pergunta-resposta no texto em causa será a parte prática desenvolvida neste trabalho.

2. Metodologia do estudo

A abordagem utilizada nesta investigação partiu dos dados para levantar fenómenos e propostas de análise, perspectiva do tipo *corpus-driven* que se distingue por não assumir nenhuma hipótese prévia a verificar — ao contrário da abordagem que pretende verificar hipóteses com base em dados de *corpus*, designada como *corpus-based* (Tognini-Bonelli, 2001).

Conforme mencionado anteriormente, na introdução desta dissertação, a curiosidade pelo texto *Homelife* de Edward Albee, que determinou a sua escolha para esta investigação, teve por base o elevado grau de coloquialidade do texto que, no nosso parecer, se assemelha à transcrição de uma conversa entre marido e mulher. O texto dramático, mais especificamente o texto que está em análise no presente trabalho, é um simulacro da oralidade e pretende replicar as suas características. Este foco sobre a replicação das características coloquiais do discurso interacional não é sempre a prioridade em todos os textos dramáticos, já que a existência de várias correntes de teatro, desde a antiguidade clássica ao teatro contemporâneo conduzem a que os respetivos textos reflitam as características nas quais estas correntes assentam: o texto recitado e dialogal entre personagens,, o coro do teatro grego ou o afastamento da narrativa convencional com a dramaturgia fragmentada dos textos pós-dramáticos. No caso particular do texto aqui em análise, tal como muitos outros, dentro do género, possui ainda subtexto, o que está implícito nas entrelinhas mas não é dito, definido por Newmark (1988: 172) como “real point”.

Se a noção de que o texto de Albee continha muitos elementos que lhe conferiam um elevado grau de coloquialidade nos despertou o interesse e a vontade de saber mais, foi a abordagem *corpus-driven* ao texto que nos indicou as várias possibilidades que a investigação podia seguir. Começámos por ler o texto de forma a identificar elementos passíveis de se relacionarem com a coloquialidade do texto, fazendo uma análise intuitiva das recorrências do *corpus*. Para tornar a investigação mais célere e precisa, foi necessário transcrever o texto (que se encontrava apenas em papel) para tê-lo disponível em formato digital. Desta forma, tornou-se imediatamente

clara a relevância de fazer buscas por palavras ou sinais de pontuação, identificar recorrências e sinalizar, assim, elementos de possível interesse. Num primeiro levantamento, identificámos várias marcas de oralidade que poderiam dar bons elementos de estudo, como por exemplo os marcadores conversacionais, as falas simultâneas, as repetições, as pausas, silêncios e hesitações, reparações e correções. Considerámos ainda vários elementos recorrentes na análise da conversação que também estão presentes no texto, como o tópico discursivo e a sua organização, os sistemas de turnos de fala e os pares conversacionais.

Todos os aspetos citados acima estão presentes no texto em análise e seriam passíveis de serem estudados. No entanto, a pontuação é um elemento muito particular neste texto específico pela forma como o autor a coloca. Existem frases com uma construção de interrogativa que terminam com um ponto final e frases que sintaticamente são afirmativas e que terminam com ponto de interrogação. Há ainda muitas sequências de perguntas num mesmo turno e sequências de turnos com várias frases interrogativas. Apesar de haver momentos em que o texto é denso e com frases longas, na sua grande maioria a peça é composta por frases simples e conectadas de forma paratática (em que se omitem conjunções) e frases inacabadas ou interrompidas, tendo o autor recorrido frequentemente à elipse. Considerámos assim que a pontuação era um elemento que merecia mais atenção e ser alvo de um escrutínio e investigação aprofundados. Esta intuição foi corroborada aquando do início da escrita do primeiro capítulo, sobre o enquadramento teórico, quando percebemos que o próprio Albee considerava o ritmo e a musicalidade dos seus textos fundamentais e que para essas indicações socorria-se, naturalmente, da pontuação.

Foi então altura de escolher um sinal de pontuação e a escolha mais evidente recaiu sobre o ponto de interrogação, por a sua utilização ser, como já mencionámos, muito frequente na peça, por este aparecer em vários tipos de sequências e, claro, por implicar uma entoação muito marcada no texto falado, o que, acreditamos nós, era do interesse do autor. O passo seguinte foi fazer o levantamento quantitativo: quantas interrogativas são ditas por cada personagem, quantas interrogativas há por turno,

quantas interrogativas têm uma resposta também em forma de pergunta, quantas interrogativas há de que tipo (do ponto de vista formal), etc. Por fim, fizemos um levantamento qualitativo das interrogativas do ponto de vista pragmático e conversacional. Tínhamos especial interesse neste ponto uma vez que se se verificasse uma elevada utilização da estrutura interrogativa em frases com valores ilocutórios divergentes isso demonstraria que este recurso tinha sido usado com objetivos pragmáticos variados e interessava-nos saber quais. Ambos os levantamentos, quantitativo e qualitativo, foram depois analisados, o que será tratado no capítulo seguinte, de forma a respondermos à nossa pergunta inicial: De que forma a sequência discursiva pergunta-resposta influencia a coloquialidade no texto *Homelife* de Edward Albee?

Capítulo IV — A sequência discursiva pergunta-resposta em *Homelife* de Edward Albee

“Falar não é apenas construir frases ou textos, é sobretudo agir no e sobre o contexto... falar é essencialmente construir mundos”. (Fonseca, 1994: 102-103)

1. As perguntas em *Homelife* de Edward Albee

Conforme observámos no capítulo II, as perguntas são estruturas e enunciados difíceis de definir e de delimitar. Vários autores de referência desenvolveram estudos sobre elas. Uma citação de Fontanier, um gramático francês do século XIX, remete para a dificuldade de definir o que é a interrogação: “L'Interrogation consiste à prendre le tour interrogatif non pas pour [...] provoquer une réponse, pour indiquer, au contraire, la plus grande persuasion, et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir dénier ou même répondre. [...] L'Interrogation est propre à exprimer l'étonnement, le dépit, l'indignation [...] tous les autres mouvements de l'âme, et l'on s'en sert pour prouver, pour accuser, pour blâmer, [...], enfin pour mille divers usages.” (Fontanier, 1968 [1830]: 368-70).

Como referido anteriormente, o nosso estudo irá focar-se nas estruturas interrogativas marcadas com o sinal do ponto de interrogação, tendo sido usado o critério da pontuação para extrair as perguntas do *corpus*. Assim, não serão analisadas as interrogativas indiretas e apenas os enunciados marcados com o sinal do ponto de interrogação serão considerados nesta secção (admitimos que as interrogativas ou atos ilocutórios indiretos com valor ilocutório explícito de ato assertivo mas valor ilocutório primário de pergunta existam no texto, mas não se encontram considerados no *corpus* aqui revisto.) Além das questões apontadas anteriormente, esta decisão baseou-se também no facto de estas construções implicarem uma entoação específica e diferenciada que tem sempre um impacto na musicalidade do texto dito.

De entre os critérios usados para o estudo das perguntas, critérios formais sintático-semânticos e critérios funcionais pragmáticos, distingue-se o ato de pergunta da estrutura interrogativa, como apontado no último capítulo. Com efeito, no texto em análise, é possível encontrar exemplos desses dois conceitos. No caso da deixa “I wonder what it was”, o enunciado que formalmente não é uma pergunta tem o objetivo de uma pergunta, já no exemplo “Let me finish?” é o oposto, uma frase formalmente interrogativa que não é um ato de pergunta mas sim de instrução e crítica. Rodrigues afirma que: “De facto, o termo interrogação refere-se apenas ao aspeto formal de um enunciado, enquanto o conceito de pergunta releva ao âmbito pragmático” (1998: 12). No texto em análise, disponível na íntegra no Apêndice I, além de ser possível encontrar exemplos dos vários tipos de perguntas sistematizados nas tipologias de Rodrigues (1998) e Kerbrat-Orecchioni (1991), encontramos ainda um exemplo de uma meta análise da pergunta, que citamos abaixo.

1. ANN. And isn't it frightening. (535)¹⁶

PETER. That wasn't a question. (536)

ANN. No; it wasn't. And isn't it frightening. (537)

Em (1), além de as personagens debaterem o próprio diálogo, fazendo uma meta-análise do mesmo, verificamos que o enunciado de Ann obedece, de facto, à estrutura do que é uma construção interrogativa na língua inglesa, a inversão do verbo em relação ao sujeito, sendo este colocado na primeira posição. Encontramos outros exemplos no texto em que frases com uma estrutura formal interrogativa terminam com um ponto final e não com o esperado ponto de interrogação. Presumimos que esta escolha, por parte do autor, se refere à entoação que este pretende imprimir ao diálogo. Abaixo ilustramos estes casos com três exemplos que não formam

¹⁶ Estes números identificam a linha onde se encontra a fala transcrita da peça, consultável no Apêndice I.

sequência¹⁷:

2. What! You think what! (253)
3. I've never done that, have I. (681)
4. Yes! What would happen! (694)

No capítulo dedicado ao teatro de Edward Albee, referimos que este escrevia os textos como partituras musicais, sendo que a pontuação era o elemento que dava as indicações de ritmo e entoação aos atores. Segundo ele, um bom ator saberia o impacto que uma vírgula, um ponto e vírgula, parênteses, travessão, barra, reticência, etc. teriam na maneira de dizer o texto. Algumas das suas indicações cênicas eram referentes à forma como o ator deveria dizer o texto ou como fazer os silêncios entre o dizer, no caso específico das pausas. Inclusivamente, o autor chega a fazer a distinção entre um *beat* e uma *pause*, que seria uma pausa mais longa. Reconhecendo assim a importância da pontuação no texto dramático de Edward Albee, e sabendo que todos os sinais de pontuação seriam passíveis de ser analisados, escolhemos o sinal de interrogação para este trabalho. Assim, analisaremos as construções interrogativas no texto *Homelife* segundo duas tipologias: de base sintática e de função pragmática e discursiva.

Portanto, no âmbito desta dissertação, utilizámos o sinal de pontuação como um critério formal para extrair as estruturas interrogativas da totalidade da peça, mas faremos uma análise sobretudo pragmática das mesmas, refletindo sobre as funções que estes enunciados cumprem na dinâmica interacional. Apesar de a nossa análise ter um foco pragmático, iremos também proceder a alguma análise formal das interrogativas, falando da sua estrutura morfossintática e de como esta se relaciona com o tom coloquial do texto, aspeto que se liga de forma abrangente com vários tipos

¹⁷ Os casos ilustrados, em que a pontuação das perguntas não é a esperada, produz efeitos formais, ao nível do ritmo e da entoação, mas também importantes efeitos de sentido e efeitos interacionais.

de texto dramático e em particular com este autor. Interessa-nos especialmente o movimento entonacional de cada tipo de pergunta, pelo que iremos analisar a base sintática das frases, verificando se são perguntas totais (ou abertas, com entoação ascendente), parciais (ou fechadas, com entoação ascendente e descendente) ou alternativas (também com entoação ascendente e descendente).

Uma das primeiras etapas para analisarmos e classificarmos as perguntas enquanto atos pragmáticos é caracterizar o contexto onde a interação tem lugar, uma vez que o tipo de perguntas ocorrentes num dado texto parece estar intimamente ligado ao género desse texto. De facto, Kerbrat-Orecchioni afirma que: “O discurso é uma atividade, ao mesmo tempo, condicionada (pelo contexto e transformadora (desse mesmo contexto) (2006 (1996): 35). Para descrever a situação de comunicação (ou o contexto) onde decorre a peça *Homelife* de Edward Albee, usaremos o quadro conceptual proposto por Kerbrat-Orecchioni (ibidem: 25-35).

1.1 Quadro interacional em *Homelife* de Edward Albee

O quadro interacional é composto por um conjunto de dados extralinguísticos que afetam o ato comunicativo — ao mesmo tempo que as escolhas discursivas são condicionadas pelo contexto, elas também ajudam a construí-lo. O primeiro elemento de análise da situação comunicativa proposto por Kerbrat-Orecchioni é o lugar (*setting* ou quadro espaço-temporal), que se divide em duas valências: o quadro espacial (que pode ser considerado nos seus aspetos meramente físicos, ou seja, tendo em conta as características do lugar onde se desenvolve a interação) e o quadro temporal (o momento em que a interação decorre). No caso do texto de Albee, aqui em estudo, o quadro espacial é a sala de estar da casa dos dois intervenientes do diálogo, o casal Ann e Peter, em Nova Iorque, na zona Este. Quanto ao quadro temporal, o diálogo tem lugar à uma da tarde de um domingo.

O segundo fator do contexto é o objetivo (ou *goal*), dividindo-se em objetivo global (que diz respeito à finalidade da própria interação, ou o que a terá motivado) e

os objetivos pontuais (que se referem aos diferentes atos de fala realizados ao longo do encontro). Em *Homelife*, o diálogo é iniciado pela esposa e esta tem a intenção de discutir determinado assunto. O assunto em causa acaba por nunca ser discutido, chegando os participantes a discutir a sua existência e até a recuperar o que foi dito nas primeiras falas do diálogo na tentativa de que Ann se lembre do que motivou a interação e qual o objetivo relacional da mesma. Ainda que o assunto não chegue a ser diretamente enunciado, pode depreender-se, pela natureza do diálogo, que o assunto seja a própria relação do casal. Quanto aos objetivos mais transacionais, serão analisados mais à frente neste capítulo.

Por último, o terceiro ingrediente do contexto são os participantes. A este nível considera-se o seu número, que neste caso é um diálogo, as suas características individuais (idade, sexo, profissão, posição social, traços de carácter, etc.) e relações mútuas (grau de conhecimento, natureza do laço social e afetivo). Relativamente às características individuais do casal no texto de Albee, sabemos que o marido tem 45 anos, tem um cargo executivo numa editora de livros escolares e é descrito como tendo uma aparência “composta e circunspecta”. Quanto à esposa, tem 38 anos, é alta e agradável à vista. A sua profissão não é mencionada. A informação talvez mais relevante para a análise do diálogo tem que ver com a sua relação mútua, uma vez que sabemos que são um casal, marido e mulher, casados há anos (nunca sendo mencionado o número ao certo, mas ficando implícito que é um casamento de longa data). Por esta razão, naturalmente, o seu grau de conhecimento e proximidade é alto e isso reflete-se no seu diálogo, que remete várias vezes para uma noção de “saber compartilhado” — “shared knowledge”, definido por Hinds e Gundel (1985) como: “the knowledge, beliefs and discourse entities common to both speaker and addressee (...) in a discourse play a crucial role in both the production and interpretation of natural language utterances” (Hinds e Gundel, 1985: 5). Para os autores, a distinção entre conhecimento geral e saber compartilhado seria que o primeiro resulta do facto de os indivíduos serem criados sob uma cultura, religião e educação semelhantes e o segundo seria definido como: “negotiated common knowledge used for future interaction” (ibidem: 5-6). Fonseca (1989) considera que “memória” ou “memória

comum” seriam designações mais adequadas para este conceito e considera-o condição da comunicação, afirmando que: “a memória comum ao locutor e interlocutor é, simultaneamente, um resultado dela, porque o saber compartilhado constitui-se na e pela comunicação. É falso e limitador encarar o sentido como algo que passa do emissor ao recetor; o sentido não passa, circula: vai e volta, permanece, institui-se como memória” (Fonseca, 1989: 26). Não é, portanto, de estranhar que no texto aqui em análise, com registo familiar, se encontrem várias sequências elípticas, onde há a omissão de material linguístico que os interlocutores consideram irrelevante ou redundante.

1.2 Tipologia de perguntas em *Homelife* de Edward Albee

“We all know that we use words to lie. To evade. To avoid. Of course, to misunderstand intentionally.”

(Goldberg, 2010)

No ato ilocutório de pergunta prototípico, o objetivo ilocutório pode ser descrito da seguinte forma: A deseja obter informação de B. As razões pelas quais A deseja obter essa informação podem ser muito diferentes, dependendo fortemente do género de interação em causa. A situação prototípica é a de que A não tem informação e deseja obtê-la. Todavia, não raramente, também se verifica a situação de que A já possui a informação e deseja apenas confirmar se B a possui também. De qualquer forma, mesmo quando o objetivo pragmático explícito e primário é o desejo de obter uma informação, o que acontece numa pergunta prototípica, é frequente que outros valores pragmáticos se acumulem no enunciado, tais como os de protesto, crítica, acusação, provocação, entre outros. Para analisarmos os vários tipos de perguntas presentes no *corpus* estudado, vamos socorrer-nos essencialmente das tipologias de Rodrigues (1998), acrescentando-lhe uma categoria tirada da proposta de Kerbrat-Orecchioni (1991) e outra adaptada da metodologia de análise da conversação oferecida por Marcuschi (2003). Usámos a tipologia elencada no capítulo anterior, sistematizada parcialmente abaixo e na totalidade no Anexo I.

Tabela 1: Adaptado de tipologias de perguntas de Rodrigues (1998)¹⁸

TIPOLOGIAS	GRUPOS	SUBGRUPOS	
ESTRUTURA FORMAL DE BASE SINTÁTICA	Perguntas Totais		
	Perguntas Parciais		
	Perguntas Alternativas		
FUNÇÃO PRAGMÁTICA E CONVERSACIONAL	Perguntas Prototípicas ou “Verdadeiras”		
	Perguntas Orientadas	Perguntas- <i>Tag</i>	
		Perguntas Retóricas	Retórica de Autorresposta; Retórica Tipo Implicativo; Interropositvas e Interronegativas
	Perguntas Metacomunicativas	Pergunta-Eco	
		Pergunta-Suspensão	
		Pergunta-Reformulada	
		Pedido de Seguimento	
		Pedido de Repetição	
	Perguntas que têm a função de Marcadores Conversacionais		

Tendo nós assumido como foco deste trabalho a caracterização pragmática como o critério para um ensaio da tipologia das perguntas em *Homelife* de Edward

¹⁸ As tipologias de perguntas encontram-se sistematizadas na sua totalidade no Apêndice I.

Albee, norteados pelo facto de estes enunciados serem muito numerosos na peça e, logo, produzirem um impacto alto na mesma, devemos salientar que o critério formal do ponto de interrogação não pode ser tomado como um critério totalmente seguro para aferir o valor ilocutório de pergunta do enunciado, já que, muitas vezes, o ponto de interrogação marca atos linguísticos indiretos em que o objetivo explícito é o de pergunta, mas o objetivo primário pode ser outro, tal como a asserção, com modalidade epistémica de dúvida ou o ato expressivo de censura, por exemplo. Tal parece ser o caso nas perguntas exemplificadas abaixo:

5. Don't you ever worry? You don't say "Why can't you sleep? Where are you going? What is it you want?" (116)
6. (...) But where's the ... the rage, the ... animal? We're animals! Why don't we behave like that ... like beasts?! Is it that we love each other too safely, maybe? That we're secure? That we're too ... civilized? Don't we ever *hate* one another? (569-572)

Através da sucessão de perguntas em (5), a personagem Ann parece estar mais focada em expressar um ato de crítica indireta ao marido, pelo facto de este, aparentemente, não se mostrar preocupado com as suas deambulações noturnas, do que propriamente em procurar obter de B (Peter) uma informação que esteja em falta. O facto de ela mascarar a crítica por detrás de um (vários) ato(s) de pergunta produz o efeito de atenuar o ato de crítica, que surge, assim, executado de forma indireta. Como sabemos, a indireção ilocutória é uma das formas de atenuação de FTA's (Face Threatening Acts): "those acts that by their nature run contrary to the face wants of the addressee and/or of the speaker." (Brown & Levinson, 1987: 65). Brown & Levinson baseiam-se na noção de "face" de Goffman (1967: 5) que o autor define como: "the positive social value a person effectively claims for himself by the line others assume he has taken during a particular contact". Esta noção relaciona-se com a noção de ficar envergonhado ou humilhado, ou de perder a face (Brown & Levinson,

1987: 61), sendo os FTA's atos que ameaçam a face positiva (a necessidade de ser reconhecido e apreciado pelo outro) ou a face negativa (a integridade do território) de determinado interlocutor (Goffman: 1967). Não raramente os participantes desenvolvem estratégias discursivas de delicadeza negativa (estratégias para evitar a ameaça) e estratégias discursivas de delicadeza positiva (estratégias de valorização) numa ótica de cooperação que se baseia na vulnerabilidade mútua da face (Brown & Levinson, 1987: 61). Briz e Albelda (2013: 303-304) inventariam a indireção ilocutória entre os restantes mecanismos de atenuação e também Kerbrat-Orecchioni (2006) aponta a cortesia como um dos fenómenos mais relevantes na formulação de atos linguísticos indiretos, assinalando “o poder explicativo dos princípios de polidez, no que diz respeito particularmente à formulação indireta dos atos de fala.” Kerbrat-Orecchioni (2006 (1996): 94-95).

Em (6), através da sucessão de perguntas “Is it that we love each other too safely, maybe? That we’re secure? That we’re too ... civilized?”, Ann parece estar a formular atos assertivos marcados por uma modalidade epistémica de dúvida, parafraseáveis por algo como “Provavelmente, amamo-nos sempre em “modo de segurança”. Provavelmente, somos demasiado contidos. Provavelmente, somos demasiado civilizados”, mais do que à procura de obter uma informação de que não dispõe. À semelhança do que dissemos acima para o exemplo (5), em (6) o facto de Ann formular a asserção sob a forma de pergunta (marcada pela modalidade epistémica de dúvida através do advérbio “maybe”) acarreta a atenuação do seu ato assertivo, já que a pergunta abre um quadro de total incerteza sobre a resposta que a asserção, mesmo que marcada por um valor modal de dúvida, não abriria, gerando assim um efeito de atenuação do ato. Estes atos assertivos de dúvida que Ann formula indiretamente através das suas perguntas são FTA's em virtude do conteúdo das dúvidas que ela coloca, já que revelam a imagem que ela tem da sua relação com o marido tal como é e tal como ela desejava que fosse (mais “animal”, menos segura, menos civilizada, em certos momentos). Há um efeito perlocutório indireto de remorso e lamento envolvido nestas perguntas que, inevitavelmente, afetam a face de Peter, tornando o ato profundamente ameaçador e, assim, passível de atenuação.

