

A RELIGIOSIDADE EXISTENCIAL DE EUGENE O'NEILL

HERIBERTO ARNS

(Universidade Federal do Paraná)

É válida a distinção que Graham Green faz quanto à identificação de escritores com a vivência religiosa de determinada religião: Há o escritor católico cuja obra literária, toda ela é vasada dentro da teologia, filosofia e doutrina do catolicismo; (1) há o escritor que é católico, entre os quais se considera o próprio Graham Green; há ainda os escritores de background católico, cuja origem ou experiência de vida condicionam as vivências de seus personagens, os recursos imagísticos, os próprios conflitos a um núcleo existencial católico, como seria o caso de um James Joyce, J. T. Farrell, e, até, de E. Hemingway.

Qual seria, nesta ordem de pensamento, a posição do maior dramaturgo americano, Eugene O'Neill?

Quando Dictino Alvares, diretor da revista de Artes, Letras e Espetáculos "Reseña", de Madrid escreveu o prefácio para a edição brasileira da peça "Days Without End", da editôra Vozes, faltavam ainda aos críticos de E. O'Neill e aos intérpretes de suas peças dramáticas, os subsídios indispensáveis — reunidos na monumental obra — "O'Neill", de Arthur e Barbara Gelb. (2)

Mr. and Mrs. Gelb entrevistaram quatro centenas de pessoas que, de uma ou outra forma, puderam esclarecer, detalhes da vida e obra do dramaturgo norte-americano. Esse volumoso acervo de referências foi valorizado não apenas sob o aspecto biográfico, mas

(1) Seria, por exemplo, um Chesterton, um dos grandes e autênticos líderes do retorno à Igreja cuja influência se estendeu além, da Inglaterra, à Alemanha, França, Itália, Espanha. É Chesterton o escritor moderno de língua inglesa mais citado em língua portuguesa, tanto em Portugal como no Brasil.

(2) Harper & Brothers — New York.

veio trazer clareiras nos aspectos obscuros, aparentemente contraditórios, da obra de um dramaturgo que merecerá, ainda por muito tempo, as atenções dos críticos que não se satisfazem apenas com a textura geral de seus dramas, mas consideram valiosos todos os detalhes que possam levar a uma compreensão profunda que obra dramática tão complexa como a de O'Neill sempre virá a exigir de quem queira interpretá-la sob ponto de vista crítico.

Nesse contexto situa-se a questão da religiosidade de O'Neill, ou a questão da Fé perdida, ou, de um eventual retôrno, ou ainda, de um conflito em relação aos problemas existenciais religiosos. No seu comentário prefacial sôbre "Days Without End" escreve Dictino Alvares: "Dias sem Fim — Um itinerário dialético de um homem que, em luta consigo mesmo, dramaticamente, busca a verdade e a integração do próprio eu e os encontra, após graves crises e combates espirituais, na fé em Cristo, fé perdida em sua adolescência" (3). Opinião aceita pacificamente, apresenta, no entanto, um aspecto contraditório quando se considera "Days Without End", não como uma peça isolada, mas no contexto das obras de O'Neill após 1934, ano de sua publicação.

Colocando a questão da vivência religiosa de O'Neill em termos definidos de uma análise dos textos literários e dos textos pessoais de cartas e comunicações com que êle próprio procurava definir interpretações equívocas e de subsídios complementares que, sem constrangimento, podiam ser obtidos sômente após sua morte, avulta a obra "Days Without End" como ponto de partida duma investigação científica. É essa peça, escrita aos 46 anos, um testemunho definitivo de um longo conflito? Ou apenas uma "tentativa de transformar alguns dos valôres do antigo milagre e a velha lenda fanática da alma condenada em um drama psicológico de máscaras da vida moderna"? (4) Exprime a peça "Days Without End" um retôrno, ou, uma tentativa de retôrno à fé de sua infância? Qual teria sido o núcleo central dos conflitos existenciais de E. O'Neill? Até que ponto é válida uma conclusão baseada numa única peça do dramaturgo, controvertido? Haveria outros testemunhos, e ulteriores? Não comporta tão importante questão uma revisão geral das obras de O'Neill?

Dentro da limitação dum artigo, procuraremos reabrir a discussão.

(3) Eugene O'Neill — Dias sem Fim — trad. de Lineu Dias — Diálogo da Ribalta — Vozes, pág. 12.

(4) Dias sem Fim — edição Vozes — pág. 12.