Conforme referimos no início deste capítulo, apesar de a nossa análise ter um foco pragmático, iremos falar da estrutura morfossintática, porque o aspeto estrutural das perguntas do texto em análise é um dos traços que confere a estes enunciados um alto teor coloquial e que contribui, conseqüentemente, para o aumento do grau de naturalidade dos diálogos recriados por Edward Albee, um dos objetos de estudo desta dissertação. Atentemos nas perguntas abaixo, extraídas da peça:

7. Be helpless together? Cling like marmosets? (487)
8. Or too nice? (641)
9. Almost anything? (670)

Verificamos que as estruturas formais mais prototípicas atribuídas às frases interrogativas não estão refletidas nos enunciados acima. De facto, os marcadores sintáticos típicos das perguntas em inglês, como o operador “to do”, a inversão Suj V; os pronomes interrogativos Wh-, encontram-se ausentes na maior parte das interrogativas do texto. No entanto, as formulações sintáticas das perguntas do texto são formulações muito típicas das conversas orais informais, como as que se retratam nesta peça, sendo que, nessa medida, nos interessa também fazer o levantamento de algumas destas características mais estruturais que concedem o tom coloquial ao discurso. É o caso do uso de estruturas elípticas em que a pergunta se resume ao próprio pronome interrogativo ou a outra sequência elíptica de palavras sem o restante conteúdo proposicional, que é economizado porque pode ser recuperado no contexto:

10. You did?; So?; What?; No?; Me?; From what? ...

É também o caso das interrogativas muito numerosas que fazem eco de uma

intervenção anterior (de Peter ou mesmo de Ann) e, que, por isso, são mantidas na forma do enunciado que reproduzem:

11. “Weird, convoluted female way?” Who *are* you? (208)
12. “Noticed”? (342)

Dentro da tipologia que utilizámos na nossa análise, as perguntas-eco são categorizadas como um subgrupo das perguntas metacomunicativas, nas quais L2 repete a pergunta de L1 como forma de obter tempo (seja para organizar as suas ideias ou estruturar mentalmente uma resposta), de pedir uma explicação ou então surgem apenas porque L2 não ouviu/ compreendeu o que foi dito por L1. Este é o caso da sequência de perguntas com que a peça começa:

13. ANN. We should talk. (1)

PETER. What? We should — what? We should what?! (2-3)

ANN. We should *what*? (4)

PETER. We should *what*? (5)

Ainda dentro do grupo das perguntas metacomunicativas temos as perguntas-reformuladas, que são formuladas com o objetivo de obter pormenores ou especificações sobre a pergunta original. No discurso oral, os enunciados são objeto de reformulações permanentes, dado serem produzidos em tempo real, isto é, ao mesmo tempo que estão a ser pensados e planeados. Respeitando a Máxima da Quantidade de Grice (1975), o locutor quer ser tão informativo como se espera que seja, e, em consequência, tem tendência para tornar o seu discurso o mais eficiente possível.

Assim, no caso das perguntas-reformuladas, não só se dá o caso de L2 fazer uma pergunta que aprofunda a pergunta de L1 como pode, inclusivamente, reformular a sua própria enunciação, como é o caso dos exemplos (11) e (12) abaixo.

14. What, led me to contemplating it? (210)
15. You, too, what? You hope *I'm* not, or you hope *you're* not? (227)
16. Professionally, I mean? (293)
17. You mean almost *anyone*? (671)

Ainda no tópico das estruturas elípticas cujo restante conteúdo proposicional pode ser recuperado no cotexto, temos o caso de perguntas que se comportam como marcadores conversacionais, definidos por Zorraquino e Portolés como: “unidades lingüísticas invariables, no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicación oracional” (Zorraquino e Portolés, 1999: 4057). Estas perguntas apresentam esvaziamento do conteúdo semântico, fixação da estrutura morfossintática e assunção de valores funcionais na dinâmica conversacional. Estes valores podem ser de natureza fática ou reguladora, apenas para assegurar o envolvimento conversacional dos falantes ou podem ser valores mais específicos. Nesta classe de perguntas, encontramos interrogativas como:

18. What? Pardon? Hm? Are we? Do you? Oh? Ann? ...

Como já mencionámos, não sendo o objetivo deste trabalho fazer uma tipologia morfossintática das perguntas ocorrentes no *corpus*, para além de aludirmos a estes aspetos mais coloquiais das interrogativas deste *corpus*, também tentaremos arrumá-las nas grandes categorias da tipologia formal conhecidas como interrogativas totais, parciais e alternativas (já definidas no capítulo anterior). Esta classificação é

relevante para nós, já que pressupõe o estudo das sequências de respostas previstas nas próprias perguntas: as perguntas totais implicam respostas Sim/ Não e as parciais não implicam este tipo de respostas. Verificou-se, no *corpus* em análise, que das 158 perguntas totais, apenas 31 obtiveram uma resposta Sim/ Não, facto que abre já alguma perspetiva sobre a complexidade do fenómeno no discurso autêntico (ou, pelo menos, pseudo-autêntico, já que, neste caso, lidamos com um texto ficcional, que simula um diálogo autêntico entre marido e mulher).

Ainda sobre a tipologia morfossintática, esta permitiu-nos também verificar o movimento entonacional de cada pergunta. Pela questão do ritmo e musicalidade que Edward Albee se esforçava por dar aos seus textos, e na tentativa de perceber se esta seria também uma estratégia de potenciar o tom coloquial do texto, interessou-nos verificar a ocorrência de padrões entonacionais. Além de se analisarem as frases interrogativas individualmente, verificou-se o número de turnos com mais de uma pergunta, isto é, em que o falante coloca várias questões sem esperar uma resposta (o que no caso da personagem Ann corresponde a cerca de 36% das suas intervenções). Há ainda um caso em que a personagem Ann formula 8 frases interrogativas no mesmo turno. Abaixo colocamos alguns exemplos, todos com 3 ou 4 frases interrogativas no mesmo turno e todas perguntas totais, ou seja, com curva melódica ascendente.

19. Did you know that when you sleep, I mean, not dreaming, but deep asleep, your body is entirely paralyzed, except for the automatic stuff?, the breathing?, the heart? (233-235)
20. The age of reason? Sixteen, or whatever? “Hey, Pete, you think you’d like to have your foreskin cut off today?” “Are you kidding?!” (319-320)
21. Do they ask the parents? At the hospital? Before they do it? (346)
22. ... stand there? Scream? In the night? Then it might come back to me? (427)
23. That someone had kidnapped the girls? That I was three months

pregnant and not by you? That our broker had made off with everything? (496-498)

24. The parakeets got out? The icebox broke? Someone threw up in the hall? (500-501)

25. Is it that we love each other too safely, maybe? That we're secure? That we're too ... civilized? Don't we ever hate one another? (571-572)

No caso da personagem Peter, ainda que se verifiquem menos sequências de frases interrogativas num mesmo turno, tendo 20% dos seus turnos duas perguntas (e apenas 4,44% mais do que duas), denotámos que a grande maioria destes conjuntos de duas perguntas são com interrogativas do mesmo tipo, em que a personagem enuncia duas perguntas totais de seguida. Abaixo, deixamos alguns exemplos:

26. The fireplace? Really? (16-17)

27. Had we? Liked that? (27)

28. Really? Can you do that? (46)

29. ... who like that sort of thing? — lack of thing, of something? "Breastlessness?!" (215-216)

30. Really? Are you really glad? (332)

31. And there are woman things, too? Things you and the girls talk about and make decisions; things I don't know about? (374-375)

32. Has this helped? All of this... has it helped? (676)

1.3 Distribuição dos tipos de perguntas por personagem

A análise quantitativa que levámos a cabo gerou alguns números surpreendentes, sendo que alguns deles foram já partilhados ao longo desta dissertação. Ainda antes de entrarmos nos tipos de perguntas, interessa-nos partilhar alguns desses dados. Todos os dados levantados na análise quantitativa estão

sistematizados no Anexo III, sendo que destacamos abaixo alguns deles, em especial os que são dignos de nota e que aprofundaremos no corpo de texto. De notar que as percentagens foram calculadas de acordo com o número total de frases em *Homelife*.

Tabela 2: Análise quantitativa do tipo de frases por personagem¹⁹

	<i>HOMELIFE</i>	ANN	%	PETER	%
N.º DE PALAVRAS	5558	3312	59,6%	2246	40,4%
N.º DE FRASES	931	503	54%	428	46%
N.º DE FRASES AFIRMATIVAS	504	287	56,9%	217	43%
N.º DE FRASES INTERROGATIVAS	264	151	57,2%	113	42,8%
N.º DE FRASES EXCLAMATIVAS	120	53	44,2%	67	55,8%
N.º DE FRASES SUSPENSAS/ INTERROMPIDAS	47	13	27,7%	34	72,3%

No que se refere ao equilíbrio interacional, como já mencionamos anteriormente, ao longo da peça, a personagem Ann produz um número mais elevado de palavras e de frases (59,6 e 54%, respetivamente). Igualmente, o número de frases afirmativas e interrogativas também é mais elevado na personagem Ann, ambas com uma percentagem acima dos 50% (56,9% das frases afirmativas e 57,2% das frases interrogativas). No entanto, esta tendência inverte-se no que toca a frases exclamativas e a frases suspensas ou interrompidas (55,8% das frases exclamativas são

¹⁹ A totalidade da análise quantitativa encontra-se sistematizada no Anexo III.

ditas por Peter, bem como 72,3% das frases suspensas ou interrompidas²⁰). Como se verifica, a personagem Peter apresenta, pois, números mais elevados neste tipo de intervenções, sendo estes especialmente elevados no que se refere às frases suspensas ou interrompidas. Não indo nós considerar a análise do segundo ato, *The Zoo Story*, podemos afirmar que verificámos que esta tendência se mantém no segundo texto.

Assim, podemos considerar os elementos apresentados anteriormente como traços característicos do discurso das personagens, o que se coaduna com o que foi elencado no capítulo anterior, quando falámos do *corpus* em estudo. Se em ambos os atos são Ann e Jerry, os interlocutores de Peter, que começam o diálogo e introduzem o assunto, sendo porque têm algo que querem discutir com Peter especificamente, no caso do primeiro ato, ou porque há algo que querem partilhar, no caso do segundo ato, faz sentido que o discurso da personagem que lança a interação seja mais assertivo, apresentando portanto um elevado número de frases afirmativas, e que utilize as interrogativas por vários dos motivos que já elencámos até aqui: pedir confirmação, captar a atenção e o interesse do alocutário, realçar determinado argumento, fazer uma oferta, um pedido ou um convite, exigir especificações, obter pormenores ou pedir esclarecimentos sobre a intenção do enunciado, censurar, corrigir, ameaçar, justificar, avisar, constatar, etc. Há ainda, claro, a possibilidade de que o enunciador esteja a pedir uma informação que desconhece ao seu interlocutor, o que é, afinal, a intenção por detrás de uma pergunta autêntica. Seja qual for o motivo da enunciação da pergunta, a verdade é que, a menos que esta venha seguida de outra pergunta, o que, aliás, acontece bastantes vezes no texto em análise, esta enunciação espera uma resposta, ou pelo menos uma reação, no caso das perguntas retóricas, por exemplo. Assim, podemos concluir que o intuito de muitas das perguntas é fazer a conversa avançar, já que implicam o envolvimento do outro interlocutor. Pelo contrário, a personagem Peter, ainda que manifeste bastantes enunciados interrogativos, produz, na sua maioria, frases exclamativas e frases suspensas. Por um lado, do ponto de vista das frases exclamativas, em que o emissor exterioriza um

²⁰ Esta medição foi realizada através do sinal de pontuação das reticências.

estado afetivo, estas denotam que os seus enunciados serão ditos com um certo grau de emoção, seja ela surpresa, indignação ou espanto. Por outro lado, em termos das frases suspensas ou interrompidas, podemos traçar uma personagem hesitante com um certo nível de insegurança nos enunciados que emite, sendo que estes transmitem incerteza, indecisão, inquietação ou perplexidade. No entanto, como já informámos acima, focámos a nossa investigação apenas no sinal de pontuação interrogativo, pelo que avançaremos com a análise do mesmo. À semelhança do que fizemos anteriormente, destacamos abaixo alguns desses dados, especialmente os mais relevantes e que serão mencionados no texto, estando os restantes na análise quantitativa sistematizada no Anexo III. Aqui, é necessário frisar que as percentagens foram calculadas de acordo com o número total das perguntas de cada personagem e não com o número total das perguntas na peça.

Tabela 3: Análise quantitativa do tipo de perguntas por personagem²¹

	ANN	%	PETER	%
PERGUNTAS TOTAIS	92	60,9%	68	60,2%
PERGUNTAS PARCIAIS	54	35,8%	45	39,8%
VALOR ILOCUTÓRIO DE PERGUNTA	24	16%	73	65%
VALOR ILOCUTÓRIO DIVERGENTE	127	84%	40	35%
PERGUNTA PROTOTÍPICA	24	16%	72	64%
RETÓRICA DE AUTORRESPOSTA	42	33%	11	28%
VERDADEIRAS PERGUNTAS QUE OBTÊM RESPOSTA	9	37,5%	44	60,3%

²¹ A análise quantitativa encontra-se sistematizada na sua totalidade no Anexo II

RESPOSTAS QUE SE RELACIONAM COM A PERGUNTA	44	29,1%	59	52,2%
CONTINUAÇÃO EM FORMA DE PERGUNTA PELO MESMO FALANTE	53	35,1%	17	15%

No que diz respeito às estruturas interrogativas, e à sua distribuição por personagens, começaremos por apontar a sua estrutura formal. Do ponto de vista sintático, ambas as personagens apresentam um número mais alto de perguntas totais, ambas com percentagens na ordem dos 60%. Este dado pareceu-nos curioso, em especial pelo facto de os números serem muito próximos (a personagem Ann com uma percentagem de 60,9 e Peter com 60,2%). Por outro lado, como já havíamos mencionado no último tópico, ambas as personagens apresentam sequências de duas ou mais perguntas totais num mesmo turno, pelo que um dos motivos possíveis que podemos apontar talvez seja o da entoação, neste caso, a curva melódica ascendente. Naturalmente, as perguntas totais vêm seguidas das perguntas parciais, apresentando ambas as personagens percentagens entre os 35 e os 40%. Relativamente às perguntas alternativas, apenas a personagem Ann enuncia duas interrogativas desse tipo. Há ainda um outro tipo a apontar, neste caso também apenas enunciadas pela personagem Ann, que são perguntas que começam como sendo parciais e terminam como totais. Apresentamos abaixo os 3 exemplos dessas interrogativas encontradas no texto:

33. What brought this on — me and my breasts? (324)
34. And what would they do... sew it back on? (354)
35. What do you want — minor stuff? (500)

Relativamente à função pragmática e conversacional, começaremos por frisar

um aspeto que nos pareceu essencial distinguir. Antes de verificarmos, uma a uma, em que categoria da tipologia estudada as perguntas se encaixavam, decidimos fazer uma distinção mais básica de apenas dois grandes grupos: interrogativas com valor ilocutório de pergunta e interrogativas com valor ilocutório divergente. Neste ponto, a distribuição entre as duas personagens é totalmente dissonante. No caso de Ann, mais de 84% das frases interrogativas não têm valor ilocutório de perguntas; já no caso de Peter, cerca de 65%, têm valor ilocutório de pergunta. Ou seja, apenas quase 16% das frases interrogativas ditas por Ann têm valor ilocutório de perguntas e cerca de 35% das ditas por Peter não têm. Ainda que não tenhamos uma referência externa ao texto de Albee, a comparação entre ambas as personagens e a discrepância de valores é suficiente para que se possam tirar algumas ilações. A personagem Ann, efetivamente, recorre com muita frequência à estrutura das frases interrogativas com vários objetivos ilocutórios que não o de efetivamente pedir uma informação a Peter. Como já foi dito antes, a esposa inicia esta conversa com a intenção de falar de um tópico que acaba por nunca ser identificado, passando todo o tempo da ação cénica a discutir a sua relação com o marido. Ainda que não seja designado o assunto que levou ao início da conversa, é evidente que há vários assuntos que Ann gostaria de debater, sendo grande parte dos tópicos iniciada por ela. Assim, não é de estranhar que Peter, sendo apanhado de surpresa, num domingo à tarde, enquanto estava embrenhado na sua calma (e aborrecida) leitura de editor, recorra à estrutura interrogativa para de facto inquirir sobre as intenções de Ann e saber mais sobre os assuntos que ela levanta e aos quais se refere. Nesse sentido, também a análise das respostas é relevante.

No âmbito das respostas, verificámos que, das interrogativas que são verdadeiramente perguntas, no caso de Ann, 37,5% delas obtêm resposta. Já no caso de Peter, esse número sobe para acima dos 60%. Isto é especialmente relevante pois o próprio número de interrogativas com valor ilocutório de pergunta, como verificámos no parágrafo anterior, era muito diferente entre as duas personagens. Ou seja, das 24 perguntas prototípicas enunciadas por Ann, 9 obtêm resposta e, no caso de Peter, das 73 perguntas verdadeiras, 43 recebem uma resposta. Poderíamos relacionar este dado mais com a personagem que responde do que com o próprio enunciador da pergunta.

No entanto, depois de uma observação mais atenta, verificamos que se relaciona mais com o enunciador. Se por um lado as perguntas verdadeiras de Peter são seguidas de uma resposta da sua interlocutora, no caso de Ann, muitas das suas perguntas que são exatamente isso, interrogativas com valor ilocutório de perguntas, são seguidas de uma pergunta-reformulada — seja porque a personagem sente que precisa de acrescentar informação ao enunciado anterior ou porque quer especificar algum aspeto do mesmo. Atentemos nos exemplos abaixo:

- 36. Do you... do you want to have it looked at? Professionally, I mean? (292)
- 37. Do they ask the parents? At the hospital? Before they do it? (346)
- 38. Do they? Do you? (489)
- 39. Do you? Do you have it in you? (523)

Há ainda um caso em que a personagem Ann responde a uma das suas perguntas prototípicas com uma pergunta retórica de autorresposta. É o caso do exemplo abaixo.

- 40. What are you going to do? Read? (717-718)

Esta categoria de perguntas retóricas de autorresposta, da tipologia pragmática ou conversacional, é, aliás, a mais utilizada pela personagem Ann. Das 127 frases interrogativas que a personagem coloca durante a interação, 42 são retóricas de autorresposta, o que corresponde a mais de 33% das suas frases interrogativas com valor ilocutório divergente. No caso de Peter, também as perguntas retóricas de autorresposta são as mais recorrentes de entre as interrogativas com valor ilocutório divergente, no entanto, o seu tipo de interrogativa mais recorrente é efetivamente a pergunta prototípica, com uma percentagem de 65%, conforme mencionámos acima.

Além do facto de o subgrupo das perguntas retóricas de autorresposta ser o mais enunciado por Ann, interessa-nos frisar que o grupo de perguntas orientadas (no qual se incluem as retóricas de autorresposta, as perguntas-*tag*, as retóricas de tipo implicativo, as interpositivas e interrrogativas) constitui mais de 50% das frases interrogativas pela personagem feminina, no geral, e mais de 60% no âmbito das frases interrogativas com valor ilocutório divergente. Citamos Stenström (1984: 47) no que se refere este tipo de perguntas: “A conductive Q [question] is one where A is taken to show a preference for one R [response] rather than another, as opposed to a straight Q where no such preference is manifested.” Portanto, a contrariar a sua aparente vocação de pedidos de informação, este tipo de perguntas visa orientar o recetor a confirmar a suposta verdade que o locutor enunciou na sua pergunta, já que L1 deseja que L2 admita o seu ponto de vista. Assim, pode considerar-se que a pergunta orientada tem um cariz manipulador, até pelos dois paradigmas bem diferentes de respostas possíveis, que Rodrigues (1998: 53) afirma serem “as respostas esperadas, que vão no sentido de confirmar as assunções do locutor e são sempre mais breves que as respostas que entram em desacordo aberto com a orientação veiculada pela pergunta; estas são sempre mais longas e integram frequentemente expressões explicativas ou justificativas”. No caso de Peter, ainda que o número de perguntas orientadas seja superior ao de perguntas metacomunicativas, (que em relação ao número geral de interrogativas apresenta cerca de 19% de perguntas orientadas e 8% metacomunicativas) a grande maioria de interrogativas continua a ser de perguntas prototípicas.

Um outro número que nos parece relevante ressaltar é o das interrogativas que são na verdade marcadores conversacionais. No caso de Ann, este número é de menos de 10%, mas no caso de Peter é de 25% — ou seja, superior ao das perguntas orientadas ou metacomunicativas. Na verdade, apesar de a percentagem ser maior, em termos numéricos, Ann apresenta mais ocorrências deste tipo de perguntas (11) do que Peter (10), mas quando analisamos em termos percentuais a discrepância torna-se maior. Sabendo nós que estes sinais servem de elo de ligação entre unidades comunicativas e de orientação dos falantes entre si, podem aparecer em várias

posições, como “na troca de falantes, na mudança de tópico, nas falhas de construção, em posições sintaticamente regulares” (Marcuschi, 2003: 61). No texto em análise, alguns destes marcadores não chegam a ser lexicalizados, como é o caso de “Hm?” ou “Oh?”. Noutros casos, há as interrogativas como marcadores conversacionais que são apenas o nome do interlocutor (Peter chama a esposa pelo nome, mas Ann nunca o faz), e outras há que são usadas para ganhar tempo, seja no caso de a personagem não estar recordada da palavra que quer dizer ou do facto que quer mencionar, como é o caso dos exemplos abaixo. Como é possível verificar, os marcadores conversacionais usados de forma interrogativa estão esvaziados do seu significado semântico e servem apenas uma função interacional.

41. Once I talked to you for ... it seemed *minutes ... about* — **oh, what?** — the fireplace, I think, and you didn't hear a word. You were reading. (14-15)

42. ... **from what?** Oh; yes; very good. (602)

Para terminar este ponto, e abordando mais uma vez a questão das respostas, interessou-nos verificar todas as intervenções que seguem as interrogativas no texto. Assim, fizemos um levantamento quantitativo das respostas que se relacionam com a pergunta, das respostas em forma de pergunta, das perguntas ignoradas/ continuação ou mudança de tema, continuação em forma de pergunta pelo mesmo falante e continuação em forma de frase afirmativa pelo mesmo falante. No caso de Ann, o que se segue mais recorrentemente às suas frases interrogativas é a continuação em forma de pergunta pelo mesmo falante (em mais de 35% dos casos), o que corrobora a ideia de que grande parte das perguntas dela não espera resposta, já que nem sequer têm valor ilocutório de pergunta. Já no levantamento feito em relação a Peter, também em linha dos dados apresentados anteriormente, o que se segue mais recorrentemente às suas frases interrogativas são respostas que se relacionam com a pergunta (em mais de 50% dos casos).

2. Alguns contributos para a tradução das sequências pergunta-resposta em *Homelife* de Edward Albee

Uma das análises preliminares que fizemos, mas que optámos por não aprofundar no âmbito desta dissertação, foi a análise comparativa entre a versão original, em inglês, de *The Zoo Story* e a versão traduzida, para o português europeu, de *A História do Jardim Zoológico*, uma tradução de Rui Knopfli e edição conjunta da companhia de teatro Artistas Unidos e a editora Livros Cotovia.

Na breve análise que fizemos, comparámos apenas as frases que tinham estrutura interrogativa no texto original com a sua respetiva tradução, com o intuito de aferir se todas as frases marcadas pelo sinal de pontuação de ponto de interrogação tinham essa mesma estrutura e eram marcadas pelo mesmo sinal de pontuação na versão traduzida. Tal não se verificou, havendo, no original, frases interrogativas que foram traduzidas como perguntas indiretas (marcadas pelo sinal de pontuação de ponto final) ou frases exclamativas, sendo que o oposto também se verificou, ou seja, frases afirmativas ou exclamativas que foram traduzidas como interrogativas.

Os contributos que incluímos nesta secção do nosso trabalho são pistas para reflexão na tradução de sequências pergunta-resposta em quaisquer diálogos autênticos ou (pseudo-autênticos), o que inclui também, naturalmente, o teatro de Edward Albee. Nestes casos, o tradutor deverá estar particularmente atento a questões como: o desfasamento forma-função, os valores indiretos ou derivados das perguntas, as implicações que determinado tipo de pergunta terá no ritmo e entoação da frase, as implicações no desenho psicológico das personagens, as implicações na dinâmica da interação, a importância de traduzir marcadores conversacionais por equivalentes funcionais na língua de chegada, entre outras questões.

No que diz respeito ao desfasamento forma-função e aos valores indiretos ou derivados das perguntas, em qualquer outro tipo de tradução, o facto de a tipologia formal entre a língua de partida e a língua de chegada não corresponder talvez não

seja um aspeto tão relevante. No entanto, no caso dos tipos de diálogos como o texto em análise, a não correspondência do tipo de pontuação usado nas frases implicaria alterações significativas à cadência melódica do texto falado. Ou seja, se o tradutor optasse por traduzir uma interrogativa direta como interrogativa indireta, sendo fiel ao significado pragmático mas não à tipologia formal, a consequência não seria um impacto na compreensão do espetador, que teria acesso à mesma interpretação em ambas as línguas, mas sim na entoação que essa construção frásica imprime no texto. Isso é especialmente relevante na tradução de Albee, pelas razões já apontadas.

Quanto às implicações que este tipo de escolhas terá no desenho psicológico das personagens, é fácil perceber, pelos dados recolhidos na nossa análise quantitativa, que, se determinada personagem tem prevalência de certo tipo de estruturas interrogativas, essa tendência deve ser mantida na tradução, para que o retrato psicológico da personagem na língua de chegada seja fiel àquele que o autor pretendia traçar quando escreveu o diálogo na língua de partida. Este aspecto é notável, por exemplo, na personagem Ann, da peça analisada, em que verificamos, como expusemos acima, que, da totalidade de intervenções executadas, 57,2% são frases interrogativas (embora não necessariamente perguntas do ponto de vista pragmático).

No que se refere às implicações na dinâmica da interação, também a nossa análise quantitativa permite verificar que a dinâmica é afetada não apenas pelo tipo de perguntas que cada personagem faz, o que, no caso específico do texto em análise, se reflete também numa distinção de género biológico, havendo tendências associadas com a personagem do género feminino e outras com a personagem do género masculino, mas também as respostas dadas pelos respetivos interlocutores seguem determinadas tendências.

Por fim, relativamente à tradução de marcadores conversacionais, é importante realçar que, por serem altamente sensíveis ao contexto, são das marcas linguísticas mais difíceis de traduzir. No entanto, são um elemento de enorme importância em textos de ficção, já que contribuem de forma decisiva para lhe conferir uma aparência

de verossimilhança e credibilidade. Como indica Portolés, entre outros autores, o critério mais importante na definição dos marcadores do discurso é a pragmática e não a gramática. O autor afirma que: “Los marcadores discursivos, como el resto del léxico de una lengua, poseen un significado independientemente de cualquier contexto y adquieren un sentido en cada uso concreto. En el sentido se combinan el significado y el enriquecimiento pragmático obtenido a partir del contexto” (Portolés, 2002: 159) Chaume (2004: 844) afirma ainda que, para traduzir os marcadores discursivo, o tradutor deve compreender o seu significado pragmático e procurar um equivalente que produza o mesmo efeito, o chamado equivalente funcional, que cumpra a mesma função na língua de chegada. Estes sinais serão provavelmente universais linguísticos, havendo inúmeras investigações académicas que se debruçaram já sobre essa temática.

Todos os tópicos mencionados anteriormente são importantes, sendo contributos a ter em consideração na tradução de sequências pergunta-resposta em quaisquer diálogos que sejam, ou que pretendam parecer ser, autênticos. Especificamente, em relação à peça de Edward Albee, aqui em análise, interessar-nos-ia verificar o impacto de uma tradução que tivesse em conta estes aspetos, sendo estes apontados como aspetos a ter em conta neste tipo de diálogo e, por consequência, na sua tradução.

Considerações finais

Nesta etapa do trabalho, fazemos um balanço global do projeto de investigação desenvolvido, que se centrou no levantamento e análise da sequência discursiva pergunta-resposta em *Homelife* de Edward Albee. Para tal, procurámos fundamentação teórica para enquadrar a nossa análise prática do texto em estudo. Recorremos, principalmente, a Kerbrat-Orecchioni (1997 e 2006) para definir aspetos do discurso interacional, a Fávero (2010), entre outros, para estabelecer a noção de tópico discursivo, a Urbano (1995) e a Marcuschi (2003) para definir os marcadores discursivos e a Rodrigues (1998) para estabelecer as tipologias de perguntas, sendo estas completadas também com a tipologia proposta por Kerbrat-Orecchioni (1991). No que se refere aos aspetos da tradução do texto dramático, baseamo-nos, essencialmente, nos conceitos de Bassnett (1991, 2002 e 2011), bem como Gostand (1980), Pavis (1989) e Venutti (1995), com os conceitos de domesticação e estrangeirização.

Passando em revista o estudo que realizámos, procedeu-se, numa primeira instância, ao enquadramento, do ponto de vista teórico, do autor e da sua obra, bem como do conceito de interação, tendo em conta a perspetiva histórica e aspetos do discurso interacional. Esse enquadramento foi articulado com uma revisão da literatura relevante sobre o tema, de forma a sustentar a parte seguinte, a análise prática. Na segunda parte, apresentámos o *corpus* em estudo e a metodologia utilizada, seguindo-se a apresentação das perguntas encontradas no escopo do trabalho, o quadro interacional, a tipologia de perguntas e a distribuição do tipo de perguntas por personagem. A isto, seguiram-se alguns contributos para a tradução das sequências pergunta-resposta em *Homelife* e outros textos do género.

No entanto, a sequência discursiva que escolhemos como foco do nosso estudo, com todo o interesse e relevância que lhe reconhecemos, é apenas um dos vários mecanismos utilizados pelo autor para atingir a naturalidade discursiva que

verificamos no texto de Albee. Sabendo nós que haveria muitos outros aspetos a analisar, desde as didascálias a outros sinais de pontuação ou a diferentes aspetos do discurso interacional, como o tópico discursivo, a mudança de turno, os marcadores conversacionais, entre outros, foi necessário, no âmbito deste trabalho, fazer uma escolha e cingir a nossa investigação a um escopo mais reduzido.

Temos consciência de que o trabalho aqui apresentado constitui apenas o início de uma investigação mais profunda e demorada que ficou por desenvolver, tanto devido às limitações impostas por um trabalho desta natureza como porque a área de estudo em que nos focámos é ampla e difícil de sistematizar.

Do ponto de vista do que nos propusemos investigar, que foi a sequência pergunta-resposta na peça *Homelife* de Edward Albee, encontrámos dados relevantes, que nos parecem poder ser úteis num futuro trabalho de tradução, seja do texto *Homelife* ou numa nova tradução do texto *The Zoo Story*. Respondendo à nossa pergunta inicial, que instigou esta investigação, reconhecemos, sim, que a sequência discursiva pergunta-resposta influencia a coloquialidade no texto *Homelife* de Edward Albee, pois identificamos que esta tem implicações no ritmo e entoação da frase, na dinâmica da interação e permite ao autor fazer um desenho psicológico das personagens, o que terá, necessariamente, um impacto nas escolhas de tradução. Consideramos, também, que um tradutor mais consciente, tanto do ponto de vista linguístico como do conhecimento prévio sobre o autor a traduzir, poderá, por um lado, fazer um trabalho mais fiel às intenções subjacentes no texto de partida, fazendo escolhas de tradução mais informadas. No caso específico deste trabalho, essas escolhas passariam pelo conhecimento adquirido sobre os diferentes tipos de perguntas sistematizadas nas tipologias mencionadas.

Contudo, embora saibamos que as análises apresentadas deixam algumas questões por resolver, também acreditamos que as mesmas podem contribuir para futuras traduções de sequências discursivas pergunta-resposta em textos como o que aqui esteve em análise. Com base no que pudemos aferir, não só deveria ser respeitada a vertente formal do sinal de pontuação e da curva entonacional da

interrogação, por motivos melódicos e de ritmo, como esta fidelidade teria de ser compatibilizada com a fidelidade ao valor funcional ou pragmático da interrogativa, particularmente relevante para a dinâmica da interação e para o desenho psicológico das personagens. Gostaríamos que as conclusões extraídas deste estudo fossem verificadas de forma empírica num trabalho futuro com a tradução inédita de *Homelife* e uma nova tradução de *The Zoo Story*.

Quanto a investigações futuras, pensamos que, no estudo da tradução do texto dramático, área pouco estudada e sobre a qual muito trabalho haveria a desenvolver, em especial no âmbito do português europeu, este trabalho poderá auxiliar os tradutores (de texto dramático ou simplesmente ficcional em que se retratem diálogos autênticos), ainda que apenas como fonte de inspiração. Poderá também ser uma alavanca para outros estudos similares que se debrucem sobre os fatores da coloquialidade nos diálogos ficcionais²².

Nesse sentido, ao finalizarmos o nosso trabalho, estas considerações pretendem afirmar a necessidade de desenvolver, com maior profundidade, questões relevantes que foram levantadas no percurso desta dissertação e que, neste contexto, pudemos apenas mencionar.

²² Duarte (2012) refere alguns destes fatores de coloquialidade em textos ficcionais narrativos, que tentam dar um “efeito de real” às falas das personagens, mencionando as interrogativas, entre outros fenómenos que incluem as frases inacabadas, as hesitações, a imitação de traços fonéticos de variedades de língua, entre outros aspetos. A partir do seu levantamento, a autora conclui que mais estudos sobre as marcas prototípicas do discurso oral coloquial poderão ajudar a tornar esta recriação nos textos literários mais mimética.

Referências Bibliográficas

Aaltonen, S. 2000. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters

Aaltonen, S. 2010. Drama Translation, em Y. Gambier e L. V. Doorslaer (ed), *Handbook of Translation Studies*. Amesterdão: John Benjamins Publishing Company

Albee, E. 1962. *Which Theatre Is the Absurd One?* (Acedido a 03/05/2019: movies2.nytimes.com/books/99/08/15/specials/albee-absurd.html)

Albee, E. 1997. *The American Dream and The Zoo Story*. New York: Penguin, pp. 7-8

Albee, Edward. 2005. *Interview*. In Academy of Achievement (Acedido a 12/05/2019: <https://www.achievement.org/achiever/edward-albee/#interview>)

Aristóteles. 2008. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Artistas Unidos. 2015. *Livrinhos de Teatro – Volume 90*. Lisboa: Cotovia

Bakhtin, M. 1981. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, pp. 275-280

Bassnett, S. 1991. *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*.

(Acedido a 10/02/2019: <http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>)

Bassnett, S. 2000. Theatre and Opera, em P. France (ed), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford: Oxford University Press

Bassnett, S. 2002. *Translation Studies*. 3. ed. Londres: Routledge

Bassnett, S. 2011. *Reflections on Translation*. Bristol: Multilingual Matters, p.25

Bennet, M. Y. 2015. *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 67

Bennett, M Y. 2017. *Edward Albee and Absurdism*. (Acedido a 03/05/2019: doi.org/10.1163/9789004324961)

Bennett, M. Y. 2017. *The Label, or How Should We Classify Edward Albee?: Some Notes toward a Definition of Albee as Postmodern* por Konkle, Lincoln (essay). *Edward Albee and Absurdism*. pp, 111-125 (Acedido a 03/05/2019: doi.org/10.1163/9789004324961)

Briz, A. & Albelda, M. 2013. *Una propuesta teórica y metodológica para el análisis de la atenuación lingüística en español y portugués. La base de un proyecto en común* (ES.POR.ATENUACIÓN). ONOMÁZEIN, 28, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp.

Brown, P. & Levinson, S. 1987. *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press

Blood, M. 2001. *Contemporary American Playwrights* por Christopher Bigsby (review). *Modern Drama*, vol. 44 no. 2, pp. 267-269. University of Toronto Press (Acedido a 11/05/2019: [doi:10.1353/mdr.2001.0031](https://doi.org/10.1353/mdr.2001.0031))

Cardoso, D. M. 2017. *Tudo são Histórias de Amor*. Lisboa: Tinta da China, p. 122

Crespy, D. e Konkle, L. 2013. *A Conversation with Edward Albee*. (Acedido a 21/04/2019: https://www.academia.edu/13322665/A_Conversation_with_Edward_Albee)

Dascal, M. e Katriel, T. 1982. Digressions: a study in conversational coherence. In Petöfi, J. S. (ed.) *Text vs. sentence*. Hamburg, Buske, vol 29, pp. 76-95, referidos por Fávero, L. L. 1999. O tópico discursivo. In Preti, D. (org). 1999. *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas, pp. 33-53

Duarte, I. M. 2012. Como dá ficção conta das trocas reais orais?. *REDIS - Revista de Estudos do Discurso*. 1, 39-54.

Esslin, M. 1961. *The Theatre of the Absurd*. New York: Eyre and Spottiswoode, pp. 15-24

Fávero, L. L. 1999. O tópico discursivo. In Preti, D. (org). 1999. *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas, pp. 33-53

Fonseca, F. I. 1989. *Deixis, Tempo e Narração*. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, pp. 25-29

Fonseca, F. I. 1992. Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra. Coimbra: Livraria Almedina, p. 13

Fonseca, F. I. 1994. Gramática e Pragmática. Porto: Porto Editora, pp. 102-103

Fontanier P. 1830. Les figures du discours. Paris. Ed. ut.: 1968. *Les figures du discours*. Introduction par G. Genette. Paris: Flammarion

Fraser, B. 1980. *Conversational mitigation*. Journal of Pragmatics, 4(4), pp. 341-350

Goldberg, I. 2010. Edward Albee on his new play. (Acedido a 21/08/2021: <https://www.ft.com/content/9d442662-b6e9-11df-b3dd-00144feabdc0>)

Goofman, E. 1956 *The presentation of self in everyday life*. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, p. 107

Goffman, E. 1967. *Interaction ritual: essays on face to face behavior*. Garden City, New York

Goofman, E. 1981. *Forms of talk*. University of Pennsylvania, pp. 124-157

Gostand, R. 1980. Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation, em O. Zuber (ed) *The Languages of Theatre – Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Nova Iorque: Pergamon Press, p.12

Gounaridou, K. 2001. *Introductory Remarks: The Visibility of Theatre Translation*. (Acedido a 10/07/2019: <https://sophia.smith.edu/metamorphoses/issues/spring-2001/>)

Grice, H. P. Logic and Conversation. In: Cole, P. & Morgan, J. (Org.). *Syntax and Semantics*, vol. III, *Speech Acts*, 1975, pp. 41-58

Griesel, Y. 2005. *Surtitles and Translation Towards an Integrative View of Theater Translation*. (Acedido a 09/06/2019: http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Griesel_Yvonne.pdf)

Heylen, Romy. 1993. *Translation, Poetics and the Stage*. Londres: Routledge

Hinds. J. & Gundel, J. 1985. *Introduction: special issue on “shared knowledge”* in *Journal of Pragmatics*, vol 9, n.º 1, Amsterdam, North-Holland

Holmes, J. 1984. *Modifying illocutionary force*. *Journal of Pragmatics*, 8, pp. 345-365

Kerbrat-Orecchioni, C. 1991. *La question*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, p. 14

Kerbrat-Orecchioni, C. 1997. A Multilevel approach in the study of talk in interaction. In Kerbrat-Orecchioni, C.; Galasiński, D.; Blommaert, J. 1997. *Pragmatics* Volume 7 Issue 1. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, pp. 1-20 (Acedido 07-02-2021: <https://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/prag.7.1.01ker>)

Kerbrat-Orecchioni, C. 2006. *Análise da Conversação, princípios e métodos*. São Paulo: Parábola Editorial, Coleção Na Ponta da Língua, n.º 16. (Tradução de *La Conversation*. Paris: Éditions du Seuil, 1996), pp. 17-35

Kolin, P. C. 1988. *Albee at Notre Dame* por Kathy Sullivan (1984). *Conversations with Edward Albee*. University Press of Mississippi, p. 185

Lambrecht, K. 1994. Information structure and sentence form — topic, focus and the mental representations of discourse referents. In Andreon, S.R.; Bresnan, J.; Combrie, B.; Dressler, W.; Ewen, C.; Huddleston, R.; Lass, R.; Lightfoot, D.; Lyons, J.

Mann, B. J. 2003. *Edward Albee: A Casebook*. New York: Routledge, pp. 131-32

Mayo, Cathy de. 1987. Albee Gives Advice to Student Playwrights (Acedido a 18/08/2021: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1987-03-07-ca-8124-story.html>)

Lefevere, A. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*. Londres: Routledge

Link, F. H. 1980. Translation, Adaptation and interpretation of Dramatic Texts, em O. Zuber (ed) *The Languages of Theatre – Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Nova Iorque: Pergamon Press

Marcuschi, L. A. 2003. *Análise da Conversação*. 5.^a Edição. São Paulo: Ática

Matthews, P. H.; Posner, R.; Romaine, S.; Smith, N.V.; Vincent, N. (eds) 1994. *Cambridge studies in linguistics*, 71, Cambridge: Cambridge University Press

Mateus, M. H. M. et al. 1989. *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho

Moniz, H.; Batista, F.; Trancoso, I.; Mata, A. I. 2010. *Análise das interrogativas em diferentes domínios*. (Acedido a 20/03/2021: <https://www.inesc-id.pt/publications/8293/pdf>)

Murphy, B. 2017. *Theatre in America*. (Acedido a 09/05/2019: doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.475)

Lunden, J. 2016. *Playwright Edward Albee, Who Changed and Challenged Audiences Dies at 88*.

(Acedido a 21/04/2019: <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2016/09/16/462191417/playwright-edward-albee-who-changed-and-challenged-audiences-dies-at-88?ft=nprml&f=462191417>)

Nikolarea, E. 2018. *A Theoretical Polarization Between Performability vs. Readability or Towards "The Metaphysics of a (Play) Text?"* (Acedido a 13/07/2019: <https://thetheatretimes.com/theoretical-polarization-performability-versus-readability-towards-metaphysics-play-text/>)

Park, R. E. 1950. *Race and culture*. Glencoe: The Free Press, p. 249

Pavis, P. 1989. Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre, em P. Holland e H. Scolnicov (ed), *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press

Portolés, L. J. 2002. Marcadores del discurso y traducción, en J. García Palacios y m.ª T. Fuentes Morán (eds.), *Texto, terminología y traducción*, Salamanca, Almar, pp. 145-167

Rodrigues, M. C. C. 1998. A sequência discursiva pergunta-resposta. In Fonseca J. (Ogr.) *A organização e Funcionamento dos Discursos*, Tomo II. Porto: Porto Editora

Roulet, E. et al. 1985. *L'articulation du discours en français contemporain*. Berne: Peter Lang

Selerie, Gavin. 1992. *Brodie's notes on Edward Albee's - Who's Afraid of Virginia Woolf?* Ed. Handley, Graham. London: Macmillan Press Ltd.

Srinivasan, A. 2007. *20th Century Writers*. Chennai: Sura Books, p. 83

Stenström, A.-B. 1984. *Questions and answers in English conversation*. Aarhus: Aarhus University, p. 47 (Acedido a 23-06-2021: <https://pt.zlibcdn2.com/book/5264824/285971>)

Stenström, A.-B. 1988. Questioning in conversation, In Meyer, -m (ed.). 1988 *Questions and questioning*. New York: W. de Gruyter, p. 304 (Acedido a 05-03-2021 em <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110864205.304/html>)

Styan, J.L. 1998. *Dramatic Literature*. (Acedido a 03/07/2019: <https://www.britannica.com/art/dramatic-literature>)

Tognini-Bonelli, E. 2001. *Corpus Linguistics at Work*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins

Tsui, A. 1992. A functional description of questions. In M. Coulthard (Ed.). 2002. *Advances in spoken discourse analysis* (pp. 89-110). London and New York: Routledge

Tusón, A. 1997. *Análisis de la conversación*. Barcelona: Ariel

Urbano, H. 1995. Marcadores Conversacionais. In Preti, D. (Org). 1999. *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas, pp. 81-101

Venutti, L. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge

Volóchinov, V. 1973. *Marxist and the philosophy of language*. New York and London: Seminar Press, p. 94

Yadav, M. e Yadav, M. S. 2019. *Edward Albee's The Zoo Story as the Play of Absurd and the Themes of Existentialism*. (Acedido a 03/05/2019: 10.32996/ijllt.2019.2.1.8)

Zorraquino, M. e Portolés, J. 1999. Los marcadores del discurso, en Bosque, I. y Demonte, V. (eds): *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. 3. Madrid: Espasa Calpe, p. 4057

Zuber, O. 1980. *The Languages of Theatre – Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Nova Iorque: Pergamon Press

Anexos

Anexo I — Tipologias de Perguntas

TIPOLOGIAS	GRUPOS	SUBGRUPOS	SUBGRUPOS	CARACTERÍSTICAS	FUNÇÃO	ENTOAÇÃO	EXEMPLOS	RESPOSTAS
ESTRUTURA FORMAL DE BASE SINTÁTICA	PERGUNTAS TOTAIS	PERGUNTAS TOTAIS		perguntas fechadas — de resposta sim ou não	neutras quanto à indicação das crenças — resposta é verdade	↑	Foste a algum lado?	sim / não
	PERGUNTAS PARCIAIS	PERGUNTAS PARCIAIS		ou perguntas abertas — perguntas do tipo Q (wh- questions) explicita sempre duas ou mais possibilidades de resposta	neutras quanto às crenças, mas delimitada p/ morfema Q	↑ ↓	Onde foste?	infinitas possibilidades —antecipadas pela condição imposta p/ morfema Q
	PERGUNTAS ALTERNATIVAS	PERGUNTAS ALTERNATIVAS		O segundo elemento é sempre negação	pedir identificação — parcial (aberta)	↑ ↓	A missa é às dez, às onze ou ao meio-dia?	uma das opções dadas
				pedir uma decisão — total (fechada)	↑ ↓	Vens comigo ou não?	sim / não	
FUNÇÃO PRAGMÁTICA E CONVERSACIONAL	PERGUNTAS PROTOTÍPICAS OU " VERDADEIRAS"			L1 pede uma informação que desconhece a L2	pedir uma informação básica	↑ ou ↑ ↓	Gostas de morangos? / Qual a tua fruta favorita?	sim / não — infinitas possibilidades condicionadas p/ morfema Q
	PERGUNTAS ORIENTADAS (tendencialmente totais)	PERGUNTAS-TAG	PERGUNTAS-TAG RETÓRICA DE AUTORRESPOSTA	frases declarativas às quais se junta uma tag de polaridade inversa	pedidos de confirmação	↑ ou ↑ ↓	Vais portar-te bem, não vais? Não te vais portar bem, é?	pergunta de orientação positiva tende a obter resposta positiva e vice-versa
				uma pergunta que fornece a resposta a esta mesma pergunta	1. Apelo: captar a atenção e o interesse do alocatário	↑ ou ↑ ↓	Onde é que ele há de estar senão no sótão?	n/a
		PERGUNTA RETÓRICA (se são positivas o sentido sugerido é o negativo e vice-versa)	RETÓRICA TIPO IMPLICATIVO	uma pergunta com conteúdo proposicional já conhecido ou óbvio	2. Realce: salientar determinado argumento	↑ ou ↑ ↓	Quem não gosta de ter um parceiro com uma imaginação erótica inesgotável?	n/a
				interrogativas positivas	3. Apreensão: receio de assumir a verdade da asserção	↑ ou ↑ ↓	Valerá a pena insistir nesse assunto?	resposta negativa
			INTERRONEGATIVAS	perguntas construídas negativamente	consideradas como pedido de confirmação positivo	↑ ou ↑ ↓	O Pedro não é casado?	resposta positiva
		PERGUNTA-ECO		L2 repete a pergunta de L1	obter tempo (p/ organizar as ideias) ou explicação	↑ ou ↑ ↓	(Em que pensas?) Em que penso?	n/a
		PERGUNTA-SUSPENSÃO		L2 repete a pergunta exceto o item problemático (usa morfema Q)	exigir especificação de L1	↑ ou ↑ ↓	(Viste ontem a Mafalda?) Se vi quem?	n/a
	PERGUNTA-REFORMULADA		L2 faz uma pergunta que aprofunda a pergunta de L1	obter promenores e especificades sobre a pergunta	↑ ou ↑ ↓	(Conheces a tia da Matilde?) Queres dizer se a conheço pessoalmente?	reformulação de P	
	PEDIDO DE SEGUIMENTO		L2 vê-se obrigado a exigir a continuação do discurso de L1	obter mais informação pois não ficou claro o objetivo de L1	↑ ou ↑ ↓	(Depois eu disse-lhe para ela ir a minha casa e ela foi.) E?	continuação do tópico	
	PERGUNTAS METACOMUNICATIVAS	PEDIDO DE REPETIÇÃO1		L2 não compreendeu o enunciado de L1	pedir esclarecimento/ajuda a L1 sobre a intenção do enunciado	↑ ou ↑ ↓	(Preferes escrever a lápis ou a caneta?) O quê? Podes repetir a pergunta?	repetição de P
	PERGUNTAS QUE TÊM A FUNÇÃO DE MARCADORES CONVERSACIONAIS (NATUREZA FÁTICA OU REGULADORA)			marcam sempre alguma função interacional, como: tomada/ manutenção/ cedência de vez; concordância/ discordância; ganhar tempo		↑ ou ↑ ↓	Quê? Desculpa? Eu? Não? Há?	n/a