O MUNDO CELTA-IRLANDÊS E SEUS EX-PATRIADOS

Quando Yeats e B. Shaw fundaram "The Irish Academy of Letters", convidaram O'Neill como membro da nova associação literária. O'Neill aceitou o convite, embora americano por nascimento.

O retorno às fontes é, em O'Neill, uma constante psicológica, não apenas em suas obras caracteristicamente biográficas; a consciência irlandêsa domina toda a obra O'Neilliana. O'Neill escreve à sombra dum mundo irlandês que sempre o atraiu, com que êle nunca se conformou, mas que lhe deu o supremo ensêjo artístico na grande tragédia que John Henry Raleigh considera o melhor drama trágico e "talvez o melhor drama e tragédia escrito neste continente". (5) No mundo escuro, o cosmos trágico que O'Neill procurou desvendar sob muitos títulos bíblicos, gregos, orientais, primitivos-raciais, trágicos-familiares, êle não fez outra coisa se não desvendar sua própria trágica alma irlandêsa, ou, na expressão de Stephan Dedalos "We walk through ourselves, meeting robbers, ghosts, giants, old men, young men, wives, widows, brothers — in — love. But always meeting ourselves". (6)

De fato, a Irlanda, ilha periférica do velho continente europeu, representa, sob o aspecto antropológico e histórico-cultural, um povo de estruturas rígidas próprias, isolacionistas e religiosamente reacionárias em relação aos movimentos reformadores e inovadores do passado. Como seu povo, assim também sua religiosidade apresenta aspectos extraordinários de solidez e, muitas vêzes, de tragicidade. Sua poesia remonta, como poucas, a eras prístinas, com acentos profundos de religiosidade cristã, senão ainda, do primitivo período antropológico céltico. (7)

(5) "Eugene O'Neill Long Day's Journey into Night has been highly praised as his finest play (and tragedy) as well as perhaps the finest play (and tragedy) ever written on this continent" — From the Partisan Review, XXVI, n.º 4. (Fall 1959).

(6) "Ulysses" — James Joyce.

(7) "The dark tresses of the Celtic women "in one or two Anglo-Saxon poems, and English poetry probably owes something to the Celtic blood that gave it wild fancy and fierce emotion". Celtic Heritage — G. A. Sambrook Longmans, Green Co. London — N. Y., Toronto.

W. F. Schirmer, estudando as velhas civilizações anglo-célticas e suas implicações histórico-literárias, dá importância ao caráter trágico, à imagística religiosa druída dos primórdios da literatura céltica. "Historisch — Kulturelle Grundlagen der altenglischen Literatur". Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1954.

Toynbee salienta como uma das características da raça celta: a tendência de fuga, pela imaginação, de situações intoleráveis e, complementando esta análise, afirma que a tendência irlandesa é o resultado dum povo apaixonado que, pelas circunstâncias, viu-se preso em estruturas estáticas, históricas, políticas, religiosas, culturais, sexuais e pessoais que resultaram na ambiguidade daquele povo e sua cultura. Essa consideração é reforçada pela interpretação de James Joyce que considera a História coletiva e individual um "Night Mare", um pesadelo "from which nobody can awake" — Study of History on the Celt.

A clã irlandêsa não se entende em t ermos comuns. Ela abrange períodos diluindo-se na pr opria hist oria das comunidades irland sas. O catolicismo, mais que o cristianismo, veio marcar a alma da Irlanda e formar estruturas de vida, de costumes, de ambientes, sem destruir a origin ria antropologia dum povo que sempre viveu sua voca  o ilh ea. Robusto, turbulento, impulsivo, o poeta irland s soube conservar uma extraordin ria sensibilidade e sentido de beleza. Da , a voca  o do irland s para a poesia e a literatura. Oscar Wild, Yeats, B. Shaw, James Joyce, só para citar alguns proeminentes do século XX; Farrel, Fitzgerald, O'Neill e tantos outros escritores americanos de ascendência irlandêsa. Para  les foi a Irlanda, em última análise, a alma, a vida, que procuraram ver no esp lho ou no verso d esse mesmo esp lho. A Irlanda foi-lhes luz ou sombra mas sempre a inspiradora para suas vivências literárias. "The Old Country" com sua cultura e estrutura milenar foi para  les ponto de partida e de retôrno para o grande encontro consigo mesmo. Deixando atrás de si o povo e a "terra danada", a maioria dos escritores "expatriados", no entanto, só soube escrever, pensar, sentir, dentro das estruturas, da cultura, da turbulência e da sensibilidade da "cl " irlandesa, como o filho pródigo que abandona, dissipa, mas retorna, e só se reencontra consigo mesmo na meditação sôbre as frustrações de sua vida, na soleira da casa paterna.