Anexo II — Perguntas-Respostas por Personagem

(ANN)

N.º	TURNO	PERGUNTA	ENTOAÇÃO	ESTRUTURA FORMAL	FUNÇÃO PRAGMÁTICA	RESPOSTA
1	2	What?	↑↓	Parcial	Pedido de Repetição	↓
2	2	We should what?	↑↓	Parcial	Pergunta-Eco	We should what?
3	7	... about — oh, what?	↑	Parcial	Marcador Conversacional	→
4	24	Where do you live?	↑↓	Parcial	Retórica Tipo Implicativo	↓
5	24	Have you never been in the kitchen?	↑	Total	Retórica Tipo Implicativo	Uh ... twice as I remember.
6	28	What's the book?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	It's the most boring book we've ever published.
7	31	What's it about?	↑↓	Parcial	Pergunta-Reformulada	-
8	32	What's it about?	↑↓	Parcial	Pergunta-Reformulada	About seven hundred pages. I can barely lift it much less read it, but I do have to read it, so ...
9	33	"Why ever would you want to marry a man who publishes textbooks?"	↑↓	Parcial	Retórica Tipo Implicativo	-
10	34	"Why ever would you want to marry a man who publishes textbooks?"	↑↓	Parcial	Retórica Tipo Implicativo	→
11	38	Is it really that boring?	↑	Total	Pergunta Prototípica	↓
12	38	"The most boring etc.?"	↑	Total	Retórica de Autorresposta	Yes; except maybe Trollope's Autobiography — which we didn't publish, naturally.
13	46	Do you?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Yes.
14	47	Don't you ever worry?	↑	Total	Interrogativa	→
15	47	"Why can't you sleep?"	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	→
16	47	Where are you going?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	→
17	47	What is it you want?"	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	-
18	51	You've never done it?	↑	Total	Interrogativa	→
19	51	Followed me?	↑	Total	Interrogativa	No.
20	52	All these years?	↑	Total	Pergunta Prototípica	No; it's something people do — get up.
21	53	Who are all these people?	↑↓	Parcial	Retórica Tipo Implicativo	↓
22	53	People you've slept with?	↑	Total	Retórica Tipo Implicativo	No! It's what people do.
23	56	No?	↑	Total	Marcador Conversacional	→
24	58	What?	↑↓	Parcial	Pedido de Seguimento	If you were thinking of it ... seriously.
25	71	Why are we moving this conversation away from me, by the way, Away from something that concerns me?	↑↓	Parcial	Retórica Tipo Implicativo	→
26	72	who are you going to have this affair with?	↑↓	Parcial	Pergunta-Suspensão	-
27	75	, Hm?	↑	Total	Marcador Conversacional	And...?
28	78	"Does it seem like a good idea?"	↑	Total	Interrogativa	→
29	80	We're back on that, are we?	↑	Total	Pergunta-Tag	-
30	81	"Weird, convoluted female way?"	↑	Total	Pergunta-Eco	↓
31	81	Who are you?	↑↓	Parcial	Retórica Tipo Implicativo	-
32	82	What, lead me to contemplating it?	↑↓	Parcial	Pergunta-Reformulada	→
33	85	You mean beyond dinner?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
34	85	Beyond feeding the cats — and the rest of the menagerie?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	Yes.
35	86	Beyond thinking about thinking about something?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	Yes.
36	87	Like what?	↑↓	Parcial	Pergunta-Suspensão	↓
37	87	Like having an affair — like mother like daughter?	↑↓	Parcial	Retórica de Autorresposta	→

(ANN)

38	88	You, too, what?	↑ ↓	Parcial	Pergunta-Suspensão	↓
39	88	You hope I'm not, or you hope you're not?	↑ ↓	Alternativa	Pergunta-Reformulada	Either; both.
40	90	Did you know that when you sleep you're paralyzed?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
41	90	... sleep, I mean, not the dreaming, but deep sleep, your body is entirely paralyzed, except for the automati	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
42	90	... the breathing?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
43	90	... the heart?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
44	90	You're entirely paralyzed?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	Yes, I knew that.
45	91	You did?!	↑	Total	Marcador Conversacional	Yes; we published that book on sleep.
46	93	What?	↑ ↓	Parcial	Pedido de Repetição	→
47	94	What?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	A part of one toe?
48	97	No mind of its own?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
49	97	No automatic ... whatever?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	-
50	101	You think ... what?	↑ ↓	Parcial	Pergunta-Suspensão	↓
51	101	You think your circumcision is doing what?	↑ ↓	Parcial	Pergunta-Suspensão	-
52	110	I mean ... who is this?	↑ ↓	Parcial	Retórica de Autorresposta	↓
53	110	What is this?	↑ ↓	Parcial	Retórica de Autorresposta	-
54	111	It?	↑ ↓	Total	Pergunta-Eco	My penis?
55	114	Do you ... do you want to have it looked at?	↑	Total	Pergunta Prototípica	↓
56	114	Professionally, I mean?	↑	Total	Pergunta-Reformulada	No, I'll ... I'll keep an eye on it.
57	123	How long?	↑ ↓	Parcial	Pergunta-Suspensão	You mean...?
58	124	What?	↑	Parcial	Marcador Conversacional	↓
59	124	Until you're what — five?	↑ ↓ / ↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
60	124	"Honey, do you think you'd like to be circumcised now?"	↑	Total	Pergunta Prototípica	↓
61	124	"What's that, Mommy?"	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	→
62	125	The age of reason?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
63	125	Sixteen, or whatever?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
64	125	"Hey, Pete, you think you'd like to have your foreskin cut off today?"	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
65	125	"Are you kidding?!"	↑	Total	Retórica de Autorresposta	-
66	127	What brought this on — me and my breasts?	↑ ↓ / ↑	Parcial/Total	Retórica de Autorresposta	Maybe.
67	133	Same thing ... no?	↑	Total	Pergunta-Tag	-
68	136	"Noticed"?	↑	Total	Pergunta-Eco	-
69	138	Do they ask the parents?	↑	Total	Pergunta Prototípica	↓
70	138	At the hospital?	↑	Total	Pergunta-Reformulada	↓
71	138	Before they do it?	↑	Total	Pergunta-Reformulada	What?
72	139	Circumcision?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	I don't know.
73	142	And what would they do ... sew it back on?	↑ ↓ / ↑	Parcial/Total	Retórica de Autorresposta	Maybe.
74	143	— what? —	↑	Parcial	Marcador Conversacional	↓
75	143	You mean you think they've kept it around for the past — forty-five years ... in a bottle somewhere?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	What?!

(ANN)

76	144	In a bottle somewhere in case you sued them?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	-
77	148	"Shall we trim its penis for you — for him?"	↑	Total	Retórica Tipo Implicativo	I'd say "no."
78	159	When?	↑ ↓	Parcial	Pergunta-Suspensão	When you came in.
79	160	When?!	↑ ↓	Parcial	Pergunta-Suspensão	When you came in with the dish towel.
80	161	Did I?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Yes!
81	164	Was this before the spinach?	↑	Total	Pergunta Prototípica	During.
82	172	... stand there?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
83	172	Scream?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
84	172	In the night?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
85	172	Then it might come back to me?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	Might.
86	176	You'd know?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Well, no; I don't know if I'd know, but I think I would.
87	178	What would you assume?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	That something terrible had ...
88	179	What specifically?	↑ ↓	Parcial	Pergunta-Suspensão	Well, I don't know.
89	182	So?!	↑ ↓	Parcial	Pedido de Seguimento	I'd ... what's the term? ... I'd "gather my wits about me."
90	183	So that's what you'd do, is it?	↑	Total	Pergunta-Tag	What?
91	184	... what do they call it?	↑ ↓	Parcial	Retórica Tipo Implicativo	↓
92	184	... the small hours?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
93	184	That's what you'd do?	↑	Total	Pergunta-Eco	Most likely.
94	186	But what would you imagine?	↑ ↓	Parcial	Pergunta-Tag	→
95	188	And we don't have that, do we?	↑	Total	Pergunta-Tag	No.
96	196	About the real ones?	↑	Total	Pergunta-Eco	↓
97	196	The ones there's nothing to be done about?	↑	Total	Pergunta-Eco	Yes; those.
98	197	Why bother?	↑ ↓	Parcial	Retórica Tipo Implicativo	↓
99	197	If there's nothing to be done ... why bother?	↑ ↓	Parcial	Pergunta-Eco	↓
100	197	If there's no help ... why bother?	↑ ↓	Parcial	Pergunta-Eco	To ... share?
101	198	Be helpless together?	↑	Total	Retórica Tipo Implicativo	↓
102	198	Cling like marmosets?	↑	Total	Retórica Tipo Implicativo	People need that sometimes.
103	199	Do they?	↑	Total	Pergunta Prototípica	↓
104	199	Do you?	↑	Total	Pergunta-Reformulada	Not yet ... I guess.
105	201	, Hm?	↑	Total	Marcador Conversacional	What was it you'd tell me if you sat on the bed and woke me in the small hours?
106	202	Oh ... that my mother had died — or yours?	↑ ↓	Alternativa	Retórica de Autorresposta	↓
107	202	That someone had kidnapped the girls?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
108	202	That I was three months pregnant and not by you?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
109	202	That our broker had made off with everything?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	→
110	203	What do you want — minor stuff?	↑ ↓ / ↑	Parcial/Total	Retórica de Autorresposta	↓
111	203	The parakeets got out?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
112	203	The icebox broke?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
113	203	Someone threw up in the hall?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	Yes!

(ANN)

114	205	Shall I go on?	↑	Total	Interpositiva	Might as well.
115	206	That nothing is ... ultimately ... sufficient — not you, not us, not ... me?	↑ / ↑ ↓	Total	Retórica de Autorresposta	→
116	206	worse — that maybe you're not, that maybe none of it's ever occurred to you — that you ... don't have it i	↑	Total	Retórica de Autorresposta	-
117	208	Which is it?	↑ ↓	Parcial	Pedido de Seguimento	Pardon?
118	210	Do you?	↑	Total	Pergunta Prototípica	↓
119	210	Do you have it in you?	↑	Total	Pergunta-Reformulada	-
120	216	Oh?	↑	Total	Marcador Conversacional	→
121	218	Who's to hear?	↑ ↓	Parcial	Interpositiva	Me?
122	219	Oh, yeah?	↑	Total	Marcador Conversacional	→
123	221	— what is the term young people use?	↑ ↓	Parcial	Retórica Tipo Implicativo	↓
124	221	When we come together in bed and I know we're going to — going to do it?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
125	221	But where's the ... the rage, the ... animal?	↑ ↓	Parcial	Interpositiva	↓
126	221	Why don't we behave like that ... like beasts?!	↑ ↓	Parcial	Interrnegativa	↓
127	221	Is it that we love each other too safely, maybe?	↑	Total	Interpositiva	↓
128	221	That we're secure?	↑	Total	Interpositiva	↓
129	221	That we're too ... civilized?	↑	Total	Interpositiva	↓
130	221	Don't we ever hate one another?	↑	Total	Interrnegativa	-
131	223	Oh?	↑	Total	Marcador Conversacional	↓
132	223	Recently?	↑	Total	Pergunta Prototípica	No; before I knew you.
133	227	Oh?	↑	Total	Marcador Conversacional	-
134	228	And?	↑ ↓	Parcial	Pedido de Seguimento	And we were supposed to fuck.
135	231	What fraternity was this?	↑ ↓	Parcial	Retórica Tipo Implicativo	-
136	233	Your ear?	↑	Total	Pedido de Seguimento	↓
137	233	Your toe?	↑	Total	Pedido de Seguimento	No; my ... my ...
138	236	Did she like that? (I do.)	↑	Total	Retórica de Autorresposta	→
139	243	What happened?	↑ ↓	Parcial	Pedido de Seguimento	She went to the infirmary, they told me, and they fixed her up and ...
140	244	And?	↑ ↓	Parcial	Pedido de Seguimento	And she never told anyone who I was, I guess she was too embarrassed.
141	245	Or too nice?	↑	Total	Pergunta-Reformulada	What? Oh, yes; or too nice.
142	256	You mean almost anyone?	↑	Total	Pergunta-Reformulada	→
143	257	Isn't that nice?	↑	Total	Retórica Tipo Implicativo	↓
144	257	If it can't be helped why fret it?	↑ ↓	Parcial	Retórica Tipo Implicativo	Has this helped?
145	258	Did that hurt?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Yes.
146	260	Did that astonish you?	↑	Total	Pergunta Prototípica	In that I've never imagined it?
147	262	Wouldn't that be good?	↑	Total	Interrnegativa	How would we go about it?
148	263	About what?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	The chaos! The madness!
149	264	How would we go about it?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Yes!
150	272	What are you going to do?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	↓
151	272	Read?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	I don't know.

(ANN)

	Legenda:	Quantidade:	Percentagem:
	Perguntas Totais	92	60.93%
	Perguntas Parciais	54	35.76%
	Perguntas Alternativas	2	1.32%
	Perguntas Parciais/ Totais	3	1.99%
	Interrogativas com valor ilocutório de pergunta	24	15.89%
	Interrogativas com valor ilocutório divergente	127	84.11%
	Pergunta Prototípica	24	15.89%
	Pergunta-Tag	5	3.94%
	Retórica de Autorresposta	42	33.07%
	Retórica Tipo Implicativo	17	13.39%
	Interpositiva	9	7.09%
	Interrnegativa	4	3.15%
Perguntas Orientadas 79	Pergunta-Eco	9	7.09%
	Pergunta-Suspensão	9	7.09%
	Pergunta-Reformulada	11	8.66%
Perguntas Metacomunicativas 37	Pedido de Seguimento	8	6.30%
	Pedido de Repetição	2	1.57%
	Interrogativas como marcadores conversacionais	11	8.66%
	Turnos com 2 perguntas	33	35.87%
	Turnos com mais de 2 perguntas	11	11.96%
	Interrogativas que são verdadeiras perguntas e obtêm resposta	9	37.50%
	Perguntas totais que obtêm uma resposta Sim/ Não	14	15.22%
	Respostas que se relacionam com a pergunta	44	29.14%
	Resposta em forma de pergunta	16	10.60%
	- — Pergunta ignorada / continuação ou mudança de tema	18	11.92%
	↓ — Continuação em forma de pergunta pelo mesmo falante	53	35.10%
	→ — Continuação em forma de frase afirmativa pelo mesmo falante	20	13.25%

(PETER)

N.º	TURNO	PERGUNTA	ENTOAÇÃO	ESTRUTURA FORMAL	FUNÇÃO PRAGMÁTICA	RESPOSTA
1	1	What?	↑ ↓	Parcial	Pedido de Repetição	↓
2	1	We should — what?	↑ ↓	Parcial	Pergunta-Eco	↓
3	1	We should what?!	↑ ↓	Parcial	Pergunta-Eco	What?
4	2	We should what?	↑ ↓	Parcial	Pergunta-Eco	Oh.
5	7	The fireplace?	↑	Total	Pergunta Prototípica	↓
6	7	Really?	↑	Total	Pergunta Prototípica	The andirons.
7	8	What was wrong?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	→
8	9	Why?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	What.
9	11	Had we?	↑	Total	Pergunta Prototípica	↓
10	11	Liked that?	↑	Total	Pergunta Prototípica	I don't know; we never had the conversation; you never heard me; we never talked about it.
11	12	What did you do — about the andirons?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	I scrubbed them.
12	15	What are you doing with the towel?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Oh!
13	16	/When it's very important and very boring — like this — well, you've seen me go into like a trance?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	→
14	16	Where are you?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	↓
15	16	Ann?	↑	Total	Marcador Conversacional	That was close.
16	17	What was?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Hard-boiled spinach.
17	18	Really?	↑	Total	Pergunta Prototípica	↓
18	18	Can you do that?	↑	Total	Pergunta Prototípica	We'll never know.
19	21	Why do we have two of them?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	We have two of everything.
20	22	We do?	↑	Total	Pergunta Prototípica	One for the kids.
21	23	Do they use the microwave?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Where do you live?
22	35	What does that mean?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	↓
23	35	Bats?	↑	Total	Pergunta Prototípica	↓
24	35	And how does it relate to fiction?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	I made it up. He never said it. Look it up.
25	36	What?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Fly by night.
26	40	I do?!	↑	Total	Pergunta Prototípica	Lots.
27	44	Hm?	↑	Total	Marcador Conversacional	-
28	44	What?	↑ ↓	Parcial	Pedido de Repetição	If I ever have trouble sleeping — she said ironically.
29	46	Why?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	-
30	53	Where do you go?	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Some night, get up; follow me. To the kitchen, usually; a cup of tea.
31	54	Where?!	↑ ↓	Parcial	Pergunta Prototípica	In the kitchen.
32	56	Are you?	↑	Total	Pergunta Prototípica	I don't know.
33	57	You would tell me, wouldn't you?	↑	Total	Pergunta-Tag	What?
34	59	Do you think there are women do that?	↑	Total	Pergunta Prototípica	There are women do anything.
35	60	Everything?	↑	Total	Pergunta-Reformulada	Either; both.
36	61	You were really thinking of doing that?	↑	Total	Pergunta Prototípica	I was thinking about thinking about it — about what it would be like to think about it, about doing it.
37	65	Having your breasts cut off can be called care?	↑	Total	Pergunta Prototípica	An extreme case; yes.

(PETER)

38	69	She did?!	↑	Total	Pergunta Prototípica	-
39	69	Who?!	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	I don't know — somebody.
40	74	Pry?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Ask.
41	75	And...?	↑↓	Parcial	Pedido de Seguimento	And she said she didn't know; she hadn't decided, or maybe she hadn't met the person.
42	77	It just seemed like a good idea?!	↑	Total	Pergunta Prototípica	Yes; or so she thought.
43	80	/ell, it's — did her telling you lead you to your breast thing, in some weird, convoluted female way	↑	Total	Pergunta Prototípica	→
44	80	Her telling you about wanting to have an affair lead you to contemplating having your...?	↑	Total	Pergunta Prototípica	"Weird, convoluted female way?"
45	81	Did it?	↑	Total	Pergunta Prototípica	What, lead me to contemplating it?
46	82	Why not say diminished?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Well; probably; yes, though there are people around...
47	83	... who like that sort of thing?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
48	83	lack of thing, of something?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	↓
49	83	"Breastlessness?!"	↑	Total	Retórica de Autorresposta	There are people like everything — anything.
50	84	Are you ... planning something?	↑	Total	Pergunta Prototípica	You mean beyond dinner?
51	92	Joke?	↑	Total	Pedido de Seguimento	-
52	93	What's the other thing?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	↓
53	93	The other part?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	→
54	94	A part of one toe?	↑	Total	Pergunta Prototípica	A fraction of something.
55	95	What?	↑↓	Parcial	Marcador Conversacional	→
56	104	Please?	↑	Total	Marcador Conversacional	Sorry.
57	106	It's just that ... when I ... take it out to pee — my penis?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	Yes, I gathered.
58	108	when I'm naked?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	→
59	111	My penis?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	→
60	112	Hm?	↑	Total	Marcador Conversacional	-
61	118	What isn't?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Your foreskin.
62	123	You mean...?	↑	Total	Pedido de Seguimento	What?
63	126	Really?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Some.
64	128	What?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Sex stuff.
65	131	Really?	↑	Total	Pergunta Prototípica	↓
66	131	Are you really glad?	↑	Total	Pergunta Prototípica	What!
67	138	What?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Circumcision.
68	139	We have daughters ... remember?	↑	Total	Retórica Tipo Implicativo	Yes.
69	140	What?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Doing it.
70	143	What?!	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Your foreskin.
71	145	What?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	↓
72	145	Circumcision?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Yes.
73	147	They don't ... bounce it, do they?	↑	Total	Pergunta-Tag	→
74	149	Male stuff, eh?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	There are things.
75	150	And there are woman things, too?	↑	Total	Retórica Tipo Implicativo	↓

(PETER)

76	150	Things you and the girls talk about and make decisions; things I don't know about?	↑	Total	Retórica Tipo Implicativo	-
77	152	What does?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Circumcising the girls — and they don't usually do it at birth.
78	157	Hm?	↑	Total	Marcador Conversacional	-
79	158	What did you want — when you came in?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	When?
80	168	Nothing?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Well, it had a kind of fascination — pretending to be doing something for the first time.
81	182	... what's the term?	↑↓	Parcial	Retórica Tipo Implicativo	→
82	183	What?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Gather your wits about you — if I sat on the bed and woke you in the ... what do they call it?
83	192	Are you?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Well ... yes; I ... yes, of course.
84	193	You do?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Of course.
85	197	To ... share?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	Be helpless together?
86	200	What was it you'd tell me?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	-
87	201	What was it you'd tell me if you sat on the bed and woke me in the small hours?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	↓
88	201	What might it be?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	Oh ... that my mother had died — or yours?
89	208	Pardon?	↑↓	Parcial	Pedido de Repetição	-
90	210	And that's what we're having ... isn't it?	↑	Total	Pergunta-Tag	Yeah; sure.
91	211	No?	↑	Total	Pergunta Prototípica	No; yes.
92	213	Is it?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Sure.
93	214	No?	↑	Total	Pergunta Prototípica	No; we'll just vanish.
94	216	Gopher holes?!	↑	Total	Retórica Tipo Implicativo	Sure; take our fucking, now ...
95	218	Me?	↑	Total	Retórica de Autorresposta	Oh, yeah?
96	229	What happened?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	No; the term.
97	232	... from what?	↑↓	Parcial	Marcador Conversacional	→
98	239	Let me finish?	↑	Total	Interpositiva	Sorry.
99	245	What?	↑	Parcial	Marcador Conversacional	→
100	246	It's not all right to want to love somebody and not hurt them?	↑	Total	Interrnegativa	Yes; of course it is.
101	249	We all are, no?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Yes, but we can have it bred out of us — learned away.
102	253	And no one can help?	↑	Total	Pergunta Prototípica	No.
103	255	Almost anything?	↑	Total	Pergunta Prototípica	You mean almost anyone?
104	257	Has this helped?	↑	Total	Pergunta Prototípica	↓
105	257	All of this ... has it helped?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Yes; a little.
106	260	In that I've never imagined it? (Yes.)	↑	Total	Retórica de Autorresposta	→
107	262	How would we go about it?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	About what?
108	268	... and the girls would see this, and the girls would do — what?!	↑	Parcial	Marcador Conversacional	↓
109	268	— eat the cats?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Sure; fearful symmetry.
110	269	And what ... and what do we do then ... eat the girls?	↑	Total	Pergunta Prototípica	Sure!
111	270	But who will eat us?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	We do that ourselves.
112	275	Don't take any what?	↑↓	Parcial	Pergunta Prototípica	↓
113	275	Ann?	↑	Total	Marcador Conversacional	-

(PETER)

	Legenda:	Quantidade:	Porcentagem:
	Perguntas Totais	68	60.18%
	Perguntas Parciais	45	39.82%
	Perguntas Alternativas	0	0.00%
	Perguntas Parciais/ Totais	0	0.00%
	Pergunta total cuja resposta é sim/não	16	14.16%
	Interrogativas com valor ilocutório de pergunta	73	64.60%
	Interrogativas com valor ilocutório divergente	40	35.40%
	Pergunta Prototípica	72	63.72%
	Pergunta-Tag	3	7.50%
	Retórica de Autorresposta	11	27.50%
	Retórica Tipo Implicativo	5	12.50%
	Interpositiva	1	2.50%
	Interronegativa	1	2.50%
Perguntas Orientadas 21			
	Pergunta-Eco	3	7.50%
	Pergunta-Suspensão	0	0.00%
	Pergunta-Reformulada	1	2.50%
Perguntas Metacomunicativas 9	Pedido de Seguimento	3	7.50%
	Pedido de Repetição	3	7.50%
	Interrogativas como marcadores conversacionais	10	25.00%
	Turnos com 2 perguntas	18	20.00%
	Turnos com mais de 2 perguntas	4	4.44%
	Interrogativas que são verdadeiras perguntas e obtêm resposta	43	60.27%
	Perguntas totais que obtêm uma resposta Sim/ Não	17	25.00%
	Respostas que se relacionam com a pergunta	59	52.21%
	Respostas em forma de pergunta	14	12.39%
	- — Pergunta ignorada / continuação ou mudança de tema	11	9.73%
	↓ — Continuação em forma de pergunta pelo mesmo falante	17	15.04%
	→ — Continuação em forma de frase afirmativa pelo mesmo falante	12	10.62%

1. Anexo III — Análise Quantitativa

2.

ASPETO	HOMELIFE	ANN	%	PETER	%
Número de palavras	5558	3312	59.6%	2246	40.4%
Número de frases	931	503	54.0%	428	46.0%
Número de frases afirmativas (.)	504	287	56.9%	217	43.1%
Número de frases interrogativas (?)	284	151	56.9%	113	42.8%
Número de frases exclamativas (!)	120	53	44.2%	67	55.8%
Número de frases suspensas/interrompidas (...)	47	13	27.7%	34	72.3%
Número de turnos	550	275	50.0%	275	50.0%
Número de turnos com perguntas	182	92	50.0%	90	32.7%
Número de perguntas totais	160	92	60.9%	68	60.2%
Número de perguntas parciais	99	54	35.8%	45	39.8%
Número de perguntas alternativas	2	2	1.3%	n/a	n/a
Número de perguntas parciais/ totais	3	3	2%	n/a	n/a
Interrogativas com valor ilocutório de pergunta		24	16%	73	65%
Interrogativas com valor ilocutório divergente		127	84%	40	35%
Pergunta Prototípica		24	16%	72	64%
Pergunta-Tag		4	3%	3	8%
Retórica de Autorresposta		42	33%	11	28%
Retórica Tipo Implicativo		18	14%	5	13%
Interpositiva		9	7%	1	3%
Interrogativa		4	1%	1	3%
Perguntas Orientadas		79		21	
% — em relação ao número geral de interrogativas		52%		19%	
% — em relação às interrogativas de valor ilocutório divergente		62%		53%	
Pergunta-Eco		9	7%	3	8%
Pergunta-Suspensão		6	5%	0	0%
Pergunta-Reformulada		11	9%	1	3%
Pedido de Seguimento		8	6%	3	8%
Pedido de Repetição		2	2%	3	8%
Perguntas Metacomunicativas		37		9	
% — em relação ao número geral de interrogativas		25%		8%	
% — em relação às interrogativas de valor ilocutório divergente		29%		23%	
Interrogativas como marcadores conversacionais		10	8%	10	9%
Turnos com 2 perguntas		33	36%	18	20%
Turnos com mais de 2 perguntas		11	12%	4	4%
Interrogativas que são verdadeiras perguntas e obtêm resposta		9	37.5%	44	60.3%
Perguntas totais que obtêm uma resposta Sim/ Não		14	15.2%	17	25.0%
Respostas que se relacionam com a pergunta		44	29.1%	59	52.2%
Resposta em forma de pergunta		16	10.6%	14	12.4%
Pergunta ignorada / continuação ou mudança de tema		18	11.9%	11	9.7%
Continuação em forma de pergunta pelo mesmo falante		53	35.1%	17	15.0%
Continuação em forma de frase afirmativa pelo mesmo falante		20	13.2%	12	10.6%

Apêndices

Apêndice 1 — Edward Albee's At Home At The Zoo

ACT ONE — HOMELIFE

CHARACTERS

PETER: 45. Bland; not heavy; pleasant, if uninteresting looking. Tidy; circumspect. Wears glasses to read.

ANN: 38; his wife. Tall, a bit angular; pleasant-looking, unexceptional.

PLACE

Their living room; New York City, East Side, Seventies. Pleasant; a little Danish-modernish, maybe. Exit to the apartment off hallway stage-right. Exit to kitchen off hallway stage-left-ish.

TIME

One P.M. A Sunday.

ACT ONE

HOMELIFE

Peter, alone, reading, a book, a textbook, probably. He is absorbed; turns a page, frowns, turns back, rereads something, turns forward again. Repeats this. Ann comes in from the hall to the kitchen, a towel in her hand. No rush. Intention non-evident. She comes up behind Peter — not too close. He does not notice her.

1 ANN. *We should talk. (Waits; no reply; turns, exits whence.)*

2 PETER. *(After she goes — recognising he had heard her.)* What? We should — what?

3 *(Louder.)* We should what?!

4 ANN. *(Offstage.)* What? *(Reentering.)* We should *what?*

5 PETER. We should *what?*

6 ANN. Oh. *(Slight pause.)* We should talk. *(Wipes her hands with the towel.)*

7 PETER. *(Indicates book.)* I was reading. I'm sorry.

8 ANN. *(Bemused.)* It happens so often.

9 PETER. *(A little defensive.)* Sorry.

10 ANN. No; that's not what I meant.

11 PETER. *(Confused.)* What!

12 ANN. You read so ... you get so involved — reading — more all the time.

13 PETER. *(Smiles.)* "Deepening concentration." Deepened concentration. Work.

14 ANN. *(Recalling.)* Once I talked to you for ... it seemed *minutes ... about* — oh, what? —

15 the fireplace, I think, and you didn't hear a word. You were reading.

16 PETER. *(A little unhappy.)* The ears turn off — out, rather. *(Tiny pause.)* The fireplace?

17 Really?

18 ANN. The andirons.

19 PETER. What was wrong? With *them* — with the andirons.

20 ANN. *(Shrugs; stays standing.)* Nothing really. I was wondering if I should clean them; if

21 I should wash them.

22 PETER. *(Book down.)* Why?

23 ANN. What.

24 PETER. Why you should wash them.

25 ANN. Well, I'd noticed the fire'd made them all grey and sort of matte, and I wondered

26 if we liked that.

27 PETER. *Had we? Liked that?*

28 ANN. *(Moving to something.)* I don't know; we never had the conversation; you never

29 heard me; we never talked about it.

30 PETER. *(Brow furrows a little.)* What did you do — about the andirons?

31 ANN. I scrubbed them.

32 PETER. *(Tiny pause.)* Ah.

33 ANN. And then they got all matte again — all grey.

34 PETER. *(Reached for her hand.)* I'm sorry; I get so ...

35 ANN. *(Nice.)* It doesn't *matter*.

36 PETER. ... involved. I guess it goes faster that way. What are you doing with the towel?

37 ANN. *(Looks at it; realises something.)* Oh! *(Exits.)*

38 PETER. *(Not realising she's gone; indicates book.)* When it's very important and very

39 boring — like this — well, you've seen me go into like a trance? That way I don't get to

40 think "this is so boring I can't do it." It's important. It's probably the most important

41 boring book we've ever done. *(Thinks.)* Well ... maybe. It's hard to tell; there are so

42 many — so important, so boring. *(Sees she's gone.)* Where *are* you? *Ann?*

43 ANN. *(Reemerges, without towel.)* That was close.

44 PETER. *What was?*

45 ANN. Hard-boiled spinach.

46 PETER. Really? Can you *do* that?

47 ANN. (*Shakes her head.*) We'll never know. "If you're going to cook, stay with the

48 stove" — at least in the same room.

49 PETER. Or microwave.

50 ANN. I've decided I don't like microwaves. It's hard to get in there and ... stir around;

51 you have to trust what you're doing.

52 PETER. Can't you ... stop the thing and open it up and ...

53 ANN. Yes, of course you can, but it seems like cheating.

54 PETER. Why do we have two of them?

55 ANN. (*Sudden, bright laugh.*) We have two of everything.

56 PETER. (*Pause.*) We do?

57 ANN. One for the kids.

58 PETER. Do *they* use the microwave?

59 ANN. (*Laughs.*) Where do you *live*? Have you never *been* in the kitchen?

60 PETER. (*False deliberation.*) Uh ... twice as I remember.

61 ANN. Of *course* they use the microwave — all the time.

62 PETER. I guess I'm the only one who doesn't.

63 ANN. Well, I doubt the cats do, though they *are* *bright*.

64 PETER. (*Wistful.*) I want a dog.

65 ANN. (*Fact.*) No you don't.

66 PETER. (*Fact.*) No I don't.

67 ANN. What's the book?

68 PETER. (*A kind of litany.*) It's the most boring book we've ever published.

69 ANN. (*Delighted.*) Really! What an advertising gimmick ... "the most boring book we've

70 ever published and you know our reputation!"

71 PETER. ... *and* probably the most important.

72 ANN. (*An echo.*) ... "*and* probably the most important."

73 PETER. As textbooks go it'll most likely make us rich — the company, anyway.

74 ANN. What's it about?

75 PETER. (*Shaking his head.*) You really don't want to know.

76 ANN. (*Smiles; persists.*) What's it *about*?

77 PETER. (*Looks.*) About seven hundred pages. I can barely *lift* it much less read it, but I

78 do have to read it, so ... (*Shrugs.*)

79 ANN. Before I married you my mother said do me, "Why *ever* would you want to marry

80 a man publishes textbooks?"

81 PETER. (*Smiles.*) She did not.

82 ANN. Well, she could have, and maybe she did. "Why *ever* would you want to marry a

83 man publishes textbooks?" "Gee, Ma, I don't know — seems like fun."

84 PETER. I thought your family liked me.

85 ANN. They *do*. "He's a good, solid man," Dad said. I've told you this. "None of this ...

86 fly-by-night fiction stuff."

87 PETER. (*Laughs.*) "Fly-by-night." What does that *mean*? Bats? And how does it relate to

88 fiction?

89 ANN. I made it up. He never said it. Look it up.

90 PETER. What?

91 ANN. Fly by night.
 92 PETER. Hmmm. Maybe I will.
 93 ANN. Or have one of your researchers do it. Is it really that boring? “The most boring
 94 etc.?”
 95 PETER. (*Thinks; concludes.*) Yes; except maybe Trollope’s *Autobiography* — *which* we
 96 didn’t publish, naturally.
 97 ANN. I never read it.
 98 PETER. Very few have ... all the way through. I tried: it kept falling out of my hands.
 99 (*Reconsiders.*) Well ... slipping.
 100 ANN. (*Pats him.*) This is your party thing; this Trollope thing; you do this at parties.
 101 PETER. (*Genuine.*) I do?!
 102 ANN. Lots.
 103 PETER. I didn’t *know*.
 104 ANN. Doesn’t matter. Makes you look smart, funny, which you are *anyway*.
 105 PETER. (*Embarrassed.*) I’m *sorry*.
 106 ANN. It’s a *good* one! Keep it; it’s a keeper.
 107 PETER. (*A little sarcastic.*) Thanks! (*Moving on.*) Anyways, next time you have trouble
 108 falling asleep — *try* it. (*Lifts the book.*) Or this.
 109 ANN. Thanks. (*Ironic.*) If I ever have trouble sleeping.
 110 PETER. (*Pause.*) Hm? What?
 111 ANN. If I ever have trouble sleeping — she said ironically.
 112 PETER. (*Slight pause.*) I see you, leaving bed — before dawn — when you think I’m
 113 asleep.
 114 ANN. *Do* you?
 115 PETER. Yes. Why?
 116 ANN. Don’t you ever worry? You don’t say “Why can’t you sleep? Where are you
 117 going? What is it you want?”
 118 PETER. You come *back*; I assume you’re ... about your business.
 119 ANN. (*Small smile.*) My nighttime business. My pre-dawn business.
 120 PETER. I’m *sorry*; perhaps ...
 121 ANN. (*Not accusatory.*) For all *you* know I could go out in my nightdress, down in the
 122 elevator, out the door, down Seventy-fourth Street, to the corner; stand there;
 123 scream.
 124 PETER. (*Reasonable.*) You could: yes; but you wouldn’t.
 125 ANN. ... or *get* there, strip off completely, lie down, spread my legs to the night — the
 126 pre-dawn. (*Pause.*) No, I *wouldn’t, would* I.
 127 PETER. (*Smiles.*) No; you wouldn’t.
 128 ANN. Some night, get up; follow me. You’ve never done it? Followed me?
 129 PETER. No.
 130 ANN. All these years?
 131 PETER. No; it’s something people do — get up.
 132 ANN. Who are all these people? People you’ve slept with?
 133 PETER. No! It’s what people *do*. Where do you go?
 134 ANN. Some night, get up; follow me. To the kitchen, usually; a cup of tea. (*Dreamy.*)
 135 One night I sat for an hour ... and I thought about having my breasts cut off.

136 PETER. Where?
 137 ANN. In the kitchen.
 138 PETER. (*Puts book down; laughs.*) You didn't!
 139 ANN. No? Over twenty percent of us get breast cancer, and over fifty percent of those
 140 of us do die of it. What better way to avoid it if you're young enough.
 141 PETER. *Are you?*
 142 ANN. I don't *know*. Probably. Probably *not*.
 143 PETER. (*A little hurt.*) You would *tell* me, wouldn't you?
 144 ANN. What?
 145 PETER. If you were thinking of it ... seriously.
 146 ANN. (*You imbecile!*) No! I'd go to some clinic where they do that sort of thing on the
 147 fly — or the fly by night — and I'd go in and I'd say "Hello, I'd like to have my breasts
 148 cut off, please, prophylactic, and all, and don't tell me my hubby."
 149 PETER. (*A little embarrassed.*) Do you think there are women who do that?
 150 ANN. (*Very matter of fact.*) There are women who do anything.
 151 PETER. Everything?
 152 ANN. Either; both.
 153 PETER. You were really *thinking* of doing that?
 154 ANN. I was thinking about thinking about it — about what it would be like to think
 155 about it, about doing it.
 156 PETER. Ah.
 157 ANN. Once you hear of an idea you never know where it will lodge itself, when it will
 158 move from something learned to something ... *considerable*, something you *might*
 159 think about, which is not far from *being* thought about, if you wanted to, or *needed* to.
 160 PETER. (*A sad truth.*) We all die of *something*.
 161 ANN. Sooner or later.
 162 PETER. Yes, but ...
 163 ANN. Yes, but! Oh, you *do* love pedantry so ... dying of *not* doing something can be
 164 careless!
 165 PETER. (*Appalled.*) Having your breasts cut off can be called *care*?
 166 ANN. (*Thinks about it.*) An extreme case; yes.
 167 PETER. Only a crazy person.
 168 ANN. Then there are a lot of loonies around.
 169 PETER. *No* one.
 170 ANN. (*Slowly; articulate.*) Ma ... ny.
 171 PETER. Only a crazy person.
 172 ANN. (*Shrugs.*) Have it your way. (*Laughs; a sudden remembering.*) I remember the
 173 night I thought about thinking about it. My mother called me that day and told me
 174 she's decided to have an affair with somebody.
 175 PETER. (*Not displeased; maybe just happy to be on another subject.*) She *did*?! Who?!
 176 ANN. I don't know — somebody.
 177 PETER. Yes, but you said ...
 178 ANN. I said she told me — why are we moving this conversation away from me, by the
 179 way, away from something that concerns *me*? — that she'd decided to have an affair
 180 with somebody.

181 PETER. *Yes!*

182 ANN. And of course I asked *who* — who are you going to have this affair *with*?

183 PETER. Of course.

184 ANN. Not necessarily. I might not have wanted to pry — or to know.

185 PETER. Yes, that's possible.

186 ANN. But I *did*: I *did* want to pry or know ... and so I did.

187 PETER. (*Shy.*) Pry?

188 ANN. Ask. Who are you going to have an affair *with*, I said — casual-like, Hm?

189 PETER. And...?

190 ANN. And she said she didn't know; she hadn't decided, or maybe she hadn't met the

191 person.

192 PETER. The man.

193 ANN. Not *necessarily*. All she knew was that she'd decided to have an affair with

194 somebody. She didn't know *who*.

195 PETER. It just seemed like a good idea?!

196 ANN. Yes; or so she thought. "Does it seem like a good idea?" I asked her. "I assume it

197 does." "Well, not necessarily," she said. "It might be something bad I want — of course

198 for reasons I haven't figured out yet." "You get more complex with age," I told her.

199 "Like cheese," she smiled. I think "Something *bad* might be a good idea in that case," I

200 said. "Yes," she said. "Isn't life odd."

201 PETER. Like hacking off your breasts.

202 ANN. *Having* them hacked off.

203 PETER. Yes; sorry.

204 ANN. We're back on *that*, are we?

205 PETER. Well, it's — did her telling you lead you to your breast thing, in some weird,

206 convoluted female way? Her telling you about wanting to have an affair lead you to

207 contemplating having your...?

208 ANN. "Weird, convoluted female way?" Who *are* you?

209 PETER. Sorry. *Did* it?

210 ANN. What, lead me to contemplating it? No, I don't think so. Though maybe. Maybe if

211 I had no breasts the likelihood of having an affair — if I were planning to have one —

212 would be ... well, I was going say diminished.

213 PETER. Why not! Why *not* say diminished?

214 ANN. Well; probably; yes, though there are people around...

215 PETER. ... who like that sort of thing? — lack of thing, of something? (*Feels his own.*)

216 "Breastlessness?!"

217 ANN. (*Chuckles*) There are people like everything — anything. (*Peter chuckles, too*)

218 PETER. Symmetry! God, I love symmetry. (*Serious.*) Are you ... planning something?

219 ANN. You mean beyond dinner? Beyond feeding the cats — and the rest of the

220 menagerie?

221 PETER. Yes.

222 ANN. Beyond *thinking* about thinking about something?

223 PETER. Yes.

224 ANN. (*Shrugs.*) Oh, I don't know. Like what? Like having an affair — like mother like

225 daughter? I hope not. I hope I'm not thinking about that.

226 PETER. (*Shy.*) Me, too.
 227 ANN. You, too, what? You hope *I'm* not, or you hope *you're* not?
 228 PETER. (*Sad smile.*) Either; both.
 229 ANN. (*Straight.*) Me, too. (*Pause.*) The nights *are* strange — you asleep; I look at you —
 230 unconscious, lost to the world, as they say.
 231 PETER. (*Smiles.*) Temporarily.
 232 ANN. Ah, well. I look at you — deep asleep, not dreaming. (Suddenly more
 233 enthusiastic.) Did you know that when you sleep you're paralyzed? In *deep* sleep, I
 234 mean, not the dreaming, but deep sleep, your body is entirely paralyzed, except for
 235 the automatic stuff?, the breathing?, the heart? Just a fraction of one ear, so you can
 236 hear doom sneaking up, I guess — and something else, I can't remember what. You're
 237 entirely paralyzed?
 238 PETER. (*Fact.*) Yes, I knew that.
 239 ANN. (*Surprised; disappointed.*) You *did*?!
 240 PETER. Yes; we published that book on sleep. Keep up.
 241 ANN. Damn!
 242 PETER. Sort of a sleeper. (*Nudge.*) Joke?
 243 ANN. Damn. What? Yes: joke.
 244 PETER. What's the other thing? The other part? I don't remember.
 245 ANN. What?
 246 PETER. A part of one toe?
 247 ANN. A fraction of *something*.
 248 PETER. What? *Come* on.
 249 ANN. *I* don't remember. Keep up! Your *dick*, probably.
 250 PETER. Hunh! I doubt it.
 251 ANN. No mind of its own? No automatic ... whatever?
 252 PETER. I think ... (*Stops.*)
 253 ANN. (*Engaged.*) What! You think what!
 254 PETER. (*Pauses; shakes his head.*) No.
 255 ANN. (*Pleased; teasing.*) *Come* on!
 256 PETER. *No*, now.
 257 ANN. I won't tell anyone.
 258 PETER. *Well* ... I think my circumcision is going away. (*Ann: long, slow facial response;*
 259 *giggles ending in guffawn. Peter rises, moves to leave the room.*) All right! All right!
 260 ANN. (*Coming down from it.*) No, now! Wait! (*He pauses.*) Wait. You think ... what?
 261 (*Giggles again.*) You think your circumcision is doing *what*? (*Chuckles.*)
 262 PETER. It's not *funny*!
 263 ANN. (*Sober face.*) No; of course not. (*Guffaws.*)
 264 PETER. (*Shutting down.*) All right! That's it!
 265 ANN. (*A hand out.*) No, no: I'm sorry.
 266 PETER. (*A silence, then very objective.*) I think my circumcision is ... going away. (*Sits.*)
 267 ANN. My goodness! (*Stifles laugh.*)
 268 PETER. Please?
 269 ANN. Sorry.
 270 PETER. You may not have noticed.