O imigrante irlandês que, desde 1840, começou a aportar, em número considerável, nos E.U. da América, foi um dos grupos étnicos que, por mais tempo, conservou suas características, integrando-se muito lentamente na vida americana. Como no velho continente, o irlandês americano, principalmente o escritor, sofreu os conflitos que uma desvinculação do mundo religioso tão arraigado necess riamente deveria produzir. D esses conflitos, no entanto, nasceram atitudes diversas. Já foram realizados estudos críticos comparativos de E. O'Neill (8) com James T. Farrel, como aquêle, americano-irlandês. Há, em suas obras, acentuadamente autobiográficas, uma diferença fundamental. Farrell   o escritor tendencioso, reacionário, a quem faltam "compassion and humor" de O'Neill. Farrell escreve com profundo ressentimento. O'Neill, com tristeza profunda que sabe perdoar e atinge a conformidade que sugere uma discreta, mas

(8) J. H. Raleigh no seu estudo crítico das obras autobiográficas de E. O'Neill sintetiza algumas características do irlandês: excessivamente familiar, incomum, sexualmente casto, turbulento, alcoólatra, paradoxalmente sentimental e ir nico acêrca do amor, patol gicamente obceco da traição, religioso blasfemo, loquaz, paradoxal amor e ódio   casa paterna. Há uma lenda que identifica o irlandês como homem mercurial.  sse dualismo, F. Scott Fitzgerald, o irlandês americano do Jazz-Age, atribui a si mesmo quando disse: Estou sempre prestes a salvar e ser salvo. Cada manhã eu passo pelas emoções de Wellington em Waterloo. Eu vivo um mundo de inesgotáveis hostilidades e de inalienáveis amigos.

íntima nota de felicidade, ou, como éle próprio se expressa: "velho infortúnio escrito com lágrimas de sangue que levam à força e à coragem de encarar minha morte e a escrever êste drama" (9).

O NIETZSCHIANO

Há, na vida de todo artista, fatos, homens e livros que ensinam e, muitas vêzes, determinam períodos, senão tôda a obra literária dum escritor. O'Neill sofreu muitas influências que marcaram algumas obras e, mesmo, períodos; mas, nenhuma atingiu tão profundamente seu núcleo existencial artístico como aquilo que éle mesmo chamou de seus catecismos: seu "catholic training" e o "Superman" de Nietzsche.

E. O'Neill, filho duma tradicional família católica irlandêsa, recebeu a primeira comunhão aos onze anos, sendo introduzido no Credo, nos mandamentos e sacramentos e nos exercícios de piedade da família e dos colégios católicos que frequentou; desiludiu-se muito cedo dêsse clima religioso (10). Embora se possam levantar dúvidas sôbre afirmações de colegas de sua infância, coletadas por seus biógrafos, nota-se um precoce conflito em tôrno da Fé que o atraiu durante a vida tôda, como homem e como artista (11).

Doutro lado, o "Deus dos catecismos", com seus acentos pedagógicos, muitas vêzes negativos, um Deus da Justiça e dos castigos, criaram-lhe cedo um conflito acêrca das imagens de Deus (12) De um modo particular a imagem de sua mãe criou-lhe uma visão mística religiosa que, apesar das rejeições, dos antagonismos que outras filosofias lhe sugeriram, se constituiu no clima fundamental de sua obra artística. Sua luta, sua angústia, foi, em última análise, uma luta pela imagem dum Deus ideal e a dor por uma imagem perdida. Daí, o antagonismo do ódio e do amor, da revolta e da reconciliação. (13)

(9) "The Long Day's Journey into Night".

(10) "Religion is cold! the nine-year - old said". pág. 69. O'Neill - by Arthur and Barbara Gelb - Harper & Brothers - New York.

(11) "And the boy had every reason to believe in such a Divinity of Love as the Creator of Life..." - "Days without End".

(12) Later, at school, he learned of the God of Punishment, and he wondered... Afterward... he saw his God as deaf and blind and merciless - a Deity Who returned hate for love and revenged Himself upon those who trusted Him! - "Days Without End".

(13) Confr. "Then his mother... was taken ill. And the horrible fear came to him that she might die, too... His God of love beginning to show Himself as a God of Vengeance... But he still trusted in His Love. Surely he would not take his mother from him... so the poor fool prayed and vowed his life to piety and good works! But he began to make a condition now-if his mother were spared to him! He abased and humbled himself before the Cross - and, in reward for his sickening humiliation, saw that no miracle

Como a mãe, assim também o pai exerceu uma influência considerável sobre toda a vida artística de E. O'Neill. James O'Neill foi um dos célebres atôres no tempo do "Star-system" da história do teatro americano. "The Count of Monte Cristo" foi representado por êle mais de seis mil vêzes. Apesar dos oitocentos mil dólares que ganhou só com essas representações, êle teve que confessar a seu filho, no seu leito de morte, que toda a sua vida fôra um fracasso, esperando então, consumido pelo câncer, partir para uma vida melhor. (14) Do pai, O'Neill, não herdou apenas o estilo melodramático, a linguagem retórica, "tricks" cênicos, a sensibilidade para a penetração nas massas, mas ainda temáticas e tendências. Monte Cristo foi uma peça histórica e, no fundo, se baseia num "revenge motif". Talvez não seja exagerado afirmar que na escola de James O'Neill encontra-se o embrião de toda a monumental obra dramática de E. O'Neill. (15). Mesmo a revolta contra o pai, a displicência com que acabou assistindo e participando da produção artística do pai, foram, no fundo, motivo, oportunidades e atitudes inspiradoras para uma obra artística mais aprimorada, atualizada e profunda. As tentativas de dramatização de seus conflitos religiosos, dentro dum esquema da religião institucional de sua infância, não foram artisticamente bem sucedidas nem seus enredos totalmente convincentes, com exceção de sua obra, considerada obra prima "Long Day's Journey into Night". (16)

O'Neill disse um dia que, enquanto seus contemporâneos se ocupavam, com preferência, das relações e dos conflitos dos homens com os homens, êle preferia as relações do homem com Deus. Embora fiel a êsse propósito, a obra dramática O'Neilliana não pode ser considerada religiosa, porque, ao atingir os conteúdos mais profundos, seu conflito se detém no metafísico, no existencial-metafísico, apesar da ênfase que dá aos fenômenos religiosos.

Ao abrir a cortina do primeiro ato de "The Great God Brown",

would happen. Something snapped in him then... His mother died. And, in a frenzy of insane grief — No! In his awakened pride he cursed his God and denied Him, and, in revenge, promised his soul to the Devil — on his knees, when everyone thought he was praying!" — "Days Without End" —.

- (14) Eugene — I'm going to a better sort of life — this sort of life — here — all froth — no good — rotten mess! "Gelbs," pág. 431.
- (15) Sobre o assunto tratou John Henry Raleigh, exaustivamente no trabalho "Eugene O'Neill and the Escape from the Château d'If" by John Henry Raleigh. A paper presented at the English Institute, Columbia University, September 1963.
- (16) Strangely, although this religious struggle was the most dramatic factor in O'Neill's dramatic make-up, he could never make it seem vital or moving on the stage when he tackled it head on. None of the plays in which he dealt directly and literally with this theme (rather than obliquely and symbolically) were convincing as drama". — Gelbs — página 469.

Dion Anthony está sentado à mesa, fixando o espaço, com sua máscara negligentemente colocada sobre o peito. De repente, êle toma um exemplar do Novo Testamento, abre-o para ler em voz alta: "Vinde a mim vós todos, que estais sobrecarregados e eu vos darei descanso. (17). E êle responde: "eu quero vir, mas onde estais, Salvador?" (18). Aí se ouvem batidas na porta e, quando alguém entra, Dion põe a máscara, envergonhado de sua ingenuidade, e põe o Novo Testamento de lado, com um sorriso irônico de auto-desprêso. "Blah!... old Mama Christianity". Está aí o metafísico dualismo de O'Neill, o metafísico dilema que procura enfrentar um conteúdo religioso, mas, põe e tira máscara, esvazia-se um conceito consequente, religioso e cristão e se reduz todo problema abordado a uma angústia existencial. O ponto alto do teatro O'Neilliano é a Existência, o problema existencial, com acentos que lembram "Zarathustra" e "The Birth Of Tragedy". O'Neill foi um Nietzscheano. "So sprach Zarathustra" foi seu segundo catecismo. Nem um outro livro o influenciou mais que êsse desde os dezoito anos, quando adquiriu o primeiro exemplar na livraria de Benjamin Tucker. Sempre conservou consigo um exemplar que relia todos os anos. Tinha o hábito de copiar passagens de Nietzsche e decorá-las. (19). Sentia uma afinidade com o filósofo alemão e imitava-lhe atitudes, conservando durante anos até o típico bigode Nietzscheano, espelhando-se e inspirando-se em Nietzsche. O paralelo pode ser acompanhado na vida e nas obras até o colapso final, embora confessasse, em idade avançada, que havia "spots" que êle já não endossava (20).