271 ANN. Well, no; certainly if I had I would have noticed — that I *had*.
 272 PETER. It's just that ... when I ... take it out to pee — my penis?
 273 ANN. (Holding on.) Yes, I gathered.
 274 PETER. ... the foreskin looks to be ... coming over the ridge of the, you know. The glans
 275 ... just a little.
 276 ANN. (*No comments.*) My goodness.
 277 PETER. And when I am sitting on the bed — when I'm naked? — I look down and it
 278 looks even more so, more of the glans seems covered.
 279 ANN. (*No comments.*) Gracious.
 280 PETER. (*Senses derision.*) Well, it may not mean much to *you*, but ...
 281 ANN. No, it does! I mean ... goodness, if you've had a circumcised husband all these
 282 years and all of a sudden there's a foreskin waving at you, you're bound to wonder. I
 283 mean ... who *is* this? *What* is *this*?
 284 PETER. It's not that ... there *is* no foreskin — as such. It's that ... *it* seems to be ...
 285 ANN. It?
 286 PETER. My penis? My penis seems to be ... retreating. (*Pause.*) A little. (*Pause.*) Not
 287 much. (*Pause.*) But ... a little.
 288 ANN. (*Considers it.*) That's so sad. (*Pause; helpful.*) Time.
 289 PETER. Hm?
 290 ANN. Time. Things happen, as the man said.
 291 PETER. I just thought I'd mention it.
 292 ANN. (*Cheerful.*) Certainly! Do you ... do you want to have it looked at? (*More or less*
 293 *suppresses a giggle.*) Professionally, I mean?
 294 PETER. No, I'll ... I'll keep an eye on it.
 295 ANN. (*Can't help herself.*) I *would*; I mean ... (*Musical.*) "The thrill of your glans ..."
 296 PETER. *All* right!
 297 ANN. (*Helpful.*) Darling, if you want to regrow your foreskin ...
 298 PETER. I do *not* want to regrow my *foreskin*!
 299 ANN. I mean, I'm sure there are ways to ...
 300 PETER. (*Rather ugly.*) Yeah, I know: hanging weights on it ... for *years*! I've read about
 301 it.
 302 ANN. Hanging weight on your ... but it isn't even there!
 303 PETER. *What* isn't?
 304 ANN. Your foreskin. Except you say it's coming back and ...
 305 PETER. That's *not* what I said. What I said was that my circumcision was going away. I
 306 did not say my foreskin was coming back. For Christ's sake! It can't! It's gone! A doctor
 307 took a pair of scissors and ...
 308 ANN. A scalpel, I think.
 309 PETER. Whatever! I was a baby! Nobody *asked* me! They just ... took it *away*!
 310 ANN. And you not even Jewish.
 311 PETER. (*Glum nod.*) And me not even Jewish. (*Angry.*) They should ask!
 312 ANN. You weren't a week old, for God's sake.
 313 PETER. I mean *wait*. They should wait ... and ask.
 314 ANN. How long?
 315 PETER. You mean...?

316 ANN. What? Until you're what — five? "Honey, do you think you'd like to be
 317 circumcised now?" "What's *that*, Mommy?" "Well, darling, they a little knife and ..."
 318 PETER. (*Not amused.*) No; no. *Later.*
 319 ANN. The age of reason? Sixteen, or whatever? "Hey, Pete, you think you'd like to have
 320 your foreskin cut off today?" "Are you *kidding*?!"
 321 PETER. (*Shakes his head.*) There'd be a lot more uncircumcised guys around.
 322 ANN. (*Fact.*) And a lot more cervical cancer.
 323 PETER. Really?
 324 ANN. (Nods.) Some. What brought this on — me and my breasts?
 325 PETER. (*Shrugs.*) Maybe. *I* don't know.
 326 ANN. It's not your subject.
 327 PETER. What?
 328 ANN. Sex stuff.
 329 PETER. No; I guess not.
 330 ANN. (*An assessment, but not unkind.*) Mr. Circumspection.
 331 PETER. Mmmmmmm. Anyway — I thought I'd bring it up.
 332 ANN. Well, I'm glad you did.
 333 PETER. Really? Are you really glad?
 334 ANN. What!
 335 PETER. That I brought it up — my circumcision going away, or seeming to.
 336 ANN. (*Thinks.*) Same thing ... no?
 337 PETER. (*Wry smile.*) Not your field.
 338 ANN. Well, clearly you *wanted* to bring it up; clearly it's been bothering you.
 339 PETER. Not bothering ... bemusing. *Bemusing* me.
 340 ANN. Whatever. I appreciate being told — your ... sharing.
 341 PETER. You're welcome. Obviously it wasn't noticed.
 342 ANN. "Noticed"?
 343 PETER. Never mind.
 344 ANN. I'm sorry.
 345 PETER. It's all right.
 346 ANN. (*After a silence.*) Do they ask the parents? At the hospital? Before they do it?
 347 PETER. What?
 348 ANN. Circumcision?
 349 PETER. I don't know. We have daughters ... remember?
 350 ANN. Yes. I remember reading it's ... customary.
 351 PETER. What?
 352 ANN. *Doing* it.
 353 PETER. You could *sue*; I could *sue*.
 354 ANN. (*Smiles.*) And what would they do ... sew it back on?
 355 PETER. Maybe.
 356 ANN. You mean you think they've kept it around for the past — what? — forty-five
 357 years ... in a bottle somewhere?
 358 PETER. What?!
 359 ANN. Your foreskin. In a bottle somewhere in case you sued them?
 360 PETER. Don't be silly.

361 ANN. I wonder what we'd have done if we'd had a son.
 362 PETER. What? Circumcision?
 363 ANN. Yes. If they'd asked us.
 364 PETER. (*Short pause.*) Damned if I know.
 365 ANN. (*Gruff voice; imitating.*) "Well, sir, that's a fine bouncing baby boy you've got
 366 there!"
 367 PETER. I've never understood "bouncing." They don't ... bounce it, do they? To see if ...
 368 ANN. Don't be silly: it's a figure of speech — *your* field. (*Imitation again.*) "... fine
 369 bouncing baby boy! Shall we trim its penis for you — for *him*?"
 370 PETER. I'd say "no." If they came at me like that, I'd say "no."
 371 ANN. Hmmm. I suppose I'd leave it up to you.
 372 PETER. Male stuff, eh?
 373 ANN. There *are* things.
 374 PETER. And there are woman things, too? Things you and the girls talk about and make
 375 decisions; things I don't know about?
 376 ANN. Don't be silly: they're barely teenagers. This isn't Africa; we don't circumcise our
 377 daughters.
 378 PETER. That's disgusting — what they do — those tribes do!
 379 ANN. Yes. (*Pause.*) It cuts down on the infidelity, though.
 380 PETER. What does?
 381 ANN. Circumcising the girls — and they don't usually do it at birth. They wait — until
 382 puberty I think.
 383 PETER. Ugh!
 384 ANN. *Then* they do it — hack off the clitoris.
 385 PETER. Stop!
 386 ANN. Kills all the sensation — all the pleasure, when they're old enough for pleasure.
 387 Cuts down on infidelity, as I said. No pleasure, no reason — no *physical* reason.
 388 PETER. So does cutting of the breasts.
 389 ANN. *Hacking.*
 390 PETER. Yes.
 391 ANN. Circle.
 392 PETER. Hm?
 393 ANN. Full circle.
 394 PETER. (*Smiles.*) Oh. Yes. (*Pause.*) What did you want — when you came in?
 395 ANN. When?
 396 PETER. When you came *in*.
 397 ANN. *When?!*
 398 PETER. When you came in with the dish towel. "We should talk," you said.
 399 ANN. (*Puzzled.*) *Did I?*
 400 PETER. Yes!
 401 ANN. Well, I must have wanted to talk about something.
 402 PETER. Yes, I assumed.
 403 ANN. And we didn't talk about it.
 404 PETER. No; I don't think so.
 405 ANN. I wonder what it was. Was this before the spinach?

406 PETER. During.

407 ANN. I wonder what it *was*!

408 PETER. Maybe if you go out and come back ...

409 ANN. That's silly.

410 PETER. It might jog your memory.

411 ANN. (*Pause.*) All right. I'll go back out and come back in.

412 PETER. And I'll go back to my book.

413 ANN. OK. (*She exits. Peter reds. She reenters.*) We should talk. (*Peter reads. She exits,*

414 *reenters.*) That didn't do a thing.

415 PETER. Nothing?

416 ANN. Well, it had a kind of fascination — pretending to be doing something for the first

417 time. *That* was interesting, but I don't think it *helped* much, helped our problem ... our

418 dilemma.

419 PETER. ... the dilemma of what you meant when ...

420 ANN. ... when I came in back there and said "We should talk." The *first* time. Not the

421 second. *Before* the spinach.

422 PETER. I wouldn't keep doing it.

423 ANN. No; certainly not. Besides, it'll probably come to me, when I least expect it, like

424 so much does.

425 PETER. ... down on the elevator, out the door, down Seventy-fourth Street to the

426 corner ...

427 ANN. ... stand there? Scream? In the night? Then it might come back to me?

428 PETER. Might. (*Imitation.*) "I know what I wanted to talk to him about!"

429 ANN. More likely something less ... dramatic. But if it did — if it *was* — I'd have to wake

430 you up and tell you.

431 PETER. And if you *did* — if you woke me — I'd know it was something important —

432 something ... threatening.

433 ANN. (*Smiles.*) Really; and we don't have that, *do* we.

434 PETER. (*Uncertain.*) No. I don't think so — not yet anyway.

435 ANN. No, but if I *did* wake you, said we had to talk, you'd sit up quickly, and your

436 eyes'd be open very wide.

437 PETER. Yes. Well, I *think* so. And I'd know something terrible had happened.

438 ANN. You'd *know*?

439 PETER. Well, no; I don't know if I'd *know*, but I *think* I would.

440 ANN. You'd assume.

441 PETER. Yes. That's it: I'd assume.

442 ANN. What would you assume?

443 PETER. That something terrible had ...

444 ANN. You said that. *Specifically*. What specifically?

445 PETER. (A little annoyed.) Well, I don't know. I mean ... for God's sake, Ann ...

446 ANN. I'm not a generality; I'm a *person*.

447 PETER. I *know*.

448 ANN. ... and if I woke you and you bolted up, whatever awful thing you thought

449 happened would relate to *me*, most likely, or the kids, or you, or ...

450 PETER. Yes!

451 ANN. So?!
 452 PETER. I'd ... what's the term? ... I'd "gather my wits about me."
 453 ANN. So that what you'd do, is it?
 454 PETER. What?
 455 ANN. Gather your wits about you — if I sat on the bed and woke you in the ... what do
 456 they call it? ... the small hours? That's what you'd do?
 457 PETER. Most likely. Or scream. Or refuse to wake up.
 458 ANN. If you thought it was going to be terrible enough.
 459 PETER. Yes. But I'd probably bolt up, gather my wits about me ... and ask what it was.
 460 ANN. But what would you *imagine*? What would you imagine was terrible enough ...
 461 PETER. That's not what I said. "Important" is what I said, or "threatening."
 462 ANN. Then you said "terrible."
 463 PETER. All *right*!!
 464 ANN. And we don't *have* that, *do* we?
 465 PETER. (*Sighs.*) No. But — as I said — we're probably going to, one day.
 466 ANN. (*Sincere.*) Oh, you poor dear. And we may even talk about it.
 467 PETER. Don't patronize.
 468 ANN. I'm *not*.
 469 PETER. (*Calm.*) I'm not a bad person, you know; my life may not be very exciting ... no
 470 jagged edges ...
 471 ANN. (*Agreeing.*) No.
 472 PETER. ... but it's not a bad life we've made together, and ...
 473 ANN. I *know*! I'm *happy*!
 474 PETER. (*Tiny pause.*) Are you?
 475 ANN. Well ... yes; I ... yes, of course. I have my bad times. You do, too.
 476 PETER. You *do*?
 477 ANN. Of course. You never tell me about *yours*, so ...
 478 PETER. I *do*! I just told you about ...
 479 ANN. Not the real ones; not the ones that there's nothing to be done about ... in any
 480 real sense.
 481 PETER. (*Pause.*) Ah. Those. Well, you don't tell me, *either*.
 482 ANN. About the real ones? The ones there's nothing to be done about?
 483 PETER. Yes; those.
 484 ANN. Why bother? If there's nothing to be done ... why bother? If there's no help ...
 485 why bother?
 486 PETER (*Shy.*) To ... share?
 487 ANN. Be helpless together? Cling like marmosets?
 488 PETER. People need that sometimes.
 489 ANN. *Do* they? *Do* you?
 490 PETER. Not yet ... I guess.
 491 ANN. I wonder if *I* do.
 492 PETER. (*Pressing.*) What was it you'd *tell* me?
 493 ANN. (*Self-absorbed.*) Hm?
 494 PETER. What was it you'd tell me if you sat on the bed and woke me in the small
 495 hours? What might it *be*?

496 ANN. Oh ... (*Gathers ideas.*) that my mother had died — or yours? That someone had
 497 kidnapped the girls? That I was three months pregnant and not by you? That our
 498 broker had made off with everything? That ...
 499 PETER. (*Hands over ears.*) Please!!
 500 ANN. What do you want — minor stuff? The parakeets got out? The icebox broke?
 501 Someone threw up in the hall?
 502 PETER. Yes!
 503 ANN. I wouldn't wake you up for any of that. And I don't wake you for the worse stuff
 504 — the killers that nothing can be done about. That ... that I know you love me — as you
 505 understand it, and I'm grateful for that — but not enough, that you don't love me the
 506 way I need it, or I think I do; that that's not your makeup — not in you, perhaps, or
 507 that maybe there's no one could do it, could love me as much as I *need* to be loved; or
 508 *worse* ... that I think I deserve more than I do, and that deep down I'm ... *less* than I
 509 think I am.
 510 PETER. (*A hand out.*) Oh, Ann.
 511 ANN. Shall I go on?
 512 PETER. (*Sighs.*) Might as well.
 513 ANN. That nothing is ... ultimately ... sufficient — not you, not us, not ... me? And I
 514 know you're probably going through this, too. Or — worse — that maybe you're *not*,
 515 that maybe none of it's ever occurred to you — that you ... don't have it *in* you?
 516 PETER. (*Long silence.*) Well.
 517 ANN. You did *ask*.
 518 PETER. Yes, I did.
 519 ANN. Which is it?
 520 PETER. Pardon?
 521 ANN. (*Harder.*) ... that you don't have it in you!
 522 PETER. (*Quiet supplication.*) Be kind.
 523 ANN. No! No! *Do* you? Do you have it in you?
 524 PETER. (*Engaged, but rational.*) I thought we both made a decision — when we
 525 decided to be together, or even before we knew each other — I thought we made a
 526 decision, *must* have made one, that what we wanted was a smooth voyage on a safe
 527 ship, a view of porpoises now and then, a gentle swell, bright clouds way off, a sense
 528 that it was a ... familiar voyage, though we'd never taking it before — a pleasant
 529 journey, all the way through. And that's what we're having ... (*Slight doubt.*) isn't it?
 530 ANN. (*A tinge of disappointment.*) Yeah; sure.
 531 PETER. (*Hearing it.*) No?
 532 ANN. No; yes. That's what we've both wanted: stay away from icebergs; avoid the
 533 Bermuda Triangle; remember where the lifeboats are, knowing, of course, that most of
 534 them don't work — no need. Yes; that's what we've wanted ... and that's what we've
 535 had — for the most part. And isn't it frightening.
 536 PETER. That wasn't a question.
 537 ANN. No; it wasn't. And isn't it frightening.
 538 PETER. (*A little boy.*) Is it?
 539 ANN. Sure. And we'll never die.
 540 PETER. No?

541 ANN. No; we'll just vanish. (*A silence.*)

542 PETER. I made the assumption, I guess, that it's what you wanted, too.

543 ANN. Oh? Well ... sure — for the most part ... *most* of the time. We have a better life

544 than most people; we haven't hit any of the brick walls yet; the playing field is all green

545 and mowed within an inch of its life, except now and then there are ... gopher holes.

546 PETER. (*Bewildered.*) Gopher holes?!

547 ANN. Sure; take our fucking, now ...

548 PETER. (*A protest.*) Ann!

549 ANN. There's no one here: The cats are asleep someplace, the girls are upstairs going

550 deaf from all the music, and the birds couldn't care less. Who's to hear?

551 PETER. (*Quietly.*) Me?

552 ANN. Oh, yeah? Then listen. You're good at making love.

553 PETER. Thank you.

554 ANN. You're welcome, but you're lousy at fucking. (*Peter gets up.*) Sit down! (*He does.*)

555 All the things that fucking entails, or *can* entail — aggressive, brutal maybe, two people

556 who've known each other for years — slept together for years — suddenly behaving

557 like strangers, like people who've just met in a bar and gone to the motel next door to

558 hammer it all out, to fuck for the sake of fucking. There are people who've lived

559 together for years, who love one another deeply. Who sometimes go at each other like

560 strangers — a regular one-shot deal, like you'll never see each other again ... or *want*

561 to. The moment! Two strangers! The moment! There are people rise to that — sink to

562 it, if you like — *rise* to that, become animals, *strangers*, with nothing less than impure

563 simple lust for one another. There are people *do* that.

564 PETER. (*Long, sad pause.*) I'm not like that.

565 ANN. I know. And I love you dearly. When we come together in bed and I know we're

566 going to — what is the term young people use? — going to *do* it? When we come

567 together in bed and I know we're going to "make love." I know it is going to be two

568 people who love each other giving quiet, orderly, predictable, deeply pleasurable joy.

569 And believe me, my darling, it's enough; it's *more* than enough ... most of the time. But

570 where's the ... the rage, the ... animal? We're animals! Why don't we behave like that

571 ... like beasts?! Is it that we love each other too safely, maybe? That we're secure? That

572 we're too ... civilized? Don't we ever *hate* one another?

573 PETER. (*Small pause.*) Cover it up any way you want — be nice about it — but you

574 mean I'm not very good in bed.

575 ANN. No! You're very *good* — *very* good. I just wish you could be a little ... *bad*

576 sometime. (*Sees him react.*) I've *hurt* you!

577 PETER. No; that's not it. I *was* bad, once. I was *very* bad.

578 ANN. (*Ears sharp.*) Oh? Recently?

579 PETER. (*Smiles slightly.*) No; before I knew you.

580 ANN. (*Kind of sad.*) Oh.

581 PETER. I've never told you. I never thought I'd have to. I was at college. And I'd pledged

582 to a fraternity.

583 ANN. (*Generous.*) Well ... back then bright people *did* that sometimes.

584 PETER. Yes. And there was a lot of hazing — forcing beer down us ‘til we threw up,
 585 making us take terrible enemas until we couldn’t hold it, and throwing us of doors
 586 naked, so passersby would ...
 587 ANN. Jesus!
 588 PETER. Yes; well. And one night there was the sex party.
 589 ANN. (*Ears again.*) Oh?
 590 PETER. It was ugly; it was planned with one of the sororities. The pledges were all put
 591 together — the girls with the boys, and ...
 592 ANN. And?
 593 PETER. And we were supposed to fuck. Cherry-popping they called it.
 594 ANN. I don’t believe it.
 595 PETER. What happened?
 596 ANN. No; the term.
 597 PETER. Well, there it was — a lot of liquor, grass, other stuff. Mattresses spread
 598 around; lights way down; rooms, too. And most people ... *wanted* it, or seemed to.
 599 ANN. What fraternity was this?
 600 PETER. And there was this girl came on to me; I didn’t know her ...
 601 ANN. ... from Eve.
 602 PETER. ... from what? Oh; yes; very good. I didn’t know her and she’d brought me into
 603 this room, and we were alone in there and ... well, I’d *been* with a couple of girls — you
 604 know: in my life — so I wasn’t a *total* amateur, or anything. And we were both ... *out*
 605 playing with my ... with my ...
 606 ANN. Your ear? Your toe?
 607 PETER. No; my ... my ... (*Points.*)
 608 ANN. (*Fairly loud.*) Your penis!
 609 PETER. (*Sotto voce.*) Yes! Shhhhh! (*She laughs.*) Don’t!
 610 ANN. Sorry.
 611 PETER. And I guess we were both pretty hot, and I moved down on her and ...
 612 ANN. Did she like that? *I* do.
 613 PETER. I know.
 614 ANN. Go on.
 615 PETER. Well, I thought she *would*, and I was spreading her a little, and she said, “No.
 616 Don’t do that. Go *in* me.” And so I spread her further, and, well, my ... penis was very
 617 hard, and I was going to enter her and she said, “No; not there. The *other*.”
 618 ANN. (*Enlightened.*) Ohhhhhh.
 619 PETER. “You want me to ... ,” “Yes! Yes! There!” Well, I’d never done that, and ...
 620 ANN. What a surprise.
 621 PETER. Let me finish?
 622 ANN. Sorry.
 623 PETER. But it was what she wanted she said, and it was real exciting, and so I did. And
 624 it was; it was real exciting, and disgusting, and it turned me on in an awful way, and I
 625 wanted to hurt her, and she started sort of hissing at me, “Hurt me! Hurt me!” And ... I
 626 guess I was too big ...
 627 ANN. (*Entranced.*) Big enough.

628 PETER. And — here it is — I was stroking harder and harder jamming it into her, really,
629 and she was sobbing and yelling and “Yes! Hurt me!” And I kept on jamming and
630 jamming into her again and tried to push me out of her with her hands and she did,
631 and there was blood; my ... penis was bloody and ...
632 ANN. (*Oddly angry.*) No! Not your *penis*! Your dick! Your cock! *That’s* what was bloody!
633 PETER. (*Tiny pause.*) Yes; (*Comes down from it as he talks.*) and I was all bloody, and
634 she was crying — whimpering really, and I said, “Oh, God, I’m sorry; I’m so sorry!” And
635 she said, “You hurt me!” And I said “That’s what you said; you said you wanted me to
636 hurt you! I’m sorry! I’m so sorry!” (*Pause.*)
637 ANN. (*Cold.*) What happened?
638 PETER. (*Sighs.*) She went to the infirmary, they told me, and they fixed her up and ...
639 ANN. And?
640 PETER. And she never told anyone who I was, I guess she was too embarrassed.
641 ANN. Or too nice?
642 PETER. What? Oh, yes; or too nice. So ... so I’ve been careful never to hurt anyone — to
643 hurt *you*; you being everyone for so long now.
644 ANN. Thank you.
645 PETER. It’s not all right to want to love somebody and not hurt them?
646 ANN. (*Oddly self-absorbed.*) Yes; of course it is.
647 PETER. So, if I’ve been too careful, if I’m too gentle ...
648 ANN. You learned your lesson.
649 PETER. Yes.
650 ANN. I don’t think I was talking about pain, anyway — not like that; that’s something I
651 don’t need. I think I was talking about being an animal — nothing more.
652 PETER. (*A little uncertain.*) We all are, no?
653 ANN. Yes, but we can have it bred out of us — learned away. Thank you for being a
654 fine husband — no sarcasm; don’t even think it — for being gentle, and thoughtful,
655 and honest, and ... “good” — oh, that awful word! And for putting up with your wife,
656 who seems to want ... something a little less — less deserving, maybe, though she
657 doesn’t know; has glimmers now and then, but doesn’t truly know.
658 PETER. (*Pause.*) You’re welcome.
659 ANN. (*Objective now.*) All these years and you never told me.
660 PETER. (*A slight smile.*) Ditto.
661 ANN. (*Smiles; nods.*) Touché.
662 PETER. There are things you don’t say if they don’t have anything to do with anything
663 that’s ever going to happen again.
664 ANN. They’re not cautionary, you mean.
665 PETER. Yes ... no.
666 ANN. (*Smiles.*) Yes ... no. (*Pause.*) I *am* happy with you — with us. It’s me I sense I’m
667 not happy with — not entirely. And I never know exactly what it is; something ... *other*.
668 PETER. (*Gentle.*) And no one can help?
669 ANN. No. No one ... this “something other”.
670 PETER. Almost anything?