Foi então, numa viagem pelo oriente, em Shangai, após ter relido "Thus spake Zarathustra", que O'Neill anotou, em seu caderno de notas, uma citação de Nietzsche: No fim, o homem não experimenta nada senão a si mesmo. (21).

O messianismo Nietzscheano, O'Neill considerava-o essência e meta do dramaturgo. Numa carta a George Jean Nathan, O'Neill escreve: "Atualmente, o dramaturgo deve ir até as raízes da enfermidade de hoje, tal como a sente: a morte do Velho Deus e o fra-

(17) "Come unto me all ye who are heavy laden and I will give you rest".

(18) "I will come, but where are you, Savior?".

(19) "Zarathustra... has influenced me more than any book I've ever read. I ran into it through the bookshop of Benjamin Tucker... when I was eighteen and I've always possessed a copy since then and every year or so I re-read it and am ever disappointed, which is more than I can say of almost any other book". Eugene made it a habit to copy passages from Nietzsche and commit them to memory" — Gelbs — pág. 613.

(20) "Spots of its teaching I no longer concede" — Gelbs — pág. 613.

(21) "And whatever may become my fate and experience a wandering and a mountain climbing will be part of it. In the end one experienceth nothing but one's self". — Gelbs — pág. 680.

casso da ciência e do materialismo em propiciarem um nôvo e satisfatório Deus para que o sobrevivente instinto religioso primitivo encontre nêlo um significado de vida e o conforto para os seus temôres de morte" (22). O Lázaro ressuscitado, em "Lazarus Laughed" (23) é o super-homem bíblico que afirma: "É um orgulho: Deus converter-se em Homem! Que seja então meu privilégio como Homem, recriar Deus em mim!... A grandeza do Homem está em que nenhum Deus o pode salvar... até que se torne um deus!" (24)

Na peça, considerada religiosa e, até certo ponto cristã e católica, "Days without End", escrita num período em que declinava o messianismo Nietzscheano, o Salvador O'Neilliano ainda é um Salvador "nôvo... que nos revele como poderemos ser salvos de nós próprios". (25)

"DAYS WITHOUT END" (26)

"Days without End" foi escrito em 1934. (27)

O'Neill sofrera, além dos conflitos de ordem artístico-intelectual, outros de ordem psicológico-pessoal. Entre êsses, situa-se a sua instável condição matrimonial. Extremamente sensível, os sucessivos divórcios abalaram-no profundamente, embora encontrasse em Carlota talvez a companheira ideal para sua vida artística. "Days without End" foi chamada por vêzes, "Carlota's Play". E foi certamente pensando em Carlota, que O'Neill escreveu essa peça de angústia existencial. Carlota, após a morte de O'Neill, referiu-se à crise por que passava O'Neill naqueles anos. Para solucionar a situação ambígua de seu casamento irregular que devia preocupar a consciência católica de O'Neill, dispunha-se ela, naquela fase, para qual-

(22) The Theatre of Revolt by Robert Brustein. Trad. Zahar Editores — pág. 356.

(23) "LAZARUS LAUGHED" é uma mística afirmação da Vida: Jesus, que partira após a ressureição de Lázaro, reaparece, em figura estranha, majestosa, para pronunciar um SIM, a mensagem do Amor Universal e da negação da Morte, mas isto sob o signo do Riso, razão por que a casa de Lázaro fica conhecida como a casa do Riso, da Gargalhada. "The House of Laughter".

(24) Ibid — 356.

(25) Ibid.

(26) "Days Without End" é a dramatização de um conflito moral-religioso, dentro da técnica do "conto dentro do conto" e do uso da máscara para caracterizar "a consciência inversa" de John, que toma o nome de Loving. Só, ao fim de uma longa luta interna, liberta-se John de seu fatídico antagonista, Loving, e recobra a fé e a paz aos pés de Cristo Crucificado.

(27) Antes desta data, O'Neill escrevera a maioria de suas peças teatrais, algumas de primeira ordem: "Beyond the Horizon (1920, Pulitzer Prize); Anna Christie (1921, Pulitzer Prize 1922); The Straw (1921); The Emperor Fones (1920); The Hairy Ape (1922); All God's Chillun Got Wings (1924); Desire Under the Elms (1924); The Fountain (1925); The Great God Brown (1926); Lazarus Laughed (1927); Marco Millions (1928); Strange Interlude (1928 — Pulitzer Prize); Dynamo, 1929; Mourning Becomes Electra (1931).

quer sacrifício que levasse a paz, a quem via lutar ou sofrer tão terrivelmente.

De fato, houve durante a composição da peça, contactos com sacerdotes Jesuítas com os quais discutiu a situação equívoca familiar dos protagonistas de "Days without End". Os sacerdotes aconselharam-no adotasse, para o drama, uma situação canonicamente regular. O'Neill, embora interessado na discussão do problema, acabou não aceitando a situação. Aliás, a intransigência em apresentar sua própria idéia primitiva, foi também atitude característica quando, mais tarde, produtores de filmes lhe sugeriram alterações em seus dramas, para mais fácil comercialização.

Para um julgamento crítico importa, em primeiro lugar, a intenção do próprio dramaturgo, que O'Neill, de fato, esclareceu suficientemente: 1 — Não se trata de um retôrno à Igreja Católica, embora muitos críticos assim a interpretassem, por ocasião da produção.

2 — O'Neill escolheu a religião católica como elemento artístico da urdidura de um conflito religioso, porque êle conhecia melhor o catolicismo que qualquer outra religião, pois que fôra a religião de sua infância.

3 — O'Neill considerava o catolicismo a única religião do Oeste capaz de apresentar condições para uma representação artística da Fé, por que êle considerava essa religião a inspiradora de "The Old Miracle Plays", (28) e da lenda de Fausto que êle confessa terem sido as fontes da temática de "Days without End". (29)

4 — Em "Modern Miracle Play" quis O'Neill revelar a psicologia da Fé perdida, em meio aos conflitos doutrinários do mundo moderno, e de seu retôrno à velha Fé religiosa.

5 — "Days without End" representa uma solução que O'Neill, como artista e como homem, julgou temporariamente, válida. (30)

(28) "I chose Catholicism because it is the only Western religion which has the stature of a real Faith, because it is the religion of the old miracle plays and the sources of my theme — and last and most simply because it happens to be the religion of my early training and therefore the one I know most about". Gelbs — pág. 785.

(29) Embora O'Neill não mencione outras influências na composição do drama, houve ainda, entre outras, a influência de "William Wilson", de Edgar Allen Poe que apresenta a dupla personalidade do jovem em conflito consigo mesmo, que influenciou também peça de outro escritor irlandês, James Joyce: "Portrait of the Artist as a Young Man" (1916).

(30) Mais tarde, quando O'Neill se apercebeu de que a peça "Days without End" não encontrara o eco esperado nem nos círculos artísticos nem nos meios católicos, êle mesmo confessou que, em vez do retôrno a Igreja e da reconciliação com o Cristo, êle poderia ter escolhido uma solução nihilista para o principal personagem, i. é., o suicídio. No entanto, a idéia do suicídio nunca achou um chão propício na mente de O'Neill quando se tratava de um testemunho artístico mais acentuadamente pessoal: "for his Catholic Training" — Gelbs — pág. 922.

ACAREAMENTO EXISTENCIAL COM A MORTE

Contrastando com "Days without End", representa "The Iceman Cometh" (31) repúdio da Fé passada, como O'Neill mesmo o afirma: "The Iceman" é a negação de qualquer outra experiência de Fé em minhas peças". (32). Não o animam mais nem a Fé nem o messianismo nietzschiano, nem o conflito, mas unicamente uma trágica ilusão da existência. Seus homens sofridos, desventurados, toldados pelo álcool, abandonados a si mesmos, incapazes de propósitos, procuram um conteúdo existencial na ilusão, ilusão política, ilusão social, familiar, psicológica, filosófica, religiosa. O mundo O'Neilliano agora se compõe de homens cujo destino os interrelaciona e, por isso suportam a utopia, com tolerância e silêncio, aguardando uma manhã que nunca chega ou um hoje ilusório que se vive com a máscara da alienação total que vê, na humanidade, a "terra danada" ou um excremento final.