671 ANN. (*Tiny, sharp laugh.*) You mean almost *anyone*? No; not at all. Something less,
 672 maybe. Maybe it's just being secure; maybe *that's* the killer. It's not pain I want, or
 673 loss; it's what I can't imagine — but I imagine imagining.

674 PETER. (*Smile.*) It's hopeless, then.

675 ANN. Yes. Isn't that nice? If it can't be helped why fret it?

676 PETER. (*Pause.*) Has this helped? All of this ... has it helped?

677 ANN. (*Rising.*) Yes; a little. (*Goes to him, looks at him in the face, smiles, slaps him hard.*
 678 *His mouth opens in astonishment; she kisses his cheek where she slapped him.*) Did that
 679 hurt?

680 PETER. (*Feels his cheek.*) Yes.

681 ANN. (*Bemused.*) I've never done that, have I.

682 PETER. (*Why?*) No!

683 ANN. No; I've never wanted to, and I think I didn't *want* to *now* — *hurt* you, I mean.
 684 Astonishing you, I think. Yes; astonish you. Did that astonish you?

685 PETER. In that I've never imagined it? Yes.

686 ANN. Then that must be what I wanted — a little ... disorder around here, a little ...
 687 chaos.

688 PETER. And we don't have that.

689 ANN. No. A little madness. Wouldn't that be good?

690 PETER. (*Rising to it.*) How would we go about it?

691 ANN. About what?

692 PETER. The chaos! The madness!

693 ANN. How would we go *about* it?

694 PETER. (*Growing enthusiasm.*) Yes! What would happen!

695 ANN. (*As if recalling.*) You'd be reading; I'd come in, and the lights would start blinking,
 696 and the chandeliers would start swaying ...

697 PETER. An *earthquake*!

698 ANN. No ... a *tornado*! And we'd hear it coming — the roaring we'd never heard before
 699 but knew what it was!

700 PETER. And I'd go to the windows, and there it was! Coming right at us!

701 ANN. And it would be terrifying and exciting, and it would sweep us all away, shatter
 702 the windows, rip the pictures from the walls...!

703 PETER. (*Fully caught up.*) ... knock over the cages and the birds would fly out ...

704 ANN. ... and the cats would see that, and they would catch the parakeets and *eat*
 705 them! ...

706 PETER. ... and the girls would see this, and the girls would do — what?! — eat the cats?

707 ANN. Sure; fearful symmetry.

708 PETER. And what ... and what do we do then ... eat the girls?

709 ANN. (*Gleefully abandoned.*) Sure! Even more fearful! (*Down now, both of them;*
 710 *laughter subsiding, fading into a silence.*)

711 PETER. (*Finally.*) But will eat us?

712 ANN. (*Pause.*) We do that ourselves. We eat ourselves — all up.

713 PETER. (*Long pause.*) Gobble gobble.

714 ANN. (*Sad smile.*) Gobble. (*Peter laughs — harshly; abruptly; stops. Long pause; she*
 715 *rises, moves toward the kitchen. Don't rush any of the remaining.*) I think I'll try doing

716 the spinach again. *(Pause.)* Or maybe I won't. *(Pause.)* What are you going to do?
717 Read?
718 PETER. I don't know. It's a nice day; maybe I'll go to the park — read there. Something
719 readable.
720 ANN. Don't be forever.
721 PETER. *(Rises, moves toward the front door with the book.)* No; no, I won't.
722 ANN. *(Pause.)* I love you, you know.
723 PETER. *(Pause.)* Yes; I know. And I love you.
724 ANN. *(exiting.)* Don't take any wooden nickels.
725 PETER. *(Registering, after she exits.)* Don't take any what? Ann? *(But she is gone. He*
726 *pauses, exits to hall to front door.)*
727
728
729 End of Act One

ACT TWO — THE ZOO STORY

CHARACTERS

PETER: 45. As above.

JERRY: Late thirties; not poorly dressed, but carelessly. What was once a trim and lightly muscled body has begun to go to fat; and while he is no longer handsome, it is evident that he once was. His fall from physical grace should not suggest debauchery; he has, to come closest to it, a great weariness.

PLACE

Central Park, New York City. There are two park benches. Behind them: foliage, trees, sky.

TIME

Later that same Sunday.

ACT TWO

THE ZOO STORY

Central Park. There are two benches. As the curtain rises, Peter is seated on the downstage bench. He is reading a book. He stops reading, cleans his glasses, goes back to reading. Jerry enters.

JERRY. I've been to the zoo. *(Peter doesn't notice.)* I said, I've been to the zoo. MISTER! I'VE BEEN TO THE ZOO!

PETER. Hm? ... What? ... I'm sorry, were you talking to me?

JERRY. I went to the zoo, and then I walked until I came here. Have I been walking north?

PETER. *(Puzzled.)* North? Why ... I think ... I think so. Let me see.

JERRY. *(Pointing past the audience.)* Is that Fifth Avenue?

PETER. Why yes; yes, it is.

JERRY. And what is that cross street there; that one, to the right?

PETER. That? Oh, that's Seventy-fourth Street.

JERRY. And the zoo is around Sixty-fifth Street; so, I've been walking north.

PETER. *(Anxious to get back to his reading.)* Yes; it would seem so.

JERRY. Good old north.

PETER. (*Lightly, by reflex.*) Ha, ha.

JERRY. (*After a slight pause.*) But not due north.

PETER. I ... well, no, not due north; but, we ... call it north. It's northerly.

JERRY. (*Watches as Peter, anxious to dismiss him, prepares his pipe.*) Well, boy; you're not going to get lung cancer, are you?

PETER. (*Looks up, a little annoyed, then smiles.*) No, sir. Not from this.

JERRY. No, sir. What you'll probably get is cancer of the mouth, and then you'll have to wear one of those things Freud wore after they took one whole side of his jaw away. What do they call those things?

PETER. (*Uncomfortable.*) A prosthesis?

JERRY. The very thing! A prosthesis. You're an educated man, aren't you? Are you a doctor?

PETER. Oh, no; no. I read about it somewhere; *Time* magazine, I think. (*He turns to his book.*)

JERRY. Well, *Time* magazine isn't for blockheads.

PETER. No, I suppose not.

JERRY. (*After a pause.*) Boy, I'm glad that's Fifth Avenue there.

PETER. (*Vaguely.*) Yes.

JERRY. I don't like the west side of the park much.

PETER. Oh? (*Then, slightly wary, but interested.*) Why?

JERRY. (*Offhand.*) I don't know.

PETER. Oh. (*He returns to his book.*)

JERRY. (*He stands for a few seconds, looking at Peter, who finally looks up again, puzzled.*) Do you mind if we talk?

PETER. (*Obviously minding.*) Why ... no, no.

JERRY. Yes, you do; you do.

PETER. (*Puts his book down, his pipe away, and smiling.*) No, really; I don't mind.

JERRY. Yes you do.

PETER. (*Finally decided.*) No; I don't mind at all, really.

JERRY. It's ... it's a nice day.

PETER. (*Stares unnecessarily at the sky.*) Yes. Yes, it is; lovely.

JERRY. I've been to the zoo.

PETER. Yes, I think you said so ... didn't you?

JERRY. I bet you've got TV, hun?

PETER. Why, yes, we have two; one for the children.

JERRY. You're married!

PETER. (*With pleased emphasis.*) Why, certainly.

JERRY. It isn't a law, for God's sake.

PETER. No ... no, of course not.

JERRY. And you have a wife.

PETER. (*Bewildered by the seeming lack of communication.*) Yes!

JERRY. And you have children.

PETER. Yes; two.

JERRY. Boys?

PETER. No, girls ... both girls.

JERRY. But you wanted boys.

PETER. Well ... naturally, every man wants a son, but ...

JERRY. (*Lightly mocking.*) But that's the way the cookie crumbles?

PETER. (*Annoyed.*) I wasn't going to say that.

JERRY. And you're not going to have any more kids, are you?

PETER. (*A bit distantly.*) No. No more. (*Then back, and irksome.*) Why did you say that? How would you know about that?

JERRY. The way you cross your legs, perhaps; something in the voice. Or maybe I'm just guessing. Is it your wife?

PETER. (*Furious.*) That's none of your business! (*A silence.*) Do you understand? (*Jerry nods. Peter is quiet now.*) Well, you're right. We'll have no more children.

JERRY. (*Softly.*) That is the way the cookie crumbles.

PETER. (*Forgiving.*) Yes ... I guess so.

JERRY. Do you mind if I ask you questions?

PETER. Oh, not really.

JERRY. I'll tell you why I do it; I don't talk to many people — except to say like: Give me a beer, or where's the john, or what time does the feature go on, or keep your hands to yourself, buddy. You know — things like that.

PETER. I must say I don't ...

JERRY. But every once in a while I like to talk to somebody, really talk; like to get to know somebody, know all about him.

PETER. (*Lightly laughing, still a little uncomfortable.*) And I am the guinea pig for today?

JERRY. On a sun-drenched Sunday afternoon like this? Who better than a nice married man with two daughters and ... uh ... a dog? (*Peter shakes his head.*) No? Two dogs? (*Peter shakes his head again.*) Hm. No dogs? (*Peter shakes his head, sadly.*) Oh, that's a shame. But you look like an animal man. CATS? (*Peter nods his head, ruefully.*) Cats! But, that can't be your idea. No, sir. Your wife and daughters? (*Peter nods his head.*) Is there anything else I should know?

PETER. (*He clears his throat.*) There are ... there are two parakeets. One ... uh ... one for each of my daughters.

JERRY. Birds.

PETER. My daughters keep them in a cage in their bedroom.

JERRY. Do they carry disease? The birds?

PETER. I don't believe so.

JERRY. That's too bad. If they did, you could set them loose in the house and the cats could eat them and die, maybe. (*Peter looks blank for a moment, then laughs.*) And what else? What do you do to support your enormous household?

PETER. I ... uh ... I have an executive position with a ... a small publishing house. We ... uh ... publish text books.

JERRY. That sounds nice; very nice. What do you make?

PETER. (*Still cheerful.*) Now look here!

JERRY. Oh, come on.

PETER. Well, I make around two hundred thousand dollars a year, but I don't carry more than forty dollars at any one time ... in case you're a ... a holdup man ... ha, ha, ha.

JERRY. (*Ignoring the above.*) Where do you live? (Peter is reluctant.) Oh, I'm not going to rob you, and I'm not going to kidnap your parakeets, your cats, or your daughters.

PETER. (*Too loud.*) I live between Lexington and Third Avenue, on Seventy-four Street.

JERRY. That wasn't so hard, was it?

PETER. I didn't mean to seem ... ah ... it's that you don't really carry on a conversation; you just ask questions. And I'm ... I'm normally ... uh ... reticent. Why do you just stand there?

JERRY. I'll start walking around in a little while, and maybe later I'll sit down. Say, what's the dividing line between upper-middle-middle-class and lower-upper-middle-class?

PETER. My dear fellow, I ...

JERRY. Don't my dear fellow me.

PETER. (*Unhappily.*) Was I patronizing? I believe I was; I'm sorry. But, you see, your question about the classes bewildered me.

JERRY. And when you're bewildered you become patronizing?

PETER. I ... I don't express myself too well, sometimes. (*He attempts a joke on himself.*) I'm in publishing, not writing.

JERRY. (*Amused but not at the humor.*) So be it. The truth is: I was being patronizing.

PETER. Oh, now; you needn't say that. (*It is at this point that Jerry may begin to move about the stage with slowly increasing determination and authority, but pacing himself, so that the long speech about the dog comes at the high point of the arc.*)

JERRY. All right. Who are your favorite writers? Baudelaire and Stephen King?

PETER. (*Wary.*) Well, I like a great many writers; I have a considerable ... catholicity of taste, if I may say so. Those two men are fine, each in his way. (*Warming up.*) Baudelaire, of course ... uh ... is by far the finer of the two, but Stephen King has a place ... in ... our ... uh ... national ...

JERRY. Skip it.

PETER. I ... sorry.

JERRY. Do you know what I did before I went to the zoo today? I walked all the way up Fifth Avenue from Washington Square; all the way.

PETER. Oh; you live in Greenwich Village! (*This seems to enlighten Peter.*)

JERRY. No, I don't. I took the subway down to the Village so I could walk all the way up Fifth Avenue to the zoo. It's one of those things a person has to do; sometimes a person has to go a very long distance out of his way to come back a short distance correctly.

PETER. (*Almost pouting.*) Oh, I thought you lived in Greenwich Village.

JERRY. What were you trying to do? Make sense out of things? Bring order? The old pigeonhole bit? Well, that's easy; I'll tell you. I live in a four-story brownstone rooming-house on the upper West Side between Columbus Avenue and Central Park West. I live on the top floor; rear; west. It's a laughably small room, and one of my walls is made of beaverboard; this beaverboard separates my room from another laughably small room, so I assume that the two rooms were once one room, a small room, but not necessarily laughable. The room beyond my beaverboard wall is occupied by a black queen who always keeps his door open; well, not always, but *always* when he's plucking his eyebrows, which he does with Buddhist concentration. This black queen has rotten teeth, which is rare, and he has a Japanese kimono, which is also pretty rare, and he wears his kimono to and from the john in the hall, which is pretty frequent. I mean, he goes to the john a lot. He never bothers me, and he never brings anyone up to his room. All he does is pluck his

eyebrows, wear his kimono and go to the john. Now, the two front rooms on my floor are a little larger, I guess; but they are pretty small, too. There's a Puerto Rico family in one of them, a husband, a wife, and some kids; I don't know how many. These people entertain a lot. And in the other front room there's somebody living there, but I don't know who it is. I've never seen who it is. Never. Never ever.

PETER. (*Embarrassed.*) Why ... why do you live there?

JERRY. (*From a distance.*) I don't know.

PETER. It doesn't sound like a very nice place ... where you live.

JERRY. Well, not; it isn't an apartment in the East Seventies. But, then again, I don't have one wife, two daughters, two cats and two parakeets. What I do have, I have toilet articles, a few clothes, a hot plate that I'm not supposed to have, a can opener, one that works with a key, you know; a knife, two forks, and two spoons, one small, one large; three plates, a cup, a saucer, a drinking glass, two picture frames, both empty, eight or nine books, a pack of pornographic playing cards, regular deck, an old Western Union typewriter that prints nothing but capital letters, and a small strongbox without a lock which has in it ... what? Rocks! Some rocks ... searounded rocks I picked up on the beach when I was a kid. Under which ... weighed down ... are some letters ... please letters ... please why don't you do this, and please why don't you do that letters. And when letters, too. When will you write? When will you come? When? These letters are from more recent years.

PETER. (*Stares glumly at his shoe, then:*) About those two empty picture frames...?

JERRY. I don't see why they need any explanation at all. Isn't it clear? I don't have pictures of anyone to put in them.

PETER. Your parents ... perhaps ... a girlfriend ...

JERRY. You're a very sweet man, and you're possessed of a truly enviable innocence. But good old Mom and good old Pop are dead ... you know? ... I'm broken up about it, too ... I mean really. BUT. That particular vaudeville act is playing the cloud circuit now, so I don't see how I can look at them, all neat and framed. Besides, or, rather, to be pointed about it, good old Mom walked out on good old Pop when I was ten and a half years old; she embarked on an adulterous turn of our southern states ... a journey of a year's duration ... and her most constant companion ... among others, among many others ... was a Mr. Barleycorn. At least, that's what good old Pop told me after he went down ... came back ... brought her body north. We'd received the news between Christmas and New Year's, you see, that good old Mom had parted with the ghost in some dump in Alabama. And, without the ghost ... she was less welcome. I mean, what was she? A stiff ... a northern stiff. At any rate, good old Pop celebrated the New Year for an even two weeks and then slapped into the front of a moving city omnibus, which sort of cleaned thigs out family-wise. Well no; there was Mom's sister, who was given neither to sin nor the consolations of the bottle. I moved in with her, and my memory of her is slight excepting I remember still that she did all things dourly: sleeping, eating, working, praying. She dropped dead on the stairs to her apartment, my apartment then, too, on the afternoon of my high school graduation. A terribly middle-European joke, if you ask me.

PETER. Oh, my; oh, my.

JERRY. Oh, your what? But that was a long time ago, and I have no feeling about any of it that I care to admit to myself. Perhaps you can see, though, why good old Mom and good

old Pop are frameless. What's your name? Your first name?

PETER. I'm Peter.

JERRY. I'd forgotten to ask you. I'm Jerry.

PETER. (*With a slight nervous laugh.*) Hello, Jerry.

JERRY. (*Nods his hello.*) And let's see now; what's the point of having a girl's picture, especially in two frames? I have two picture frames, you remember. I never see the pretty little ladies more than once, and most of them wouldn't be caught in the same room with a camera. It's odd, and I wonder if it's sad.

PETER. The girls?

JERRY. No. I wonder if it's sad that I never see the little ladies more than once. I've never been able to have sex with, or, how is it put? ... make love to anybody more than once. Once; that is ... Oh, wait; for a week and a half when I was fifteen ... and I hang my head in shame that puberty was late ... I was a h-o-m-o-s-e-x-u-a-l. I mean, I was queer ... (*Very fast.*) ... queer, queer, queer ... with bells ringing, banners snapping in the wind. And for those eleven days, I met at least twice a day with the park superintendent's son ... a Greek boy, whose birthday was the same as mine, except he was a year older. I think I was very much in love ... maybe just with sex. But that was the jazz of a very special hotel, wasn't it? And now; oh, do I love the little ladies; really, I love them. For about an hour.

PETER. Well, it seems perfectly simple to me, you just haven't met ...

JERRY. (*Angry.*) Look! Are you going to tell me to get married and have parakeets?

PETER. (*Angry, himself.*) Forget the parakeets! And stay single if you want to. It's no business of mine. I didn't start this conversation in the ...

JERRY. All right, all right. I'm sorry. All right? You're not angry?

PETER. (*Laughing.*) No, I'm not angry.

JERRY. Good. Interesting that you asked me about the picture frames. I would have thought you would have asked me about the pornographic playing cards.

PETER. (*With a knowing smile.*) Oh, I've seen those cards.

JERRY. That's not the point. (*Laughs.*) I suppose when you were a kid you and your pals passed them around, or you had a pack of your own.

PETER. Well, I guess a lot of us did.

JERRY. And you threw them away just before you got married.

PETER. Oh, now; look here. I didn't need anything like that when I got older.

JERRY. No?

PETER. (*Embarrassed.*) I'd rather not talk about these things.

JERRY. So? Don't. Besides, I wasn't trying to plumb your postadolescent sexual life and hard times; what I wanted to get at is the value difference between pornographic playing cards when you're older. It's that when you're a kid you use the cards as a substitute for real experience, and when you're older you use real experience as a substitute for the fantasy. But I imagine you'd rather hear about what happened at the zoo.

PETER. (*Enthusiastic.*) Oh, yes; the zoo. (*Then awkward.*) That is ... if you ...

JERRY. Let me tell you about why I went ... well, let me tell you some things. I've told you about the fourth floor of the roominghouse where I live. I think the rooms are better as you go down; floor by floor. I guess they are; I don't know. I don't know any of the people on the third and second floors. Oh, wait! I do know that there's a lady living on the third floor, in the front. I know because she cries all the time. Whenever I go out or come back

in, whenever I pass her door, I always hear her crying, muffled, but ... very determined. Very determined indeed. But the one I'm getting to, and all about the dog, is the landlady. I don't like to use words that are too harsh in describing people. I don't like to. But the landlady is a fat, ugly, mean, stupid, unwashed, misanthropic, cheap, drunken bag of garbage. And you may have noticed that I very seldom use profanity, so I can't describe her as well as I might.

PETER. You describe her ... vividly.

JERRY. Well, thanks. Anyway, she has a dog, and she and her dog are the gatekeepers of my dwelling. The woman is bad enough; she leans around in the entrance hall, spying to see that I don't bring in things or people, and when she's had her mid-afternoon pint of lemon-flavored gin she always stops me in the hall, and grabs ahold of my coat or my arm, and she presses her disgusting body up against me to keep me in a corner so she can talk to me. The smell of her body and her breath ... you can't imagine it ... and somewhere, somewhere in the back of that pea-sized brain of hers, an organ developed just enough to let her eat, drink, and emit, she has some foul parody of sexual desire. And I, Peter, am the object of her sweaty lust.

PETER. That's disgusting. That's ... horrible.

JERRY. But I have found a way to keep her off. When she talks to me, when she presses herself to my body and mumbles about her room and how I should come there, I merely say: but, Love; wasn't yesterday enough for you, and the day before? Then she puzzles, she makes slits of her tiny eyes, she sways a little, and then, Peter ... and it is at this moment that I think I might be doing some good in that tormented house ... a simple-minded smile begins to form on her unthinkable face, and she giggles and groans as she thinks about yesterday and the day before; as she believes and relives what never happened. Then, she motions to that black monster of a dog she has, and she goes back to her room. And I am safe until our next meeting.

PETER. It's so ... I find it hard to believe that people such as that really *are*.

JERRY. (*Lightly mocking.*) It's for reading about, isn't it?

PETER. (*Seriously.*) Yes.

JERRY. And fact is better left to fiction. You're right, Peter. Well, what I have been meaning to tell you about is the dog; I shall, now.

PETER. (*Nervously.*) Oh yes; the dog.

JERRY. Don't go. You're not thinking of going, are you?

PETER. (*Nervously.*) Well ... no, I don't think so.

JERRY. (*As if to a child.*) Because after I tell you about the dog, do you know what then? Then ... then I'll tell you about what happened at the zoo.

PETER. (*Laughing faintly.*) You're ... you're full of stories, aren't you?

JERRY. You don't have to listen. Nobody is holding you here; remember that. Keep that in your mind.

PETER. (*Irritably.*) I know that.