O'Neill atinge um trágico pessimismo "dum velho cemitério cósmico". Nesta fase de sua vida artística, O'Neill começa a rejeitar os "spots" de seu mestre Nietzsche. E volta-se, apesar de todo cinismo e ironia, a um Deus que acaba tendo sentido na morte, numa concepção schopenhauereana. A atitude artística de O'Neill, em "The Iceman Cometh", é a do solitário que se dispõe a encarar a morte fria, glacialmente, com ou sem um gemido existencial.

O'Neill enfrenta agora o problema do acareamento com a morte. Morte não como um desenlace biológico, não como um fim, uma conclusão, mas como um desafio aos conceitos metafísicos que dramatizara e acabaram constituindo-se na essência espiritual de sua existência. A imagem de Deus, que êle tanto procurou e tantas vezes modelou e remodelou, parece confundir-se, ao fim de tantos conflitos e de tanta alienação, com a imagem da Morte. The Iceman

(31) "The Iceman Cometh" foi escrito quando O'Neill começava a sentir a aproximação do problema da própria morte como uma espécie de acareamento ("Por Deus, sou o único convertido autêntico para a morte"). Daí sua atitude retrospectiva. As duas grandes peças "The Iceman Cometh" e "Long Day's Journey into Night" situam-se em 1912 quando O'Neill, doente, tuberculoso, começou a descobrir seu talento de dramaturgo lendo os trágicos gregos. O bar de "West Side" é o saloon que O'Neill, então, costumava frequentar. Não é êle, no entanto, o personagem central, mas antes, o observador dos tipos humanos naufragados, i. é., os vadios, alcoólatras, taberneiros, prostitutas, vigaristas, etc.

Como em "Lazarus Laughed", também "The Iceman Cometh" há paralelos que insinuam a presença constante de sua consciência religiosa: Hickey é um salvador e tem doze discípulos. A ação na taberna de Hope é, conforme informação do próprio O'Neill, uma alusão à "Última Ceia" de Leonardo da Vinci. Hickey, como Cristo, abandona o recinto sabendo que vai ser executado. Há ainda a figura do traidor, Paritt, que lembra o Iscariotes e as três Marias que aludem às Marias do evangelho.

(32) R. Brustein cit. 366.

não é apenas a figura mística O'Neilliana da morte, é uma expressão estóica para o grande encontro que implica num acareamento que deveria determinar toda uma realidade existencial, que O'Neill, porém, transforma numa ilusão existencial. A conversão para a morte é mais uma negação da vida, uma estóica resignação e uma estóica coragem. O mito O'Neilliano não se satisfaz com o encaramento da realidade de um fim; a força de sua conceituação está no acareamento que um inevitável encontro virá a exigir. E nesse acareamento que O'Neill estabelece em termos estóicos, ele procura converter em quimeras todas as aspirações, todas as crenças, todos os gestos, todos os atos e fatos, todas as realidades, para capacitar-se à última e mais tremenda experiência existencial. (33)

"**Long Day's Journey into Night**" representa, mais que todas as peças anteriores, testemunho artístico não só de seu talento de dramaturgo, mas ainda, o testemunho pessoal de seu grande sofrimento existencial. (34)

Nessa tragédia, trabalhou dois anos dentro duma programação quase exclusiva, dedicando a ela horas da manhã, da tarde e, muitas vezes, da noite. Foi encontrado frequentemente a chorar. Dormia mal, tomava sedativos, dirigia-se, por vezes, ao quarto da companhia, para falar sobre a peça e sua angústia. Dizia que sentia uma imperiosa obrigação de escrever essa peça cujo conteúdo o perseguia e com que imaginava poder absolver sua família e a si mesmo. Às vezes, após longas horas de trabalho, aparecia e tinha-se a impressão de que ele envelhecera dez anos num só dia. Procurava conversar, mas todo seu pensamento estava nessa peça eliminando qualquer outro assunto. O próprio almoço acabou por tomá-lo sozinho. No verão de 1941, afinal, O'Neill podia declarar: "Well, thank God, that's finished". Parece que essa peça o havia esgotado completamente. Depois só escreveu uma peça de importância literária, até a morte, em 1953. No dia 22 de julho de 1941, O'Neill ofereceu o drama, concluído, à sua companhia com a declaração de que fora o amor de Carlota que o capacitara a encarar seus mortos e escrever sobre "The four haunted Tyrones". O nome Tyrones para designação de sua clã, remonta à história gaélica e evoca, com orgulho e, talvez, com igual tragicidade, o sangue irlandês de sua família.

(33) Tom F. Driver em "On the Late Plays of Eugene O'Neill" procurou interpretar "The Iceman Cometh" em termos dum "Thanatos-romanticism ... diametric opposition to religious faith". "On the Late Plays of Eugene O'Neill by Tom F. Driver. From The Tulane Drama Review, II, n.º 2 - 1958.

(34) "Gene talks to me for hours - about a play (in his mind) of his mother, father, his brother and himself... A hot, sleepless night an ache in our hearts for things we can't escape" p. 6.

“Long Day’s Journey into Night” escrita “com lágrimas e sangue” é considerada sua peça mais autêntica e, por isso mesmo, a peça chave para a compreensão de sua trágica fisionomia artística e pessoal.

“Long Day’s Journey into Night” começa de manhã. O segundo ato, ao lance e o terceiro, à tarde e o quarto, à meia-noite. A ação ocupa umas 14 ou 15 horas do dia. A ação corresponde ao tempo que foge ou se esgota encaminhando tudo para a escuridão, para um beco sem saída, melhor, a ação caminha para trás, no tempo, para o passado sem limites. A reminiscência vale mais que a ação. Mary Cavan Tyrone é quem mais recorda coisas que costumavam acontecer. E ela recorda, sob ação de narcóticos, tanto mais quanto o dia cai e a noite avança. Recorda como um menino morreu, como ela casou, como ela amou, e, quando menina, foi para a escola. Sua memória chega a dominar a peça quando leva todos a recordar o passado que conhecem. E cada memória potencializa o passado. E esta potenciabilidade do passado conscientiza o vazio, a perda do presente. Os grandes talentos, do ator James Tyrone, aparecem agora apenas ridículos, atrofiados. James Tyrone Jr. amava, um dia, seu irmão; só restou um ódio sinistro. Edmund Tyrone fôra uma môço sadio a conhecer os mares, hoje nada lhe resta senão a descoberta de que deverá ir a um sanatório de tuberculosos. Há a obsessão do passado que Mary Tyrone conscientiza, à fôrça de droga, que “mata a dor”. — “Você volta além dos limites”. E Mary estabelece a filosofia da peça quando diz: “sòmente o passado, quando você era feliz, é real”. (35)

A doentia memória evoca os fatais momentos em que Mary tivera que tomar decisões, sob dilemas aos quais não havia que retornar, porque “então, em algum dia, você acorda e descobre que você perdeu seu verdadeiro Eu para sempre”. O’Neill revela nesta peça, nas pessoas mais íntimas e mais sagradas, porque mortas e saudosas, a mais tremenda, porque irrevogável tragicidade do tempo, talvez sintetizada nesta sentença, numa pergunta que é resposta: “The past is the present, isn’t it? It’s the future, too”.

“Long Day’s Journey into Night” atinge a medula do trágico, onde as mais audaciosas afirmações contra o que, no fundo, mais se amou na vida, tornam-se palavras de justificação, de perdão, porque atravessam os umbrais da terrenidade. Catharsis na linguagem de O’Neill toma o sentido de “absolvição”.

A peça concluída ficou intocada, e, por sua ordem expressa,

(35) “Only the past when you were happy is real”.

durante anos, não viria a lume a não ser, quando êle mesmo pertencesse aos mortos, como os demais protagonistas da tragédia.

O'Neill termina a peça, encerrando a longa jornada para dentro da noite e colocando a última palavra na bôca de sua mãe que, erguendo sua veste nupcial, exclama: "nós fomos felizes — por algum de tempo" (36).

Esta sentença revela a grandeza dos sonhos, dos grandes atos da vida que se reduziram ao tão pouco que restou. O caos final ou a queda que se realizou na sua concepção artística, O'Neill apresenta-a com humildade redentora que só existe para quem soube considerar, alguma vez, as grandezas da vida, na dimensão que só a morte sugere.

Nos seus últimos anos O' Neill foi o homem doente, recluso, dependente, lembrando a sorte do que considerou mestre em apresentar a problemática da existência: Nietzsche. Nos últimos dias não quis ver mais ninguém. À sua companheira recomendou que lhe providenciasse um entêrro simples e silencioso. Não quis a presença da religião justificando que, encontrando a Deus, gostaria de tratar pessoalmente das coisas. (37)

(36) "We were happy — for a time".

(37) "Get me quietly and simply buried, he said. And don't bring a priest. If there is a God and I meet Him, we'll talk things over personally, man to man". — Gelbs — pág. 939.