JERRY. You do? Good. (*The following speech, it seems to me, should be done with a great deal of action, to achieve a hypnotic effect on Peter, and on the audience, too. Some specific actions have been suggested, but the director and the actor playing Jerry might best work it out themselves.*) ALL RIGHT. (*As if reading from a huge billboard.*) THE STORY OF JERRY AND THE DOG! (*Natural again.*) What I am going to tell you has something to do

with how sometimes it's necessary to go a long distance out of the way in order to come back a short distance correctly; or, maybe I only think it has something to do with that. But, it's why I went to the zoo today, and why I walked north ... northerly, rather ... until I came here. All right. The dog, I think I told you, is a black monster of a beast: an oversized head, tiny, tiny ears, and eyes ... bloodshot, infected, maybe; and a body you can see the ribs through the skin. The dog is black, all black; all black except for the bloodshot eyes, and ... yes ... and an open sore on its ... right forepaw; that is red, too. And, oh yes; the poor monster, and I do believe it's an old dog ... it's certainly a misused one ... almost always has an erection ... of sorts. That's red, too. And ... what else? ... oh, yes; there's a gray-yellow-white color, too, when he bares his fangs. Like this: Grrrrrrr! Which is what he did when he saw me for the first time ... the day I moved in. I worried about the animal the very first minute I met him. Now, animals don't take to me like Saint Francis had birds hanging off him all the time. What I mean is: Animals are indifferent to me ... like people. *(He smiles lightly.)* ... most of the time. But this dog wasn't indifferent. From the very beginning he'd snarl and then go for me, to get one of my legs. Not like he was rabid, you know; he was sort of a stumbly dog, but he wasn't half-assed, either. It was good, stumbly run; but I always got away. He got a piece of my trouser leg, look, you see right here, where it's mended; he got that the second day I lived there; but, I kicked free and got upstairs fast, so that was that. *(Puzzled.)* I still don't know to this day how the other roomers manage it, but you know what I think: I think it had only to do with me. Cozy. So. Anyway, this went on for over a week, whenever I came in; but never when I went out. That's funny. Or, it was funny. I could pack up and live in the street for all the dog cared. Well, I thought about it up in my room one day, one of the times after I'd bolted upstairs, and I made up my mind. I decided: First, I'll kill the dog with kindness, and if that doesn't work ... I'll just kill him. *(Peter winces.)* Don't react, Peter; just listen. So, the next day I went out and bought a bag of hamburgers, medium rare, no catsup, no onion; and on the way home I threw away all the rolls and kept just the meat. *(Action for the following, perhaps.)* When I got back to the rooming-house the dog was waiting for me. I half opened the door that led into the entrance hall, and there it was; waiting for me. It figured. I went in, very cautiously, and I had the hamburgers, you remember; I opened the bag, and I set the meat down about twelve feet from where the dog was snarling; sniffed; moved slowly; then faster; then faster toward the meat. Well, when he got to it he stopped, and he looked at me. I smiled; but tentatively, you understand. He turned his face back to the hamburgers, smelled, sniffed some more, and then ... RRAAAAGGGGGHHHH, like that ... he tore into them. It was as if he had never eaten anything in his life before, except like garbage. Which might very well have been the truth. I don't think the landlady ever eats anything but garbage. But. He ate all the hamburgers, almost all at once, making sounds in his throat like a woman. Then, when he'd finished the meat, the hamburger, and tried to eat the paper, too, he sat down and smiled. I think he smiled; I know cats do. It was a very gratifying few moments. Then, BAM, he snarled and made for me again. He didn't get me this time, either. So, I got upstairs, and I lay down on my bed and start to think about the dog again. To be truthful, I was offended, I was damn mad, too. It was six perfectly good hamburgers with not enough pork in them to make it disgusting. I was offended. But, after a while, I decided to try it again for a few more days. If you think about it, this dog had what amounted to an antipathy toward me; really. And, I wondered if I mightn't overcome

this antipathy. So, I tried it for five more days, but it was always the same: snarl, sniff; move; faster; stare; gobble; RAAGGGHHH; smile; snarl; BAM. Well, now; by this time Columbus Avenue was strewn with hamburger rolls and I was less offended than disgusted. So I decided to kill the dog. (*Peter raises his hand in protest.*) Oh, don't be so alarmed, Peter; I didn't succeed. The day I tried to kill the dog I bought only one hamburger and what I thought was a murderous portion of rat poison. When I bought the hamburger I asked the man not to bother with the rolls, all I wanted was the meat. I expected some reaction from him, like: We don't sell no hamburgers without rolls; or, wha' d'ya wanna do, eat it out'a ya han's? But no; he smiled benignly, wrapped the hamburger in waxed paper, and said: A bite for ya pussycat? I wanted to say: No, not really; it's part of a plan to poison a dog I know. But, you can't say "a dog I know" without sounding funny; so I said, a little too loud, I'm afraid, and too formally: YES, A BITE FOR MY PUSSYCAT. People looked up. It always happens when I try to simplify things; people look up. But that's neither hither or thither. So. On my way back to the rooming-house, I kneaded the hamburger and the rat poison together between my hands, at that point feeling as much sadness as disgust. I opened the door to the entrance hall, and there the monster was, waiting to take the offering and then jump me. Poor bastard; he never did learn that the moment he took to smile before he went for me gave me time enough to get out of range. BUT, there he was; malevolence with an erection, waiting. I put the poison patty down, moved toward the stairs and watched. The poor animal gobbled the food down as usual, smiled, which made me almost sick, and then, BAM. But, I sprinted up the stairs, as usual, and the dog didn't get me, as usual. AND IT CAME TO PASS THAT THE BEAST WAS DEATHLY ILL. I knew this because he no longer attended me, and because the landlady sobered up. She stopped me in the hall the same evening of the attempted murder and confided the information that God had struck her puppy-dog a surely fatal blow. She had forgotten her bewildered lust, and her eyes were wide open for the first time. They looked like the dog's eyes. She sniveled and implored me to pray for the animal. I wanted to say to her: Madam, I have myself to pray for, the black queen, the Puerto Rico family, the person in the front room whom I've never seen, the woman who cries deliberately behind her closed door, and the rest of the people in all rooming-houses, everywhere; besides, Madam, I don't understand how to pray. But ... to simplify things ... I told her I would pray. She looked up. She said that I was a liar and that I probably wanted the dog to die. I told her, and there was so much truth here, that I didn't want the dog to die. I didn't, and not just because I'd poisoned him. I'm afraid that I must tell you I wanted the dog to live so that I could see what our relationship might come to. (*Peter indicates his increasing displeasure and slowly growing antagonism.*) Please understand, Peter; that sort of thing is important. We have to know the effect of our actions. (*Another deep sigh.*) Well, anyway; the dog recovered. I have no idea why, unless he was a descendent of the puppy that guarded the gates of hell or some such resort. I'm not up on my mythology. (*He pronounces the word myth-o-logy.*) Are you? (*Peter sets to thinking, but Jerry goes on.*) At any rate, and you've missed the eight-thousand-dollar question, Peter; at any rate, the dog recovered his health and the landlady recovered her thirst, in no way altered by the bow-wow's deliverance. When I came home from a movie that was playing on Forty-second Street, a movie I'd seen, or one that was very much like one or several I'd seen, after the landlady told me puppykins was better, I was so hoping for the dog to be waiting for me. I

was ... well, how would you put it ... enticed? ... fascinated? ... no, I don't think so ... heart-shatteringly anxious, that's it; I was heart-shatteringly anxious to confront my friend again. *(Peter reacts scoffingly.)* Yes, Peter; friend. That's the only word for it. I was heart-shatteringly et cetera to confront my doggy friend again. I came in the door and advanced, unafraid, to the center of the entrance hall. The beast was there ... looking at me. And, you know, he looked better for his scrape with the nevermind. I stopped; I looked at him; he looked at me. I think ... I think we stayed a long time that way ... still, stone-statue ... just looking at one another. I looked more into his face than he looked into mine. I mean, I can concentrate longer at looking into a dog's face than a dog can look into mine, or into anybody else's face for that matter. But during that twenty seconds or two hours that we looked into each other's face, we made contact. Now, here is what I had wanted to happen: I loved the dog now, and I wanted him to love me. I had tried to love, and I had tried to kill, and both had been unsuccessful by themselves. I hoped ... and I don't really know why I expected the dog to understand anything, much less my motivations ... I hoped that the dog would understand. *(Peter seems to be hypnotized.)* It's just ... it's just that ... *(Jerry is abnormally tense now.)* ... it's just that if you can't deal with people, you have to make a start somewhere. WITH ANIMALS! *(Much faster now, like a conspirator.)* Don't you see? A person has to have some way of dealing with SOMETHING! With a bed, with a cockroach, with a mirror ... no, that's too hard, that's one of the last steps. With a cockroach, with a ... with a ... with a carpet, a roll of toilet paper ... no, not that, either ... that's a mirror, too; always check bleeding. You see how hard it is to find things? With a street corner ... with a wisp of smoke, a wisp ... of smoke ... with ... with pornographic playing cards, with a strongbox ... WITHOUT A LOCK ... with love, with vomiting, with crying, with fury because the pretty little ladies aren't pretty little ladies, with making money with your body which is an act of love and I could prove it, with howling because you're alive; with God. WITH GOD WHO IS A BLACK QUEEN WHO WEARS A KIMONO AND PLUCKS HIS EYEBROWS, WHO IS A WOMAN WHO CRIES WITH DETERMINATION BEHIND HER CLOSED DOOR ... with God who, I'm told, turned his back on the whole thing some time ago ... with ... someday with people. *(Jerry sighs the next word heavily.)* People. With an idea; a concept. And where better, where ever better in this humiliating excuse for a jail, where better to communicate one single simpleminded idea than in an entrance hall? Where? It would be A START! Where better to make a beginning ... to understand and just possibly be understood ... a beginning of an understanding, than with ... *(Here Jerry seems to fall into almost grotesque fatigue.)* ... than with A DOG. Just that; a dog. *(Here there is a silence that might be prolonged for a moment or so; then Jerry wearily finishes his story.)* A dog. It seemed like a perfectly sensible idea. Man is a dog's best friend, remember. So: The dog and I looked at each other. I longer than the dog. And what I saw then has been the same ever since. Whenever the dog and I see each other we both stop where we are. We regard each other with a mixture of sadness and suspicion, and then we feign indifference. We walk past each other safely; we have an understanding. It's very sad, but you'll have to admit that it is understanding. We had made attempts at contact, and we had failed. The dog has returned to garbage and I to solitary but free passage. I have not returned. I mean to say, I have *gained* solitary free passage, if that much further loss can be said to be gain. I have learned that neither kindness nor cruelty by themselves, independent from each other, creates any effect beyond themselves; and I have learned

that the two combined, together, at the same time, are the teaching emotion. And what is gained is loss. And what has been the result: The dog and I have attained a compromise; more of a bargain, really. We neither love nor hurt because we do not try to reach each other. And, was trying to feed the dog an act of love? And, perhaps, was the dog's attempt to bite me *not* an act of love? If we can so misunderstand, well then, why have we invented the word love in the first place? *(There is silence.)* The Story of Jerry and the Dog: the end. *(Peter is silent.)* Well, Peter? *(Jerry is suddenly cheerful.)* Well, Peter? Do you think I could sell that story to the Reader's Digest and make a couple of hundred bucks for "The Most Unforgettable Character I've Ever Met"? Huh? *(Jerry is animated, but Peter is disturbed.)* Oh, come on, now, Peter; tell me what you think.

PETER. *(Numb.)* I ... I don't understand ... I don't think I ... *(Now, almost tearfully.)* Why did you tell me all of this?

JERRY. Why not?

PETER. I DON'T UNDERSTAND!

JERRY. *(Furious; but whispering.)* That's a lie.

PETER. No. No, it's not.

JERRY. *(Quietly.)* I tried to explain it to you as I went along. I went slowly; it all has to do with ...

PETER. I DON'T WANT TO HEAR ANYMORE. I don't understand you, or your landlady, or her dog ...

JERRY. Her dog. I thought it was my ... No. No, you're right. It is her dog. *(Looks at Peter, intently, shaking his head.)* I don't know what I was thinking about; of course you don't understand. *(In a monotone, wearily.)* I don't live in your block; I'm not married to two parakeets, or whatever your setup is. I am a permanent transient, and my home is the sickening rooming-houses on the West Side of New York City, which is the greatest city in the world. Amen. And I'm here, and I'm not leaving.

PETER. *(Consulting his watch.)* Well, you may not be, but I must be getting home soon.

JERRY. Oh, come on; stay a little while longer.

PETER. I really should get home; you see ...

JERRY. *(Tickles Peter's ribs with his fingers.)* Oh, come on.

PETER. *(He is very ticklish; as Jerry continues to tickle him his voice becomes falsetto.)* No, I ... OHHHHH! Don't do that. Stop, stop. Ohhh, no, no.

JERRY. Oh, come on.

PETER. *(As Jerry tickles.)* Oh, hee, hee, hee. I must go. I ... hee, hee, hee. After all, the parakeets will be getting dinner ready soon. Hee, hee. And the cats are setting the table. Stop, stop, and, and ... *(Peter is beside himself now.)* ... and we're having ... hee, hee ... uh ... ho, ho, ho. *(Jerry stops tickling Peter, but the combination of the tickling and his own mad whimsy has Peter laughing almost hysterically. As his laughter continues, then subsides, Jerry watches him, with a curious fixed smile.)*

JERRY. Peter?

PETER. Oh, ha, ha, ha, ha, ha. What? What?

JERRY. Listen, now.

PETER. Oh, ho, ho. What ... what is it, Jerry? Oh, my.

JERRY. *(Mysteriously.)* Peter, do you want to know what happened at the zoo?

PETER. Ah, ha, ha. The what? Oh, yes; the zoo. Oh, ho, ho. Well, I had my own zoo there

for a moment with ... hee, hee, the parakeets getting dinner ready, and the ... ha, ha, whatever it was, the ...

JERRY. (*Calmly.*) Yes, that was very funny, Peter. I wouldn't have expected it. But do you want to hear about what happened at the zoo, or not?

PETER. Yes. Yes, by all means; tell me what happened at the zoo. Oh, my. I don't know what happened to me.

JERRY. Now I'll let you in on what happened at the zoo; but first, I should tell you why I went to the zoo. I went to the zoo to find out more about the way people exist with animals, and the way animals exist with each other, and with people too. It probably wasn't a fair test, what with everyone separated by bars from everyone else, the animals for the most part from each other, and always the people from the animals. But, if it's a zoo, that's the way it is. (*He pokes Peter on the arm.*) Move over.

PETER. (*Friendly.*) I'm sorry, haven't you enough room? (*He shifts a little.*)

JERRY. (*Smiling slightly.*) Well, all the animals are there, and all the people are there, and it's Sunday, and all the children are there. (*He pokes Peter again.*) Move over.

PETER. (*Patiently, still friendly.*) All right. (*He moves some more, and Jerry has all the room he might need.*)

JERRY. And it's a hot day, so all the stench is there, too, and all the balloon sellers, and all the ice cream sellers, and all the seals are barking, and all the birds are screaming. (*Pokes Peter harder.*) More over!

PETER. (*Beginning to be annoyed.*) Look here, you have more than enough room! (*But he moves more and is now fairly cramped at one end of the bench.*)

JERRY. And I am there, and it's feeding time at the lions' house, and the lion keeper comes into the lion cage, one of the lion cages, to feed one of the lions. (*Punches Peter on the arm, hard.*) MOVE OVER!

PETER. (*Very annoyed.*) I can't move over any more, and stop hitting me. What's the matter with you?

JERRY. Do you want to hear the rest of the story? (*Punches Peter's arm again.*)

PETER. (*Flabbergasted.*) I'm not sure! I certainly don't want to be punched in the arm.

JERRY. (*Punched Peter's arm again.*) Like that?

PETER. Stop it! What's the matter with you?

JERRY. I'm crazy, you bastard.

PETER. That isn't funny.

JERRY. Listen to me, Peter. I want this bench. You go sit on the bench over there, and if you're good I'll tell you the rest of the story.

PETER. (*Flustered.*) But ... whatever for? What *is* the matter with you? Besides, I see no reason why I should give up this bench. I sit on this bench almost every Sunday afternoon, in good weather. It's secluded here, there's never anyone sitting here, so I have it all to myself.

JERRY. (*Softly.*) Get off this bench, Peter; I want it.

PETER. (*Almost whining.*) No.

JERRY. I said I want this bench, and I'm going to have it. Now get over there.

PETER. People can't have everything they want. You should know that; it's a rule; people can have some of the things they want, but they can't have everything.

JERRY. (*Laughs.*) Imbecile! You're slow-witted.

PETER. Stop that!

JERRY. You're a vegetable! Go lie on the ground.

PETER. (*Intense.*) Now *you* listen to me. I've put up with you all afternoon.

JERRY. Not really.

PETER. LONG ENOUGH. I've put up with you long enough. I've listened to you because you seemed ... well, because I thought you wanted to talk to somebody.

JERRY. You put things well; economically, and, yet ... oh, what is the word I want to put justice to your ... JESUS, you make me sick ... get off here and give me my bench.

PETER. MY BENCH!

JERRY. (*Pushes Peter off the bench.*) Get out of my sight.

PETER. (*Regaining his position.*) God da ... mn you. That's enough! I've had enough of you. I will not give up this bench; you can't have it, and that's that. Now, go away. (*Jerry snorts but does not move.*) Go away, I said. (*Jerry does not move.*) Get away from here. If you don't move on ... you're a bum ... that's what you are ... If you don't move on, I'll get a policeman here and make you go. (*Jerry laughs, stays.*) I warn you, I'll call a policeman.

JERRY. (*Softly.*) You won't find a policeman around here; they're all over on the west side of the park chasing fairies down from trees or out of the bushes. That's all they do. That's their function. So scream your head off; it won't do you any good.

PETER. POLICE! I warn you, I'll have you arrested. POLICE! (*Pause.*) I said POLICE! (*Pause.*) I feel ridiculous.

JERRY. You look ridiculous: a grown man screaming for the police on a bright Sunday afternoon in the park with nobody harming you. If a policeman *did* fill his quota and come sludging over this way he'd probably take you in as a nut.

PETER. (*With disgust and impotence.*) Great God, I just came here to read, and now you want me to give up the bench. You're mad.

JERRY. Hey, I got news for you, as they say. I'm on your precious bench, and you're never going to have it for yourself again.

PETER. (*Furious.*) Look, you; get off my bench. I don't care if it makes sense or not. I want this bench to myself; I want you OFF IT!

JERRY. (*Mocking.*) Aw ... look who's mad.

PETER. GET OUT!

JERRY. No.

PETER. I WARN YOU!

JERRY. Do you know how ridiculous you look *now*?

PETER. (*His fury and self-consciousness have possessed him.*) It doesn't matter. (*He is almost crying.*) GET AWAY FROM MY BENCH!

JERRY. Why? You have everything in the world you want; you've told me about your home, and your family, and *your own* little zoo. You have everything, and now you want this bench. Are these the things men fight for? Tell me, Peter, is this bench, this iron and this wood, is this your honor? Is this the thing in the world you'd fight for? Can you think of anything more absurd?

PETER. Absurd? Look, I'm not going to talk to you about honor, or even try to explain it to you. Besides, it isn't a question of honor; but even if it were, you wouldn't understand.

JERRY. (*Contemptuously.*) You don't even know what you're saying, do you? This is probably the first time in your life you've had anything more trying than to face changing

your cats' toilet box. Stupid! Don't you have any idea, not even the slightest, what other people *need*?

PETER. Oh, boy, listen to you; well, you don't need this bench. That's for sure.

JERRY. Yes; yes, I do.

PETER. (*Quivering.*) I've come here for years; I have hours of great pleasure, great satisfaction, right here. And that's important to a man. I'm a responsible person, and I'm a GROWNUP. This is my bench, and you have to right to take it away from me.

JERRY. Fight for it, then. Defend yourself; defend your bench.

PETER. You've *pushed* me to it. Get up and fight.

JERRY. Like a man?

PETER. (*Still angry.*) Yes, like a man, if you insist on mocking me even further.

JERRY. I'll have to give you credit for one thing: You *are* a vegetable, and a slightly nearsighted one, I think ...

PETER. THAT'S ENOUGH ...

JERRY. ... but, you know, as they say on TV all the time — you know — and I mean this, Peter, you have a certain dignity; it surprises me ...

PETER. STOP!

JERRY. (*Rises lazily.*) Very well, Peter, we'll battle for the bench, but we're not evenly matched. (*He takes out and clicks open an ugly-looking knife.*)

PETER. (*Suddenly awakening to the reality of the situation.*) You are mad! You're stark raving mad! YOU'RE GOING TO KILL ME? (*But before Peter has time to think what to do, Jerry tosses the knife at Peter's feet.*)

JERRY. There you go. Pick it up. You have the knife and we'll be more evenly matched.

PETER. (*Horried.*) No!

JERRY. (*Rushes over to Peter, grabs him by the collar; Peter rises; their faces almost touch.*) Now you pick up that knife, and you fight with me. You fight for your self-respect; you fight for that goddamned bench.

PETER. (*Struggling.*) No! Let ... go of me! He ... Help!

JERRY. (*Slaps Peter on each "fight."*) You fight, you miserable bastard; you fight for that bench; fight for your manhood, you pathetic little vegetable. (*Spits in Peter's face.*) You couldn't even get your wife with a male child.

PETER. (*Breaks away, enraged.*) It's a matter of genetics, not manhood, you ... you monster. (*He darts down, picks up the knife and backs off a little; he is breathing heavily.*) I'll give you one last chance; get out of here and leave me alone! (*He holds the knife with a firm arm, but far in front of him, not to attack but to defend.*)

JERRY. (*Sighs heavily.*) So be it! (*With a rush, he charges Peter and impales himself completely on the knife. Tableau: For just a moment, complete silence, Jerry impaled on the knife at the end of Peter's still firm arm. Then Peter screams, pulls away, leaving the knife in Jerry. Jerry is motionless, on point. Then he, too, screams, and it must be the sound of an infuriated and fatally wounded animal. With the knife in him, he stumbles back to the bench that Peter had vacated. He crumbles there, sitting facing Peter, his eyes wide in agony, his mouth open.*)

PETER. (*Whispering.*) Oh my God, oh my God, oh my God ... (*He repeats these words many times, very rapidly. Jerry is dying; but now his expression seems to change. His features relax, and while his voice varies, sometimes wrenched with pain, for the most part he*

seems removed from his dying. He smiles.)

JERRY. Peter, thank you, Peter. I meant that, now; thank you very much. *(Peter's mouth drops open. He cannot move; he is transfixed.)* I came unto you *(He laughs, so faintly.)* and you have comforted me. Dear Peter.

PETER. *(Almost fainting.)* Oh my God!

JERRY. You'd better go now. Somebody might come by, and you don't want to be here when anyone comes.

PETER. *(Does not move, but begins to weep.)* Oh my God, oh my God.

JERRY. And Peter, I'll tell you something now; you're not really a vegetable; it's all right, you're an animal. You're an animal, too. But you'd better hurry now, Peter. Hurry, you'd better go ... *(Jerry takes a handkerchief and with great effort and pain wipes the knife handle clean of fingerprints.)* Hurry away, Peter. *(Peter begins to stagger away.)* Wait ... wait, Peter. Take your book ... book. Right here ... beside me ... on your bench ... my bench, rather. Come ... take your book. *(Peter starts for the book, but retreats.)* Hurry ... Peter. *(Peter rushes to the bench, grabs the book, retreats.)* Very good, Peter ... very good. Now ... hurry away. *(Peter hesitates for a moment, then flees, stage left.)* Hurry away ... *(His eyes are closed now.)*

PETER. OH MY GOD!

JERRY. Hurry away, your parakeets are making the dinner ... the cats ... are setting the table ...

PETER. *(Offstage. A pitiful howl.)* OH MY GOD!

JERRY. *(His eyes are still closed, he shakes his head and speaks; a combination of scornful mimicry and supplication.)* Oh ... my ... God. *(He is dead.)*

End of Play